UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES

RAFAEL EDUARDO GALLO

**As trilhas musicais originais do cinema brasileiro após a Retomada: os
compositores e seus processos de criação e produção**

Volume I

SÃO PAULO

2015

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES

Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais

RAFAEL EDUARDO GALLO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Meios e Processos Audiovisuais, da Escola de Comunicação e Artes – Universidade de São Paulo, como requisito para obtenção do título de mestre.

Área de Concentração: Cultura Audiovisual e Comunicação

Orientação: Prof. Dr. Eduardo Vicente

SÃO PAULO
2015

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.

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

Gallo, Rafael

As trilhas musicais originais do cinema brasileiro após a Retomada: os compositores e seus processos de criação e produção / Rafael Gallo. -- São Paulo: R. Gallo, 2015. 2 v.: il. + Inclui 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. Trilhas musicais 2. Cinema 3. Produção musical 4. Audiovisual I. Vicente, Eduardo II. Título.

CDD 21.ed. - 791.43

Folha de aprovação

Nome: Rafael Eduardo Gallo

Título: As trilhas musicais originais do cinema brasileiro após a Retomada: os compositores e seus processos de criação e produção

Dissertação apresentada à Escola de Comunicação e Artes – Universidade de São Paulo, como requisito para obtenção do título de mestre. Área de Concentração: Cultura Audiovisual e Comunicação

Aprovado em:

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr.: _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Agradecimentos

Agradeço, em primeiro lugar, a meu orientador, o Prof. Dr. Eduardo Vicente, por todo o apoio durante os últimos anos e por tudo o que me ensinou.

Agradeço também às seguintes pessoas que colaboraram direta ou indiretamente para essa pesquisa: Rosana Soares, Irineu Guerrini Jr., Suzana Reck Miranda, Geórgia Cynara, Fernanda Nascimento, Anselmo Mancini do Nascimento, Beto Villares, Ed Côrtes, Eduardo Bid, Luiz Macedo, Márcio Nigro, Mu Carvalho e Philippe Barcinski.

Por fim, agradeço a minha esposa, Lilian, que sempre esteve ao meu lado.

RESUMO

GALLO, R. E. **As trilhas musicais originais do cinema brasileiro após a Retomada: os compositores e seus processos de criação e produção.** 2015. X fls. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes, 2015.

O objetivo deste trabalho é estudar o cenário de composição e produção de trilhas musicais no cinema brasileiro desde o período chamado de Retomada até a atualidade, analisando como as transformações tecnológicas na produção musical e cinematográfica, as renovações no elenco de profissionais e artistas do cinema e do mercado fonográfico, o restabelecimento de uma produção cinematográfica baseada nas leis de incentivo criadas na década de 1990 e outras contingências colaboraram para a solidificação de novos modelos de produção de trilhas musicais originais na contemporaneidade. O momento atual do mercado cinematográfico brasileiro é marcado por significativas reconfigurações nas cadeias de produção, com predominância de modelos organizacionais que se caracterizam pela produção “projeto por projeto”, dentro dos quais é comum haver um enxugamento da estrutura profissional e logística. Os compositores musicais são caso a se destacar nesse cenário, pois seu perfil contemporâneo difere-se bastante da figura tradicional, que costumava se tratar de um músico alinhado às práticas da música de concerto, com o trabalho voltado para a escrita na partitura e a ausência de relação direta com o aparato técnico de gravação e edição analógicas. Os compositores e produtores musicais de hoje, por conta dos avanços tecnológicos nas ferramentas digitais de áudio, do barateamento de equipamentos e das transformações no mercado cinematográfico, fonográfico e publicitário, caracterizam-se em geral por criarem suas músicas já no ambiente de produção digital, comumente aliando composição, gravação, execução, edição, mixagem e sincronização com a imagem no mesmo processo; são em sua maioria donos de seus próprios estúdios de gravação ou empresas produtoras de áudio e são bastante autossuficientes, centralizando no próprio trabalho muitas das tarefas que antes requeriam um número maior de profissionais, bem como estruturas mais complexas de produção, muitas vezes inviáveis na realidade cinematográfica anterior do país.

Palavras-chave: Trilhas musicais. Cinema brasileiro. Produção musical. Audiovisual.

ABSTRACT

GALLO, R. E. Film scores in Brazilian cinema after “Retomada”: the composers and their creation and production processes. 2015. X p. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes, 2015.

This research aims at studying the setting of composition and production of musical scores for the Brazilian cinema since the period called as Retomada until nowadays, by analyzing how the technological transformations in music and film production, the renovations in the cast of professionals and artists involved in movies and in the music market, the reinstatement of movie production based on financial incentive laws created on the 1990s and other contingencies have collaborated to solidify new models of film scores production in the contemporary years. The present moment of Brazilian cinematographic market is marked by meaningful reconfigurations in the production chains, with the predominance of organization models characterized by the “project by project” productions, in which is common a reduction of the professional and logistic structure. Music composers are to be distinguished in this setting, for their contemporary profile is very different than the traditional figures, who used to be musicians aligned to the classical music practices, with works based in musical notation and without much direct relationship with the technical apparatus of analog recording and editing. Music composers and producers nowadays, because of the technological advances in digital audio tools, the lower costs of the equipment and the transformations in the movies, music and publicity markets, are characterized, in general, for creating their music in digital production environment, commonly allying composition, recording, execution, editing, mixing and synchronization with the image in the same process. They are, mostly, owners of their recording studios or audio producing companies and are very self-sufficient, concentrating in their own work a lot of tasks that would require a greater number of professionals and a more complex structure of production before, which were impracticable many times in the earlier cinematographic reality of the country.

Keywords: Film score. Brazilian cinema. Music production. Film studies.

SUMÁRIO

Volume I

INTRODUÇÃO	11
1 BREVE PANORAMA HISTÓRICO DO CINEMA BRASILEIRO E SUAS RELAÇÕES COM AS TRILHAS MUSICAIS.....	19
1.1 Os primórdios: a era do(s) cinema(s) silencioso(s).....	20
1.2 O advento do cinema sonoro e os anos 1930.....	27
1.3 As décadas de 1940 e 1950: Os grandes empreendimentos do cinema industrial.....	31
1.4 Os anos 1960, o Cinema Novo e o Cinema Marginal.....	41
1.5 As décadas de 1970 e 1980: Ascensão e queda da Embrafilme.....	46
1.6 Os anos 1990 em diante: Collor, a Retomada e o cenário atual de produção.....	55
2 AS TECNOLOGIAS DIGITAIS DE PRODUÇÃO MUSICAL E SUAS NOVAS POSSIBILIDADES DE CRIAÇÃO.....	62
2.1 <i>Digital audio workstation</i> (DAW) ou software multipista.....	66
2.2 Overdubs	73
2.3 MIDI.....	80
2.4 Samplers e instrumentos virtuais.....	85
2.5 Plug-ins de efeitos e processamentos.....	94
2.6 Interfaces de áudio e consoles digitais.....	105
3 OS COMPOSITORES DE TRILHAS MUSICAIS DO CINEMA BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO, 1995-2015.....	111

3.1 As ferramentas digitais e os meios de produção musical, a autonomia profissional dos compositores e suas novas formas de criação.....	114
3.2 As relações dos compositores com as outras etapas e os outros profissionais do cinema.....	119
3.3 Os compositores e sua entrada no mercado cinematográfico.....	129
3.4 Rol de compositores do cinema brasileiro contemporâneo.....	135
 4 ESTUDO DE CASO: ANÁLISE DA TRILHA MUSICAL DO FILME <i>NÃO POR ACASO</i>	143
4.1 A produção do filme e das trilhas musicais.....	145
4.2 Sinopse do filme.....	148
4.3 Questões de narrativa, dramaticidade, circulação e recepção do filme.....	149
4.4 As trilhas musicais de <i>Não por acaso</i> e suas relações com a construção narrativa e dramática do filme.....	152
4.4.1 As canções.....	152
4.4.2 Os temas musicais originais.....	160
 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	180
 REFERÊNCIAS.....	183

Volume II

APÊNDICE 1: LISTA DOS LONGAS-METRAGENS DE FICÇÃO DA PRODUÇÃO BRASILEIRA ENTRE 1995 E 2014.....	09
APÊNDICE 2: ENTREVISTA COM BETO VILLARES.....	59
APÊNDICE 3: ENTREVISTA COM ED CÔRTEZ.....	69
APÊNDICE 4: ENTREVISTA COM EDUARDO BID.....	101
APÊNDICE 5: ENTREVISTA COM LUIZ MACEDO.....	112
APÊNDICE 6: ENTREVISTA COM MÁRCIO NIGRO.....	146
APÊNDICE 7: ENTREVISTA COM MU CARVALHO.....	176
APÊNDICE 8: SEGUNDA ENTREVISTA COM ED CÔRTEZ.....	192
APÊNDICE 9: ENTREVISTA COM PHILIPPE BARCINSKI.....	205

INTRODUÇÃO

A produção de trilhas musicais, por sua estreita relação com o aparato técnico de gravação e edição de áudio, com as contingências do mercado fonográfico bem como da indústria cinematográfica e outros aspectos sociais e históricos, sofre mudanças em sua configuração conforme a convergência das transformações em todos esses elementos e meios com os quais está integrada se altera. No caso específico brasileiro, o cenário contemporâneo da atividade é bastante diverso de modelos anteriores da mesma área, em todos os níveis, desde a criação até a execução técnica e os resultados estéticos. Contribuem para esse grande contraste as peculiaridades históricas do cinema e da política do país, sempre intimamente ligados e marcados por constantes renovações; as grandes inovações tecnológicas na produção audiovisual, principalmente no que concerne aos meios de gravação, processamento e edição digitais de áudio; o câmbio de tendências estéticas, e a própria renovação natural do elenco de artistas e profissionais envolvidos com trilhas musicais originais, após anos de ampla escassez desse tipo de composição específica no cinema brasileiro.

A partir da década de 1990, em especial por conta do governo Collor e seu legado, as confluências de todas essas transformações formaram um epicentro de grande renovação no cenário nacional de composição musical para filmes. Esse período foi marcado, entre outras coisas, por uma radical diminuição na produção cinematográfica brasileira e sua posterior recuperação, momento que se convencionou chamar de Retomada. Fazem parte das contingências que permearam esse momento: a abertura da economia do país a produtos e tecnologias importados; os avanços nas ferramentas digitais de produção musical e audiovisual; o posterior fortalecimento econômico do país, especialmente após a implantação do Plano Real; e a ascensão e declínio da indústria fonográfica durante a década, o que estimulou a migração de muitos artistas e profissionais para outras áreas da composição musical que não as canções radiofônicas ou os shows autorais. Um dos terrenos que se tornou mais propício para o trabalho de compositores foi justamente o cinema e a produção audiovisual em geral, cada vez mais convergentes na prática profissional.

A Retomada do cinema brasileiro é entendida em geral como o momento em que passa a vigorar a Lei do Audiovisual, medida implantada em 1993, marcando o retorno do Estado ao financiamento de produções cinematográficas através de incentivos fiscais ou na forma de editais e prêmios. Antes disso, o presidente Fernando Collor de Mello, eleito em 1990 e deposto por *impeachment* em 1992, havia interrompido o fomento estatal para o cinema, em uma política de liberalismo que, entre outras ações radicais, extinguiu a Embrafilme (Empresa Brasileira de Filmes S.A., responsável pelo financiamento, distribuição e coprodução dos filmes nacionais), o Concine (Conselho Nacional de Cinema, responsável por normatizar e fiscalizar atividades ligadas ao cinema nacional) e também rebaixou o Ministério da Cultura a uma Secretaria, ainda no primeiro ano de seu mandato. Como a produção cinematográfica brasileira sempre teve no Estado seu principal interlocutor, dependendo em grande medida de seu financiamento e políticas de incentivo, esses cortes do governo Collor representaram um golpe dramático para o setor. Somente com a implantação da Lei do Audiovisual, sob a presidência de Itamar Franco, e da distribuição de outros prêmios em dinheiro pelo governo, uma quantidade maior de longas-metragens comerciais pôde voltar a ser produzida (MARSON, 2009).

O filme frequentemente utilizado como marco inicial do período denominado de Retomada é *Carlota Joaquina: a princesa do Brasil*, dirigido por Carla Camurati e lançado comercialmente em 1995. Financiado pelo Prêmio Resgate do Cinema Brasileiro e por patrocínios diretos de empresas, o longa-metragem foi um sucesso de público e crítica, atingindo a marca de mais de um milhão de espectadores. Após anos de baixíssima quantidade de produções¹, desprestígio frente ao público e a mídia, ausência de obras consideradas relevantes, e conflitos com o Estado – seu principal mantenedor – o cinema brasileiro finalmente registrava um sucesso, realizado com base nas novas políticas de financiamento estatal do governo pós-Collor. É importante ressaltar que a compreensão desse momento como um novo ciclo histórico não é totalmente consensual. Conforme afirma Nagib (2002, p. 13):

A expressão “retomada”, que ressoa como um *boom* ou um “movimento” cinematográfico, está longe de alcançar unanimidade mesmo entre seus participantes. Para alguns, o que houve foi apenas uma breve interrupção da atividade cinematográfica com o fechamento da Embrafilme, a seguir

¹ Em 1992, por exemplo, apenas três filmes de longa-metragem foram lançados no Brasil, e a porcentagem de ingressos vendidos para filmes nacionais foi de 0,05%, segundo dados da Secretaria do Audiovisual (MARSON, 2009).

reiniciada com o rateio dos próprios recursos da produtora extinta, através do Prêmio Resgate do Cinema Brasileiro. [...] Assim, o estrangulamento dos dois anos de Collor teria resultado num acúmulo de filmes nos anos seguintes, produzindo uma aparência de *boom*.

Levando-se em conta que a chamada Retomada não é considerada como um ciclo histórico específico de forma unânime, torna-se ainda mais complicado definir seus limites dentro de uma cronologia precisa. Antes da Lei do Audiovisual, a produção cinematográfica não chegou a se paralisar por completo; depois dela, o modelo de produção ainda não se alterou de forma profunda em direção a uma nova configuração. Inicialmente, a lei em questão havia sido pensada como um impulso de recuperação para o cinema, a vigorar até 2003, ponto a partir do qual o cinema poderia continuar seu desenvolvimento independente do fomento do Estado. No entanto, a produção nacional do setor mantém-se ainda hoje baseada no financiamento pelas leis de incentivo. Em 2001, dois anos antes de encerrar-se o prazo de vigência inicial da lei, ela foi prolongada até 2021.

Assim, ainda que alguns teóricos considerem que a Retomada tenha durado até 2002, ano de instalação da Ancine (Agência Nacional do Cinema) e do lançamento de *Cidade de Deus* - filme dirigido por Fernando Meirelles e Kátia Lund que demarcaria o apogeu do processo de reerguimento da produção cinematográfica brasileira, com seu sucesso de público e crítica, inclusive no mercado e nas premiações internacionais – o fato é que, em geral, os modelos de organização técnica, artística e profissional que se desenvolveram no cenário a partir das leis de incentivo e das tecnologias digitais têm se mantido razoavelmente inalterados em suas bases até os dias de hoje, justificando a escolha dessa periodização como recorte do presente trabalho, a fim de se compreender o âmbito da produção de trilhas musicais originais na contemporaneidade.

Além da manutenção dessa forma de financiamento e das produções “projeto por projeto”² como modelos predominantes, é preciso destacar, em especial no campo da produção musical – foco desta pesquisa – que o período em questão é marcado por um retorno do uso em

² “Não se pensa nas empresas cinematográficas, nos produtores cinematográficos, mas apenas na proposta de cada projeto individual apresentado para a Agência Nacional de Cinema (Ancine). O mesmo produtor tem de passar pelos mesmos processos todas as vezes, não importa quantos filmes ele já tenha feito na carreira. Isso vale também para as empresas cinematográficas, cujos recursos ao governo devem necessariamente tratar de produtos cinematográficos, e não de equipamentos, equipe etc.” (BERNADET *apud* BALLERINI, 2012, p. 11).

larga escala de trilhas musicais originais, cuja presença havia se escasseado bastante, principalmente desde o encerramento das atividades como produtoras das companhias cinematográficas Vera Cruz e Atlântida, ou seja, em maior ou menor escala, desde a década de 1960. No momento da Retomada, compositores dedicados profissionalmente ao cinema eram quase inexistentes no país, o que levou a uma grande renovação no elenco de artistas e profissionais nesse setor. Esse processo se acentuou com o passar dos anos, o número cada vez maior de produções e a crescente acessibilidade a novas tecnologias digitais de gravação, processamento e edição de áudio.

O sucesso comercial desses novos eixos de produção fomentou o crescimento e estabelecimento de novos profissionais, bem como de novas estruturas de trabalho na composição de trilhas musicais originais. Esse sucesso era, antes mesmo de sua concretização, um objetivo buscado por parte significativa dos realizadores do cinema da Retomada. Grande parcela deles pregara que, para se manter dali em diante a viabilidade das produções cinematográficas, o caminho era - mais do que simplesmente se apoiar no investimento estatal e arriscar-se a presenciar de novo um desmoronamento como o da Embrafilme - encarar os filmes como produtos da indústria cultural e tentar recuperar a adesão do público pagante das salas de cinema, que outrora havia se distanciado das exhibições de obras nacionais. De acordo com Marson (2009, p. 71):

O campo cinematográfico brasileiro se legitimou, neste momento, por meio de sua inserção no mercado, pela conquista do público. É isso que se apresentou no discurso de alguns cineastas, como, por exemplo, Carla Camurati, que em seu depoimento a Lúcia Nagib diz que “a premiação de Carlota foi o público. [...] Oscar pra mim é fila na porta do cinema, e de público brasileiro (Nagib, 2002, p.148).” E público, nesse caso, corresponde ao mercado. Isso implica aceitação do fazer cinematográfico enquanto produto de entretenimento e como parte da indústria cultural, mais do que como pertencendo às artes eruditas: o Cinema da Retomada tem um viés comercial muito forte, busca o diálogo e tem necessidade de aceitação do público.

Os fatores que levaram ao progressivo aumento da rejeição anterior ao cinema nacional, especialmente a partir do início da década de 1980, são muitos: problemas sérios de administração da Embrafilme, constantes denúncias ao órgão na imprensa, crises econômicas e políticas no país, defasagem tecnológica cada vez maior com relação às grandes produções hollywoodianas que passam a invadir os cinemas, entre outros. As intervenções do presidente

Fernando Collor de Mello foram drásticas, mas não deixaram de ser uma espécie de golpe final em “uma estrutura que, embora aqui ou lá pudesse produzir isoladamente alguns frutos de qualidade, estava podre, emperrada, ineficiente” (BERNADET, 2009, p. 183). Ou seja, essas medidas do governo representaram o encerramento de um processo de decadência que já vinha se arrastando por anos antes. Quando a Lei do Audiovisual e as outras formas de incentivo estatal entraram em vigor, acabando com a interrupção do fomento governamental, os cineastas tinham como missão não somente recuperar os financiamentos estatais, mas também a aceitação do público, perdida muito antes. A fim de conseguir isso, eles se apoiaram também nas possibilidades abertas pelos aparatos digitais de produção audiovisual a fim de apresentar um cinema “de qualidade”, ou seja, que diminuísse radicalmente a defasagem orçamentária e tecnológica anterior, possibilitando demonstrar um nível de excelência técnica mais conforme os modelos de Hollywood, a fim de se obter legitimação frente à crítica e ao público.

Faz parte dessa busca por aprimoramento técnico a restrição ao uso constante de fonogramas pré-existentes na trilha musical – como se tornara processo predominante no Cinema Novo ou no Cinema da Boca, por exemplo – em troca da inserção de composições originais, que podem fornecer a cada filme uma singularidade maior no aspecto narrativo e dramático, bem como a demonstração do domínio de todas as partes que constituem a criação de uma obra cinematográfica. Com as novas tecnologias digitais disponíveis a partir de então, era possível ter, por um custo cada vez mais acessível, a presença de sonoridades que inspiravam a almejada demonstração de excelência técnica inclusive nas composições musicais: como, por exemplo, arranjos orquestrais – através do uso de *samplers*³ ou de pequenos grupos de músicos gravados com overdubs – bem como texturas e timbres complexos criados eletronicamente. Tudo gravado, editado e mixado através do computador, com alta qualidade de resolução.

Dado que as trilhas musicais originais não eram comuns no mercado há décadas, os compositores recrutados para os filmes dessa nova safra são buscados em outras áreas afins, fenômeno que não é exclusivo dessa época mas que tem nela suas idiossincrasias. Na lista levantada para essa pesquisa, dos longas-metragens de ficção brasileiros lançados

³ Tecnologias digitais de produção musical tais quais as citadas aqui, *samplers* e *overdubs*, bem como muitas outras, serão melhor detalhadas no 2º capítulo deste trabalho.

comercialmente entre 1995 e 2014⁴, é possível observar a predominância de compositores estreantes no cinema, advindos principalmente da indústria fonográfica, da televisão e da publicidade. Nomes como Mu Carvalho e Ruriá Duprat, por exemplo, assinam as trilhas de seus primeiros longas de ficção nessa época, principalmente através de seus trabalhos na televisão. Muitos dos primeiros filmes em que compositores como esses participaram são transposições para o cinema de programas de televisão dos quais eles foram responsáveis pelas músicas, como *Super Colosso: a gincana da TV Colosso* (Luiz Ferré, 1995), com música de Duprat, ou filmes cuja estrela ou diretor vêm da televisão, tais como os da Xuxa ou de Renato Aragão. Mais comum do que essa migração de profissionais das emissoras, foi a presença massiva no cinema de artistas do meio fonográfico, cujo histórico anterior estava mais ligado ao repertório autoral de canções, aos shows ou ao acompanhamento, gravação, arranjos e direção musical de artistas consagrados da música popular. Um dos compositores da corrente fase do cinema com maior número de trilhas musicais é André Abujamra, cujos créditos incluem filmes importantes do período como o já citado *Carlota Joaquina, Bicho de sete cabeças* (Laís Bodanzky, 2001), *Carandiru* (Hector Babenco, 2003), *2 coelhos* (Afonso Poyart, 2012) e muitos outros; Abujamra, antes de se envolver com trilhas para a televisão e o cinema, iniciou e desenvolveu sua carreira primeiramente como guitarrista, vocalista e compositor das bandas Os mulheres negras e Karnak. Ele não é exceção em um cenário que vai incluir, entre outros, nomes como os de Wagner Tiso, José Miguel Wisnik, Jacques Morelenbaum e Caetano Veloso. Além da não especialização desses compositores com relação ao audiovisual ou ao cinema, é possível perceber como as relações pessoais podem ser decisivas na eleição dos participantes das produções. Além da proximidade de Morelenbaum com Caetano - por conta de sua atuação ao lado do cantor como violoncelista, arranjador e diretor musical - é possível citar também o caso de Antônio Pinto, que viria a se tornar um dos nomes mais importantes do mercado nacional de trilhas musicais devido à sua participação no filme *Cidade de Deus* e em produções de Hollywood, tais como *O senhor das armas* (*Lord of war*, Andrew Niccol, 2005), *Plano de fuga* (*Get the gringo*, Adrian Grünberg, 2012) e outros. O compositor iniciou sua carreira com o filme *O menino maluquinho* (Hervé Ratton, 1995), baseado no personagem criado por seu pai, o cartunista Ziraldo, e seguiu em filmes dirigidos por Walter Salles, que tinha uma parceria com sua irmã, Daniela Thomas. Há um grande fluxo de compositores vindos também da

⁴ Ver Apêndice 1.

publicidade, feito os diretores que seguiram o mesmo percurso. Alguns exemplos desse movimento são as carreiras de Ed Côrtes e Luiz Macedo.

Esses compositores a adentrarem o cenário, a forma como se relacionam com os outros profissionais e setores da produção cinematográfica, os seus meios de criação e produção, seus referenciais estéticos e de tratamento musical da narrativa e da dramaticidade são os temas a serem desenvolvidos neste trabalho, levando-se em consideração como a convergência das transformações socioeconômicas, políticas, tecnológicas e históricas no meio cinematográfico e de produção musical moldaram o contexto encontrado comumente até hoje no que diz respeito às trilhas musicais do cinema brasileiro. É preciso salientar ainda que o presente trabalho focará apenas os longas-metragens de ficção lançados em circuito comercial. Esse recorte se deu pelo entendimento de que, a fim de se investigar os principais meios de produção dos compositores de trilhas musicais originais para o cinema, seria mais adequado ater-se a um cenário onde as relações com essa classe de profissionais e artistas estivessem mais estabelecidas. Levar também em consideração a produção de documentários e curtas-metragens faria com que o campo de pesquisa se tornasse demasiado plural e de difícil contorno, considerando-se principalmente a heterogeneidade que esses tipos de produção abrigam, e sua relação menos intensa e estruturada – muitas vezes por questões orçamentárias – com o uso de trilhas musicais compostas especialmente para os filmes.

O primeiro capítulo desta dissertação traçará um breve panorama histórico das trilhas musicais no cinema brasileiro, a fim de se esclarecer os percursos pelos quais passou a produção de música para o cinema no país, demonstrando os principais eixos cinematográficos ao longo dos anos e como a música e os compositores se inseriram em cada contexto. Traçar um histórico das trilhas musicais demonstra como sua evolução, apesar de intimamente ligada ao cinema, não o acompanha de forma exatamente paralela, sendo notáveis alguns momentos de maior ou menor divergência entre suas intensidades de produção e suas especificidades. Por fim, torna-se importante esse panorama histórico especialmente como referencial de comparação com o cenário atual de composição e produção de trilhas musicais, que a partir da Retomada tomou uma configuração bastante diferenciada e se mantém até hoje praticamente estável.

O segundo capítulo abordará as tecnologias digitais de produção musical, cujo advento transformou radicalmente os modos de criação e atuação nessa área. Em grande parte, essas ferramentas foram fundamentais para permitir o surgimento de um novo perfil de artista e

profissional a atuar no meio, a possibilidade de um largo uso de trilhas musicais originais e uma nova dramaturgia musical no cinema nacional, bem como as novas práticas de produção, distribuição, circulação e consumo, que perpassarão a música, a indústria fonográfica, a televisão, o cinema, a internet e outros meios. Será investigado nesse capítulo algumas das principais ferramentas digitais de produção musical, seu funcionamento e as possibilidades técnicas e estéticas que permitem, bem como seu uso em alguns filmes.

O terceiro capítulo focará especificamente nos compositores contemporâneos brasileiros. Será buscado traçar um perfil geral desse profissional e artista, investigando-se sua inserção no meio cinematográfico, seus métodos de criação e produção musical, sua relação com outros profissionais e departamentos envolvidos nas produções dos filmes, seu trânsito por outras áreas da música e do audiovisual, e outros assuntos que possam interessar ao entendimento de quem são esses compositores e como atuam.

O quarto e último capítulo tratará como as questões tecnológicas, os referenciais estéticos, as relações com outros profissionais envolvidos na criação da trilha sonora e as contingências práticas de produção confluem para construir as trilhas musicais dos filmes. Para tanto, será feito um estudo de caso, tendo sido selecionado o filme *Não por acaso* (Philippe Barcinski, 2007) como alvo. A escolha desse filme se deu por ele representar alguns dos preceitos investigados nesta pesquisa. O compositor é alguém que adentrou no cinema após a Retomada, tem seu próprio estúdio e produtora, cuidou de praticamente todas as etapas relativas à composição e gravação das trilhas musicais, bem como aceitou dar depoimentos a este trabalho, assim como o diretor do filme, o que beneficiou bastante a pesquisa.

1 BREVE PANORAMA HISTÓRICO DO CINEMA BRASILEIRO E SUAS RELAÇÕES COM AS TRILHAS MUSICAIS

A história do cinema brasileiro é entendida por alguns teóricos como ocorrida através de ciclos, o que implicaria na ideia de interrupções na produção e seus recomeços, dentre os quais a Retomada seria a sequência mais recente desse tipo. Essa visão, tornada tradicional especialmente desde os textos críticos de Alex Viany e Paulo Emílio Salles Gomes⁵, tem sido revista por abordagens que traçam outras linhas de entendimento, evitando a referência única de produções de longas-metragens em circuito comercial, como, por exemplo, os textos de Jean-Claude Bernadet ou de Arthur Autran. Dentro desse escopo, seria “mais rico pensar em diferentes polos cuja produção foi caracterizada por um conjunto de filmes feitos em alguns poucos anos” (AUTRAN, 2010, p. 122). Para os fins deste trabalho, cujo foco reside especialmente nos modos de produção das trilhas musicais dos longas-metragens de ficção, ambas as abordagens se aproximam no que concerne à colocação dos compositores dentro de cada cenário. A periodização utilizada a seguir, portanto, está mais relacionada às reconfigurações nas formas predominantes de organização da produção de longas-metragens de ficção e suas relações com as trilhas musicais do que com a ideia de interrupções ou reinícios do cinema brasileiro como um todo.

O panorama histórico apresentado aqui servirá para estabelecer alguns referenciais de comparação com as idiossincrasias da produção contemporânea de trilhas musicais. É preciso deixar claro que muito da história da música para cinema no Brasil ainda carece de pesquisas e que o objetivo do presente trabalho não é o de aprofundar-se no exame das contingências sociais, econômicas, artísticas e políticas que moldaram o cenário de cada época. O breve histórico a seguir, com suas possíveis deficiências, procura demonstrar também que a composição musical para o cinema não se estabeleceu no país como uma tradição contínua e quais formas principais de produção figuraram ao longo dos anos, para melhor compreensão do momento presente. Os profissionais e artistas envolvidos, os meios

⁵ Em especial, os livros: *Introdução ao cinema brasileiro*, de Viany (1959), e *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*, de Gomes (1970).

de produção e modelos estéticos da área de trilhas musicais em específico passaram por transformações possivelmente mais drásticas do que o próprio cinema, dada suas complicações técnicas e seu difícil diálogo com outras áreas da cinematografia. São exemplares nesse caso, como examinaremos a seguir, as grandes alterações ocorridas no âmbito das trilhas musicais com o advento do som e o fim do acompanhamento ao vivo, substituído por trilhas pré-gravadas pelos próprios realizadores dos filmes; ou o Cinema Novo, com sua produção fílmica de grande destaque, mas com uso bastante reservado de trilhas musicais originais, por conta de restrições orçamentárias e estéticas. Esses diferentes caminhos de evolução entre o cinema brasileiro em si e as trilhas musicais, que se relacionam mas não correm em um paralelismo exato, poderão servir para justificar porque a Retomada, ainda que não seja considerada por alguns teóricos e profissionais uma interrupção e “renovação” do cinema reais, demarca um momento muito diferenciado no que concerne às trilhas musicais originais e a forma como os profissionais e artistas dessa área se situam. Observemos, então, alguns dos principais eixos e meios de produção da história do cinema brasileiro através dos anos e como a música se relacionava com cada um deles, a fim de se compreender as especificidades que tomaram conta do cinema a partir da década de 1990 até o momento atual.

1.1 Os primórdios: a era do(s) cinema(s) silencioso(s)

O cinema, primeiramente chamado de *cinematographo* e criado em 1895 pelos irmãos Lumière na França, não tardou muito para chegar ao Brasil. Já nos anos seguintes são registradas exibições em território nacional de diversas tecnologias de projeção cinematográfica, em uma profusão de aparelhos, métodos e marcas diferentes que demarcam esse primeiro momento, no qual as experimentações, a curiosidade do público e a espetacularização dos recursos produziram uma miríade de formatos, longe da padronização. Costa (2008, p. 19) destaca:

Nos momentos em que, dentro da bibliografia existente sobre o cinema brasileiro, são enfocados os primórdios, há sempre espaço para os comentários sobre a variedade de aparelhos que aportou em terras brasileiras entre os últimos anos do século XIX e os primeiros do século XX. Alex Viany, no

seminal *Introdução ao cinema brasileiro*, de 1959, citava a famosa primeira sessão no Rio de Janeiro, do omniógrafo na Rua do Ouvidor, em 8 de julho de 1896. Jorge Capellaro e Paulo Roberto Ferreira sustentam que o ambulante Victor di Maio fizera exibições, em Petrópolis, anteriores às do omniógrafo (CAPELLARO, FERREIRA, 1996). Viany detectava a chegada, no ano posterior, dos cinematógrafos Edison e Lumière e do animatógrafo. Paulo Emílio, no *Panorama do cinema brasileiro*, de 1970, comentava, de forma análoga, a curiosidade da série de nomes que batizavam os primeiros projetores a funcionar em território nacional. Além do já citado animatógrafo, havia também o biographo, o vitascópio e os mais obscuros vidamotographo e o cineographo.

Afora o fato de as próprias tecnologias de projeção estarem distantes de uma padronização, também era presente uma grande pluralidade em outros aspectos do cinema da época: nas formas e locais de exibição, no próprio conteúdo dos filmes, nas maneiras de interação com o som e a música, e também nas propostas de relação com o público. Essas múltiplas abordagens, presentes em todos os países onde o cinema se desenvolvia então, podem deixar em aberto, inclusive, a questão provocadora de pensá-las todas como variações de um mesmo “ambiente cinematográfico” ainda incipiente, ou como práticas midiáticas singulares (polarizando-se em tradições divergentes) que apenas partilhavam dos mesmos espaços físicos e de discurso do cinema e do teatro. Seria possível refletir-se ainda sobre os efeitos (sociais, culturais, cognitivos e psicológicos) dessas aproximações e separações com relação ao público espectador (ABEL, ALTMAN, 2001). Assim, poderia ser considerado não ser compreendido de forma estrita isso tudo que é englobado como “o cinema silencioso”, mas sim várias formas de cinemas silenciosos (ALTMAN, 1996).

Os primeiros compositores de música para o cinema brasileiro atuavam também no teatro de revista e, mais importante, a prática nos dois ambientes não costumava se diferir tanto, dadas as contingências da época. É bastante conhecida a presença de músicos ou orquestras acompanhando a exibição dos filmes nas salas de cinema, ainda durante o período chamado de silencioso. A diversidade de práticas dentro desse tipo de combinação é bastante grande também. O registro de presença de músicos nas exibições, por exemplo, não garantia que os filmes e a música ocorressem simultaneamente, já que era comum a orquestra ou o piano estarem alocados no hall de entrada do salão exibidor, proporcionando fundo musical à recepção dos espectadores e aos intervalos entre os filmes, mas não durante sua exibição. A música, ainda que fosse executada de forma concomitante ao filme, poderia ainda estar presente apenas em alguns momentos, reservando-se para os trechos de maior dramaticidade e deixando

o restante da projeção passar em silêncio (WIERZBICKI, 2009). Também é aspecto a ser considerado se os acompanhamentos musicais realizados durante os filmes eram simplesmente improvisados, ou então organizados - e até mesmo compostos - especialmente para cada trecho das películas, como, por exemplo, através do uso de *cue sheets*⁶. É importante salientar que o acompanhamento musical era, muitas vezes, colocado como destaque na divulgação das sessões exibidoras, tal qual se pode ver, por exemplo, no programa impresso do Cinematographo Rio Branco, ao exhibir o filme *O chantecler*, em 1910, reproduzido na imagem a seguir.

Fig. 1 – Programa do Cinematographo Rio Branco, com o cartaz do filme *O chantecler*, de 1910.
Fonte: Pereira (2014).

O acompanhamento musical ao vivo no Brasil ainda carece de estudos mais aprofundados, mas um pouco de sua diversidade e importância enquanto chamativo para o público pode ser conferido em Costa (2008, p. 73):

⁶ *Cue sheets* são folhas de texto enviadas junto com os filmes para as salas exibidoras, nas quais estão descritas, com maior ou menor precisão, climas ou peças musicais a serem tocados pelos músicos ao vivo, em determinadas cenas ou pontos do filme. Era comum serem utilizadas juntamente a coletâneas de partituras organizadas por “climas” ou temas similares, bem como a composições originais, feitas especialmente para determinados filmes. Trata-se de uma iniciativa precursora de se tentar organizar e padronizar, ao menos em certo grau, as músicas dos filmes, ainda na era do cinema silencioso.

O Íris Theatre, em São Paulo, anunciava em 1908 para suas sessões “grande orquestra regida pelo maestro paulista Antônio Leal. Excelente piano Steinway, de propriedade da empresa” (ARAÚJO, 1981, p. 158). Mais uma vez, nada no anúncio garante a execução de música concomitante ao filme. Em contraposição, anúncio de 1911 do High-life garante, de modo irrefutável, a música sincrônica com a projeção de *A mulher do saltimbanco*: “Este soberbo filme, para maior realce, será exibido com música apropriada, arranjada pelo distinto maestro Modesto de Lima” (*O Comércio de São Paulo* de 18 de fevereiro de 1911, in ARAÚJO, 1981, p. 113). De Belo Horizonte, cidade que viu o fonógrafo e o cinematógrafo chegarem junto com sua própria fundação, há a informação de que o Cinema Comércio tinha sua própria orquestra, regida por José Nicodemos. O ano é 1909 [...]

Além das práticas de acompanhamento musical por instrumentistas ou orquestras, muitas outras formas de associação entre som e imagem foram experimentadas, seja através das tentativas de sincronismo mecânico entre o projetor de imagens e um reproduzidor de áudio, ou através da presença de artistas ao vivo, cantando, falando ou realizando a sonoplastia dos filmes enquanto esses eram exibidos. Araújo (1981) cita dois exemplos de tecnologias de sincronismo mecânico exibidas no Brasil, ambas inventadas por Thomas Edison: o vitascópio combinado com um fonógrafo, conforme noticiado no *Comércio de São Paulo* de 2 de fevereiro de 1897; e o *cinophone*, aprimoramento a aportar em território nacional no ano de 1902, conforme notícia do mesmo jornal. As duas eram bastante rudimentares, especialmente no que toca à sincronização, mas a segunda, em especial, trouxe a possibilidade dos chamados cinematógrafos falantes, com curtas-metragens que apresentavam a filmagem de árias de óperas, com imagem e som pré-gravados em mídias diferentes. O sucesso de público e a precariedade de sincronização mecânica desses curtas, no entanto, abririam as portas para uma outra forma de produção que teria êxito especial no Brasil: os chamados filmes cantantes.

Esse tipo de produto, cujo ápice se deu entre os anos 1908 e 1911, consistia em obras que contavam com artistas ocultos por trás da tela, falando e cantando conforme as ações do filme, além de uma orquestra ou grupo de músicos realizando o acompanhamento ao vivo, que podia, inclusive, muitas vezes simular uma presença diegética do som e da música. Os filmes dessa vertente “eram de enorme apelo popular e seu sucesso devia-se à articulação entre duas formas de diversão popular do momento, a saber, o teatro de revista e o circo” (MORETTIN, 2009, p. 151). Os tais sucesso e interações com outros meios colaboraram para que os filmes cantantes se desenvolvessem bastante durante esse curto período, envolvendo alguns dos

artistas mais experientes do teatro de revista, especialmente no que tange a composição e a direção musical.

Algumas obras a se destacar dentro desse âmbito são as produzidas por William Auler, como uma versão de *A viúva alegre* (1909), *Paz e amor* (1910), *O chantecler* (1910); e de Francisco Serrador, como, por exemplo, *Nascimento, vida, paixão e morte de Nosso Senhor Jesus Cristo* (1907). Para esse último, “a música de Costa Júnior, ‘escrita especialmente para o filme’, é a principal peça de divulgação” (COSTA, 2008, p. 63). Essas produções chegaram a trazer, por vezes, dezenas de artistas cantando ou realizando diálogos e sonoplastia ao vivo, por trás da tela, e a ter a duração de média-metragem, apresentando-se como um espetáculo similar a uma ópera ou peça teatral completas, com a presença de coro, diferentes atos e seções. É preciso notar também, a partir desse momento, o grande número de produções nacionais, que se tornaram predominantes dentro do âmbito dos filmes cantantes exibidos aqui. Segundo Costa (2008, p. 61), “encontra-se hoje catalogada uma produção de pouco mais de 40 filmes. [...] Desse total, 31 são filmes produzidos no país, pairando apenas sobre sete a dúvida quanto a serem, possivelmente, adaptações de produções estrangeiras.”

Além de contar com profissionais e artistas brasileiros nas filmagens e exibições, há a presença, nesses filmes cantantes, do repertório musical criado especialmente para eles e a atividade marcante de compositores que desde então passavam a se dedicar também ao cinema. O já citado Costa Júnior e Paulino Sacramento são alguns nomes a se destacar nesse cenário. Ambos possuem muitos traços comuns em seus perfis e carreiras: atuavam como maestros e compositores do teatro de revista desde o fim do século XIX e sua inserção no cinema vai demarcar a já citada aproximação com essa outra forma de entretenimento e a sinergia de seus modelos. Essa confluência entre áreas criativas distintas, e as consequentes influências técnicas, estéticas, organizacionais e formais que trazem de um meio para o outro, atravessam constantemente a história do cinema, tendo resultados específicos no caso brasileiro dessa época. Nas trilhas musicais do período em questão, faz-se presente massivamente no cinema cantante um repertório similar ao do teatro de revista, com canções de apelo bastante popular. Modinhas, valsas, chorinhos, marchas e tangos são encontrados entre as partituras cantadas por estrelas do teatro, com letras que muitas vezes trazem o vocabulário coloquial e cheio de jargões típico da revista. Obviamente, os filmes frequentemente tinham conteúdo também muito semelhante ao que era visto nos palcos da tal vertente, característica que se revela amiúde

inclusive nos títulos das obras e de suas respectivas canções-tema homônimas, como, por exemplo, nos casos de *Nhô Anastácio chegou de viagem* (1908) ou *Pega na chaleira* (1909).

Os compositores dessas produções atuavam também como diretores musicais e regentes das orquestras que acompanhavam exhibições ao vivo. Do ponto de vista da prática musical, as diferenças dessa função exercida no cinema, como era realizado então, para o teatro de revista não seriam muito grandes, exceto pelo fato de o filme ter um tempo fixo e a ação ao vivo poder variar. Em ambos os casos, o compositor lidava com a criação das músicas, dos arranjos para grupos instrumentais similares e a regência durante a apresentação, com a orquestra localizada geralmente em um fosso diante do palco onde se passa a ação. Considerando-se ainda que o tipo de repertório e seu tratamento eram bastante semelhantes, fica ainda mais patente a proximidade entre a prática do compositor ao lidar com o cinema cantante, o teatro e o circo. Dentro dessa conjuntura, convém destacar o caso de *A viúva alegre*, originalmente uma opereta do compositor austro-húngaro Franz Lehar, com libreto de Viktor Léon e Leo Stein. Ao menos três versões filmadas da obra foram produzidas e lançadas no Brasil, sendo a produzida por Auler a mais célebre. O maestro Costa Júnior fez os arranjos e regeu as músicas dessa versão, que teve grande sucesso de público, batendo recorde de bilheteria da época. Além das adaptações cinematográficas, a mesma peça foi apresentada na forma de arte cênica em um circo, com bastante repercussão, e as partituras de suas músicas atingiram grande popularidade nas vendas e nas execuções em festas e eventos sociais, transformando-se em êxito editorial. Assim, é possível notar desde os primórdios do cinema brasileiro sua relação com outras mídias e formas de obtenção de lucro e sucesso de público para além das telas, fenômeno que, obviamente, não é exclusivo do país.

Trilhas musicais especialmente compostas para os filmes silenciosos que não fossem cantantes, a serem transcritas em *cue sheets* e executadas pelos músicos ao vivo, não se tornaram prática muito disseminada no Brasil. Filmes estrangeiros muitas vezes tinham suas partituras de acompanhamento ignoradas ou recebidas apenas tardiamente pelas orquestras e músicos das salas de exibição (PEREIRA, 2014). Pouquíssimos filmes nacionais tiveram suas trilhas musicais organizadas, através de compilações e direção musical. Exemplos raros dessa prática são *Barro humano* (1929), de Adhemar Gonzaga, ou *Limite* (1931), de Mário Peixoto, já no período em que filmes silenciosos, como esses, dividiam espaço com os falados. No caso dessas obras, um maestro responsável criava arranjos e um plano de entradas e saídas musicais

Fig. 2 – Compilação de partituras para piano *Cinema Musical*, editada pela Casa Arthur Napoleão. Fonte: Pereira (2014).

1.2 O advento do cinema sonoro e os anos 1930

Em 1927, foi lançado nos Estados Unidos *O cantor de Jazz* (*The jazz singer*, Alan Crsoland), filme considerado o primeiro longa-metragem falado em circuito comercial. A nova possibilidade tecnológica, de se gravar os diálogos, efeitos sonoros e músicas do filme, trouxe muitas mudanças nos meios de produção, na forma como o cinema se organizava, na recepção do público e no conteúdo das obras. O sucesso comercial do advento do som no cinema foi grande; há relatos de sessões que exibiram no Brasil filmes estrangeiros sem nenhuma forma de tradução, cujo poder de atração para o público ainda era notável. O idioma podia não ser compreendido, mas a maravilha tecnológica ainda impressionava a plateia habituada a assistir filmes nos quais a história pertencia ao domínio das imagens e não das palavras.

Programa de Inauguração

da Grande Temporada de
filmes fallados, synchroniza-
dos, cantados e musicados

PRIMEIRO — Um film do FOX FILM —

O Sr. SEBASTIÃO SAMPAIO

Consul Geral do Brasil em New York, apresenta, em uma sau-
dação ao Brasil, este — PRIMEIRO PROGRAMMA DE
FILMS FALLADOS, SYNCHRONIZADOS E MUSICA-
DOS que apparece no Rio de Janeiro, sob a iniciativa da
COMPANHIA BRASIL CINEMATOGRAFICA

SEGUNDO

A — METRO GOLDWIN MAYER — apresenta

IVETTE RUGEL

soprano lyrico, figura aclamada e querida da
opereta norte-americana, em tres canções:

I. — GIANINNA MIA — da opereta "Fuerfly".
II. — WAY DOWN IN THE SWANEE RIVER - e
III. — ROSE OF YESTERDAY.

IVETTE RUGEL —

nesse complementto de programma surge-nos artista, pela sua voz;—
e ainda linda e ricamente vestida, em um "set" de grande
originalidade e elegancia.

TERCEIRO

E' ainda a METRO GOLDWYN MAYER que
— apresenta —

BROADWAY MELODY

Um film todo musicado, cantado e synchronizadoe em parte dialogado.
Direcção de HARRY BEAUMONT — Musica de Nacio Herb
Brown — Enredo de Edmund Goulding — Figurinos
de Gilbert Adrian.

Realizados principais — de JOYCE MURRAY

Interpretes:

Queenie	ANITA PAGE
Hank	BESSIE LOVE
Eddie	CHARLES KING
Tio Bernie	JED PROUTY
Jack	KENNETH THOMSON
Lourinha	MARY DORAN
Zanfield	EDDIE KANE

Presta o seu concurso todo o elenco de uma
Companhia de Revistas de Broadway - - - -

"Folies Girls" — musicos — ensaiadores — compar-
sas — grande orchestra!

Projecção e emissão de sons emapparehos do ultimo modelo da
WESTERN ELECTRIC COMPANY

Fig. 3 — Parte do programa do Cine Teatro Palácio, anunciando a primeira exibição do cinema sonoro no Rio de Janeiro, em 1929. Os destaques do programa são o longa-metragem norte-americano *Broadway Melody* e o curta de apresentação com o Cônsul brasileiro Sebastião Sampaio falando em português.
Fonte: PEREIRA, 2014.

Tido como o primeiro longa-metragem completamente sonorizado brasileiro, *Acabaram-se os otários*, dirigido por Luiz de Barros, foi lançado em 1929, mesmo ano em que se dera a primeira exibição de um filme sonoro no país (VIANY, 1959). Assim como se dera em outros lugares do mundo, os filmes falados e silenciosos passaram a existir concomitantemente durante alguns anos, mas logo o cinema sonoro se tornaria hegemônico, transformando radicalmente o cenário de produções e exibições. Estavam acabados pouco a pouco o acompanhamento ao vivo e a atuação de muitos músicos nessa área. E, embora alguns dos principais filmes brasileiros do início do cinema falado mantenham uma ligação com as tradições do teatro de revista, é possível notar um certo câmbio de referências musicais, de buscas estéticas e de profissionais atuantes nas trilhas musicais a partir do advento do som.

Nos anos de 1930 há o encontro marcante no cinema brasileiro - e especialmente nas trilhas musicais - do nacionalismo, dos cantores do rádio, da maior influência das sonoridades e costumes norte-americanos e do encontro entre as culturas popular e erudita. Essa convergência perdurará ainda pelas décadas seguintes. O nacionalismo, cuja força crescia em diversas nações do período entreguerras e no Brasil encontrava representação no governo de Getúlio Vargas, era um dos alicerces na promoção dos meios de comunicação em massa que firmavam o idioma local e o ideário de nação. Assim, o rádio e o cinema falado em português tiveram a seu lado inclusive a forte interferência do Estado, o que fomentou seu amplo desenvolvimento, através de iniciativas como, por exemplo, a fundação da Rádio Nacional ou o decreto nº 5.034, de 1934, que visava a proteção do cinema nacional e a isenção de taxas, tanto para a construção de estúdios e laboratórios, como para a produção de filmes (PEREIRA, 2008). As estrelas do rádio passaram a ser grande alvo de atenção do público e também, com seu repertório, a ocupar lugar central na produção cinematográfica, substituindo em larga escala os artistas do teatro de revista.

É importante destacar nesse novo cenário a criação da Cinédia, em 1930. Idealizada pelo jornalista Adhemar Gonzaga, a companhia cinematográfica realizou um grande investimento em filmes que procuravam estabelecer o cinema falado em português como concorrente ideal dos *talkies*⁷ do cinema estrangeiro, os quais tinham grande penetração no país. Essa

⁷ Apelido dado aos filmes falados norte-americanos (*talking pictures*), cujo sucesso de público tornara-se grandioso.

convergência entre a industrialização do cinema em concorrência com o exterior, as estrelas do rádio e o nacionalismo é destacada por Bernadet (2009, p. 20):

[...] outros, como Gonzaga, da Cinédia, pensavam que o público preferiria filmes falados em português a outros em inglês, língua que não entendia. Já que não ia se escrever na tela, por cima das imagens, a tradução dos diálogos. Foi exatamente isso que ocorreu, mas enquanto isso não ocorria houve um momento em que se pensou/desejou que a língua ia espontaneamente aproximar o público do cinema brasileiro. Certos setores animaram-se, Gonzaga trouxe equipamento dos Estados Unidos. Durante uns dois anos, 1929-30, há uma relativamente intensa produção de filmes sonoros, sistema vitafone, comédias e musicais. [...] Com o musical *Coisas nossas* (Wallace Downey, 1931), financiado por uma firma de discos associados à Columbia, entram no cinema os cantores e as cantoras do rádio – e alguns humoristas –, que se tornam os astros dos números musicais filmados até os anos 1950.

O rádio, grande veículo de comunicação de massa à época, exerceu forte influência no conteúdo dos filmes. Obras como o já citado *Coisas nossas* (1931) ou *Alô, Alô, Brasil!* (1935), sucessos comerciais do mesmo diretor, possuíam forma bastante semelhante à programação radiofônica, consistindo-se não de uma narrativa linear, como viria a se tornar tradicional no cinema de ficção, mas sim de sequências de esquetes de humor e números musicais, que se alternavam sob a performance das estrelas do rádio. Poder ver os astros radiofônicos, seus rostos e movimentos, também tinha seu apelo junto ao público acostumado a apenas ouvi-los.

Outra influência a ser notada são as trilhas musicais do cinema de Hollywood. A indústria norte-americana, cujo poderio já se estabelecia, com o advento do cinema sonoro passa a exportar também seus próprios referenciais musicais, já que eles passavam a vir pré-gravados juntamente aos filmes. Os timbres orquestrais, as formas de organização dos usos da música enquanto instância dramática e narrativa, os clichês e as tradições ritmo-melódicas das trilhas desse cinema passam a ser, como o seu conteúdo visual, modelos de uma produção que atingira o nível de excelência. Ainda segundo Bernadet (2009, p. 21):

Não é possível entender qualquer coisa que seja no cinema brasileiro, se não se tiver sempre em mente a presença maciça e agressiva, no mercado interno, do filme estrangeiro, importado quer por empresas brasileiras, quer por subsidiárias de produtores europeus e norte-americanos. Essa presença não só limitou as possibilidades de afirmação de uma cinematografia nacional como condicionou em grande parte suas formas de afirmação.

Essa busca por afirmação da cinematografia nacional, através dos modelos hollywoodianos, como destacado na citação acima, estará sempre latente no cinema brasileiro e retornará com grande força no cinema da Retomada e em suas trilhas musicais, como será visto mais adiante. Com relação ao mesmo tema dentro da época de 1930, o que se nota no cinema brasileiro é a entrada de compositores que possuíam ao mesmo tempo a formação erudita – necessária à compreensão dos modelos musicais do cinema norte-americano e à escrita de partitura para as grandes orquestras, em especial que emulassem o tal estilo - e o conhecimento da música popular nacional, já que havia os arranjos a serem feitos para as canções radiofônicas e suas variações instrumentais a serem utilizadas como trilhas em passagens ou transições dos filmes, além das características rítmicas e melódicas dos gêneros populares a serem incorporadas às composições orquestrais. Esse toque de “brasilidade”, tão caro ao espírito nacionalista e à comunicação em massa, ganha mais força nesses tempos.

Alguns dos compositores a se destacar nesse período são Radamés Gnattali, Francisco Mignone (que por vezes se utilizava do pseudônimo popularesco Chico Bororó), Hechel Tavares e até mesmo Heitor Villa-Lobos, que compôs a música utilizada em *O descobrimento do Brasil*, filme de 1937 dirigido por Humberto Mauro. Muitos desses nomes haviam atuado antes como instrumentistas de acompanhamento ao vivo nas salas de cinema, o que lhes fornecera experiência anterior com as relações entre som e imagem. A articulação e sincronização audiovisuais alcançam aqui um grau bastante desenvolvido. Exemplos disso podem ser percebidos em cenas⁸ como a de *O descobrimento do Brasil* em que um personagem em tela toca uma gaita de foles e a trilha musical emula o toque do instrumento, através de melodias agudas e sinuosas no naipe de madeiras e um bordão nas cordas graves; ou da cena do trem em *Ganga bruta* (1933), cuja música utilizada, a *Abertura 1812*, de Tchaikovsky, faz o efeito de uma espécie de *mickeymousing*⁹ do vagar da máquina. É digno de nota também o uso em alguns filmes, especialmente do fim da década, do silêncio na trilha musical. As entradas e saídas da música - que deixava de ser constante para cessar por períodos mais longos -

⁸ Ambas as cenas citadas nesse trecho podem ser vistas no DVD que acompanha o presente trabalho.

⁹ Termo referente ao estilo de trilha musical que acompanha, de maneira muito próxima, cada detalhe da ação do filme. Exemplos dessa prática podem ser vistos nos primeiros curtas da Disney, que estrelavam Mickey-Mouse (daí o nome), em cenas como, por exemplo, aquelas nas quais a cada passo do personagem é tocada uma nota musical que lhe serve de ilustração. A música, aqui, atua também como uma espécie de sonoplastia a comentar e dramatizar a ação. Uma cena como essa pode ser vista no DVD que acompanha o presente trabalho.

conforme a linha narrativa e dramática do filme, demarcava o afastamento da linguagem do cinema mudo.

Do ponto de vista estético, é notável nas trilhas musicais desse momento a mistura, dentro da composição orquestral, entre os elementos românticos, que caracterizam as músicas principalmente dos filmes norte-americanos, e as influências rítmicas e melódicas de gêneros populares brasileiros. Essa abordagem, que busca aliar a grandiloquência da sonoridade de uma orquestra sinfônica com um ar de “brasilidade” - que apelasse ao público e ao sentimento de desenvolvimento nacional, através de temas que muitas vezes lembram a marchinha, o samba ou o xote – vai se acentuar nas décadas seguintes, especialmente com as produções das companhias cinematográficas Atlântida e Vera Cruz, tal como será exposto a seguir.

1.3 As décadas de 1940 e 1950: Os grandes empreendimentos do cinema industrial

As décadas de 1940 e 1950 viram surgir no Brasil diversos empreendimentos na tentativa de se ter um cinema industrial nacional, entre os quais dois podem ser destacados: a Atlântida Empresa Cinematográfica do Brasil S.A., fundada em 1941 no Rio de Janeiro por Moacir Fenelon e José Carlos Burle; e a paulista Companhia Cinematográfica Vera Cruz, com fundação em São Bernardo do Campo no ano de 1949, pelo empresário Franca Zampari. Cada uma dessas empresas teve um percurso histórico e estético particular, mas seu surgimento na mesma época traz à tona algumas semelhanças no que se refere aos modos de produção, à situação econômica e política do país e às relações com o público e o mercado cinematográfico.

Esses empreendimentos vieram na esteira do sucesso já estabelecido do cinema comercial, especialmente norte-americano, e na tentativa de se fortalecer a produção nacional, que contava principalmente com as melhoras socioeconômicas do país e a intervenção do governo de Getúlio. Crente no poder das mídias como unificadores da nação a seu interesse, o presidente investiu no fomento e no controle do cinema brasileiro, através de leis e decretos. Ao fim da década anterior, mais especificamente em 1939, é instaurado o decreto nº 1.949, que obrigava às salas de cinema a exibição de ao menos um longa-metragem nacional por ano. Estava instalada mais uma fonte de demanda por produções brasileiras.

A Atlântida se originou como uma proposta de grande estúdio, a realizar produções cinematográficas em série, com uma lógica industrial, mas passou algumas dificuldades econômicas em seu começo. As reduções orçamentárias iniciais vão se refletir de forma especial no aparato tecnológico sonoro, já que os equipamentos e a estrutura relativos à imagem foram prioridade na empresa. Nos primeiros anos da companhia, a mixagem sonora não era possível tecnologicamente, o que fazia com que os filmes não pudessem ter diálogos, música e efeitos sonoros concomitantes, a não ser que fossem gravados ao mesmo tempo (o que não é o habitual). Outra questão é que, a fim de se recuperar o investimento financeiro, priorizou-se a produção de comédias e musicais que tinham grande apelo popular, especialmente pela presença das estrelas do rádio (FERREIRA, 2010).

Essas contingências técnicas e comerciais colaboraram, por exemplo, para que alguns dos primeiros filmes da Atlântida investissem fortemente em inserções de números de apresentação musical, especialmente com canções, que possibilitavam se aliar o texto falado à música, dentro do limite tecnológico de uma única gravação monofônica. Mesmo com a possibilidade técnica posterior de se mixar os sons, muito dessa estética permaneceu. São frequentes nas obras uma estrutura “híbrida”, na qual dividem espaço uma narrativa ficcional linear e a frequente intermissão de números musicais com estrelas do rádio e cenografias típicas do teatro de revista. As histórias amiúde se passam em ambientes onde essas performances podem se dar – tais como cassinos, salões, *dancings*, navios de cruzeiro, etc. – e as apresentações musicais se alternam com a narrativa, ocupando o plano principal do filme e sendo exibidas na íntegra, como em uma espécie de teatro de variedades filmado, de forma similar a muitas das produções da Cinédia, na década anterior. São presentes inclusive os “números de cortina”, performances que originalmente se davam frente à cortina fechada do palco do teatro de revista ao vivo, para que os próximos números fossem montados no tablado ocultamente. Esse expediente é obviamente desnecessário à logística cinematográfica, mas a permanência de seu uso revela as influências estéticas das vertentes anteriores.

A imagem a seguir, um quadro extraído do filme *Aviso aos navegantes* (Watson Macedo, 1950) demonstra um exemplo da presença de um “número de cortina” no cinema brasileiro da década de 1950¹⁰.

¹⁰ O vídeo da cena citada aqui pode ser visto no DVD que acompanha o presente trabalho.

Fig. 4 – Captura de tela de filme com um “número de cortina” do grupo 4 ases e 1 coringa.

Fonte: *Aviso aos navegantes* (Watson Macedo, 1950).

Além das canções ou músicas diegéticas (pré-gravadas muitas vezes na íntegra, e utilizadas como *playback*, ou com fundo instrumental pré-gravado em *playback* e captação ao vivo da performance do cantor no set) nessas produções, havia a presença de um número razoavelmente restrito de trilhas musicais originais, reservadas geralmente aos créditos de abertura ou encerramento e às sequências de transição ou de pura ação, nas quais não há diálogos a ocupar a banda sonora, disponibilizando-a unicamente para a música. Os compositores dessas trilhas eram, em geral, músicos com formação erudita que trabalhavam principalmente no rádio, nas gravadoras fonográficas ou já nas produções cinematográficas da Cinédia. Com isso, possuíam o conhecimento musical necessário à escrita de partituras para orquestra conforme os modelos hollywoodianos - que faziam grande sucesso e serviam como referência internacional desde a década de 1930 - bem como a experiência com a música popular, a fim de se criar os arranjos para as canções diegéticas, ou as trilhas que citavam as melodias e ritmos das mesmas canções. Além disso, podiam fornecer o bem-vindo “toque de brasilidade” de ritmos e características harmônico-melódicas que eram típicos da música popular nacional - como o baião, o samba, o maxixe e outros - às músicas das trilhas (FERREIRA, 2010).

São exemplares desses procedimentos musicais os créditos de abertura de *Aviso aos navegantes* e *Carnaval Atlântida* (José Carlos Burle, 1952)¹¹, com trilhas compostas respectivamente por Lyndolpho Gaya e Lírío Panicalli. No primeiro, o título do filme é apresentado com o toque de uma marcha solene pelo naipe de metais, para em seguida a música se converter em uma marchinha carnavalesca; no segundo, uma suíte orquestral é acompanhada por um pandeiro na percussão, em ritmo de samba. De forma consecutiva ou paralela, são misturados elementos da composição orquestral influenciada especialmente pelo romantismo do século XIX¹² com elementos da música popular brasileira. Assim aliavam-se o modelo hollywoodiano de músicas orquestrais, e sua grandiloquência, com as características das canções populares que faziam sucesso no país principalmente através do rádio.

Outro traço comum dos compositores desse meio é que estavam acostumados a produzir rapidamente sob encomenda. A maioria deles trabalhava como contratado das emissoras de rádio, que costumavam ter suas próprias orquestras a essa época e uma alta demanda por arranjos, inclusive para músicas do cinema norte-americano.

Essa proximidade de compositores como Lírío, Léo, Gaya e os irmãos Gnatalli com a música erudita os capacitou para o trabalho musical que o cinema tinha como modelo. Os filmes que chegavam ao Brasil para a distribuição e exibição, na década de 30, eram, na maioria, filmes norte-americanos. Os compositores que tinham vínculo com as rádios tinham como obrigação ouvir os sucessos dos filmes, escrever as partituras, rearranjá-las para a formação instrumental que tinham à sua disposição na rádio e executar essas músicas, pois o público esperava ouvir os sucessos nos programas de rádio. Mas, como a importação de partituras e discos passava por um processo demorado, era preciso adaptar a exibição das músicas para que as emissoras as executassem e o público ficasse satisfeito. Esse contato com a música dos filmes levou nossos compositores a utilizarem os elementos musicais que estavam acostumados a ouvir nas trilhas americanas, quando compuseram trabalhos para o cinema brasileiro. Toda a trilha musical dos filmes da *Atlântida*, musicais e não musicais, tem como base a trilha do cinema americano da década de 30, mas os procedimentos chegam aos nossos filmes com um toque de popular, de brasileiro. (FERREIRA, 2010, p. 64-65)

¹¹ O vídeo de ambas podem ser vistos no DVD que acompanha o presente trabalho.

¹² A música do cinema clássico hollywoodiano foi influenciada diretamente pelas características da música erudita romântica europeia, especialmente da ópera, cujo vocabulário musico-dramático, uso de timbres e organização dentro da narrativa serviu como referencial aos filmes. É exemplar disso *O nascimento de uma nação*, filme de 1915 dirigido por D. W. Griffith, com música de Joseph Carl Breil, que estabeleceu muito do modelo de composição original para o cinema, mesmo antes do advento do cinema sonoro. Breil e Griffith referiram-se ao filme como “ópera sem libreto” ao demarcar a concepção da música que o acompanharia. (CARRASCO, 2003)

Além dessa demanda pela transposição das músicas do cinema norte-americano para gravações no Brasil, os compositores tinham outros elos estabelecidos entre rádio e cinema. Como já foi dito antes, muitas das atrações apresentadas nos filmes da Atlântida eram shows de cantores do rádio, para quem os compositores também escreviam arranjos e cujo repertório conheciam bem. Por último, é preciso destacar que a Atlântida em seus primeiros anos não tinha uma estrutura física própria para gravar as músicas das trilhas. Essas gravações eram feitas, em geral, nos estúdios das rádios ou das gravadoras nas quais os mesmos compositores e cantores atuavam.

Alguns dos principais nomes que trabalhavam nessa seara, compondo e fazendo arranjos para os filmes da Atlântida, da Vera Cruz e das rádios e gravadoras eram Radamés Gnattali (que atuou nas duas companhias, além da Cinédia), seu irmão Alexandre Gnattali, Lírío Panicalli, Léo Peracchi e Lyndolpho Gaya, na Atlântida; Guerra Peixe, Francisco Mignone, Gabriel Migliori e Enrico Simonetti na Vera Cruz. Cada um deles tinha suas marcas pessoais na composição e suas particularidades na carreira, mas todos possuíam formação erudita e experiência com a música popular, seja através de seu trabalho com os artistas do rádio, da indústria fonográfica e de produções cinematográficas em outras companhias; em trabalhos autorais de gêneros como o chorinho e o jazz; ou na televisão, que viria a adquirir espaço no Brasil a partir da década de 1950. Alguns dos nomes, como Radamés Gnattali e Guerra Peixe, tornaram-se também reconhecidos compositores do repertório de concerto, ao trazer para esse cenário algumas características dos gêneros ou canções populares brasileiros, como parte de um nacionalismo musical¹³ no país. Ainda segundo Ferreira (2010, p. 64):

[...] podemos constatar que os músicos que compuseram para os filmes da Atlântida tiveram uma formação musical tradicional, erudita, e que encontraram nas rádios um lugar para conquistar uma segurança econômica. [...] Restava a esses compositores ter o salário fixo, por meio de contratos com as rádios, trabalhar em programas populares, enquanto realizavam projetos paralelos na área erudita. [...] Léo Peracchi escrevia métodos para piano com outro nome e chegou a viajar para a Europa onde regeu orquestras, [...] Lindolpho Gaya, Lírío Panicalli e muitos outros frequentaram aulas em conservatórios, principalmente, as aulas de piano. [...] A história desses

¹³ A expressão “nacionalismo” tem aqui um sentido de estilo musical. É de difícil definição, mas “[...] a busca de uma voz nacional independente foi uma das facetas do nacionalismo. [...] Tomando como ponto de partida o folclore nacional ou imitando-o em música original, era possível desenvolver um estilo que tinha identidade étnica [...] esta música de coloração nacional tinha também os seus atrativos, graças à novidade que constituíam os elementos exóticos.” (GROUT, PALISCA, 1997, p. 667)

autores não difere da trajetória dos compositores de Hollywood, como Max Steiner, Erich Korngold e Bernard Hermann, que tiveram escola erudita e depois utilizaram seus conhecimentos para compor para cinema.

O trabalho desses compositores, seja na Atlântida, na Vera Cruz ou em outras companhias, demonstrava claramente a adequação aos modelos hollywoodianos, com uso de grandes massas orquestrais, *leitmotivs*, *mickeymousing* e determinados paradigmas de dramaticidade musical. Claudia Gorbman, em seu emblemático trabalho, *Unheard Melodies* (1987), cita como características do padrão de trilhas musicais do cinema clássico hollywoodiano: 1) Invisibilidade, 2) Inaudibilidade, 3) Significação de emoção, 4) Demarcação narrativa, 5) Continuidade, 6) Unidade e 7) Possível violação de algum desses princípios em nome de outros¹⁴. A Invisibilidade se refere à “transparência”¹⁵ do aparato musical não diegético, ou seja, os instrumentos musicais e de gravação não devem “aparecer” (como aconteceria, por exemplo, se soasse na gravação um ruído intruso à música, tal qual a tosse ou um erro do instrumentista intérprete, ou uma falha em um microfone, cabo, etc.); a Inaudibilidade ao fato de a música estar frequentemente em segundo plano, subordinada a diálogos ou efeitos sonoros, e não receber uma escuta que a acompanha conscientemente nota a nota; a Significação de emoção se refere à especificação e ênfase do código de determinados sentimentos ou climas da história, como o amor romântico ou a tensão do suspense; a Marcação da narrativa foca eventos e conexões da trama, destacando-os, tal qual ocorre com o uso de *leitmotivs*, que conectam ideias e personagens, ainda que esses não apareçam ou sejam mencionados de forma verbal ou imagética direta. A Continuidade fornece ritmo e ligação entre determinados planos, transições, temáticas ou segmentações de espaço e tempo; a Unidade promove uma organicidade ao filme como um todo, através do uso de determinadas instrumentações, temas, repetições musicais ou estilos. Gorbman destaca que as marcações narrativas e dramáticas, principalmente, obedecem a um código de tradições que se estabeleceu desde a transição das características operísticas para o cinema, a fim de que o espectador possa reconhecer as convenções sem dificuldade.

¹⁴ Para maiores detalhes, sugere-se a leitura do livro citado, especificamente do 4º capítulo.

¹⁵ Utiliza-se aqui o termo “transparência” no sentido dado por Ismail Xavier, que o emprega para se referir à criação da ilusão de que o aparato técnico cinematográfico (como, por exemplo, a câmera, o microfone, os cortes) inexistente, ou desaparece aos olhos do espectador (imagem = real). O autor se refere à transparência como “o efeito-janela, quando se favorece a relação intensa do espectador com o mundo visado pela câmera - este é construído mas guarda a aparência de uma existência autônoma. No outro extremo, temos as operações que reforçam a consciência da imagem como um efeito de superfície, tornam a tela opaca e chamam a atenção para o aparato técnico e textual que viabiliza a representação” (XAVIER, 2005, p. 9).

Os compositores desse cinema industrial brasileiro se utilizam largamente desses mesmos referenciais, adicionando a eles ligações com as músicas populares e folclóricas nacionais. Nesse sentido, é exemplar a trilha musical de *O cangaceiro* (1953), grande sucesso de público e crítica dirigido por Lima Barreto, que alcançou fama internacional. A música original, composta por Gabriel Migliori, que recebeu menção honrosa no Festival de Cannes, utiliza a melodia da canção folclórica *Mulher rendeira* como *leitmotiv* em diversas inserções do filme, variando-a conforme os signos emocionais do padrão clássico norte-americano¹⁶.

A Vera Cruz, produtora do filme, nasceu com um aparato técnico mais avançado do que a Atlântida, o que lhe possibilitou, no campo sonoro, trabalhar desde o começo com a mixagem, ou seja, a presença controlada de diálogos, efeitos sonoros e música (diegética ou não) concomitantes na banda sonora, gravados separadamente mas unidos na pós-produção. A companhia também voltou-se para filmes de drama, suspense ou outros gêneros, além da comédia musical e da chanchada. Nesse sentido, as canções e performances musicais diegéticas têm presença reduzida, se compararmos essas produções com as da Atlântida em geral. Não é prática comum aqui o modelo “híbrido” de cinema narrativo com teatro de variedades; a narrativa ficcional perpassa o filme como um todo e nos poucos momentos em que há alguma canção ou música diegéticas, elas não são apresentadas como atrações artísticas, performances de estrelas da música, mas sim por conta de algum personagem que canta ou toca dentro do contexto pelo qual passa a ficção, que geralmente se ambientava em cenários mais complexos e variados do que os da Atlântida.

Considerando-se a ocorrência da canção, é importante notar ainda que, quando presente, ela não se trata em geral de um show, um número musical inserido no filme de forma a “interromper” a narrativa, mas faz parte dela, inclusive no que tange à composição da dramaticidade musical. No filme *Veneno*, por exemplo, há um procedimento similar ao que Hollywood fez em alguns de seus longas mais célebres da década de 1940, como, por exemplo, *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942) em relação à canção tema *As time goes by*, conforme destaca Onofre (2005, p. 113-114):

[...] a atriz Leonora Amar, brasileira e conhecida por atuar em filmes mexicanos (no total de dezesseis) foi o atrativo da Companhia. Leonora interpreta uma canção cuja letra faz alusão ao título do filme *Veneno* - “...você foi na minha vida o veneno, não esqueço...”. É interessante notar que, na

¹⁶ No DVD que acompanha o presente trabalho é possível ver algumas das cenas em que isso ocorre.

sequência posterior, a mesma canção é apresentada no naipe de cordas e ao longo do filme torna-se *leitmotiv* do casal Hugo e Diana.

Ou seja, a canção não é aqui um elemento de performance de estrelas do rádio, mas sim faz parte do trabalho do ator, da ação de um personagem participante da narrativa e não alheio a ela. Além do mais, essa canção toma parte também no conjunto de elementos dramáticos e narrativos desenvolvidos através do filme, ao ter sua melodia repetida e variada na trilha não diegética, como um *leitmotiv*.

A Vera Cruz teve um curto período de atuação como produtora de seus próprios filmes, trabalhando dessa forma apenas até 1954. Apesar disso, foi o local onde a estrutura de grande estúdio e o modelo industrial de produção cinematográfica melhor se consolidaram enquanto duraram. No tocante às trilhas musicais, destaca-se em suas instalações o caso raro – praticamente uma exceção no cinema brasileiro – da presença de um grande estúdio de gravação para orquestras, com um telão na sala de captação, para que os músicos pudessem tocar em sincronia com o filme exibido, regidos pelo compositor das trilhas, tal qual tornou-se tradicional a partir do cinema hollywoodiano. Além disso, houve uma preocupação em se ter departamentos organizados de música, com profissionais dedicados a cuidar da sincronia entre música e imagem, bem como a contratação fixa dos compositores (ONOFRE, 2005).

As duas imagens a seguir mostram o trabalho de gravação de trilhas musicais nos estúdios da Vera Cruz. Ambas foram registradas durante as sessões para o filme *Tico-tico no fubá* (1952), dirigido por Adolfo Celi e com música de Radamés Gnattali. Na primeira fotografia (Fig. 5) é possível ver o próprio compositor exercitando o papel de regente da Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo, que executou as músicas. Na segunda (Fig. 6), a orquestra com o detalhe do telão ao fundo, onde o filme era exibido para sincronização entre música e imagem.

Fig. 5 – O maestro e compositor Radamés Gnattali nos estúdios da Vera Cruz.

Fonte: Martinelli, 2005.

Fig. 6 – A orquestra nos estúdios da Vera Cruz, com detalhe do telão ao fundo.

Fonte: Martinelli, 2005.

É importante destacar também o trabalho do compositor Remo Usai, músico que até hoje mantém o maior número de trilhas musicais realizadas para o cinema brasileiro. Remo é o único compositor que possui formação especializada em trilhas para cinema na história do Brasil. Ele foi para os Estados Unidos estudar no curso direcionado a essa área na *University of Southern California*, onde teve aulas com Ingolf Dahl, maestro suíço colaborador de Stravinski; Herbert Weischoff, regente da *Hollywood Bowl Symphony Orchestra*; e Miklós Rózsa, um dos mais célebres compositores do cinema, cujos créditos incluem *Ben-Hur* (William Wyler, 1959) e *Quando fala o coração* (*Spellbound*, Alfred Hitchcock, 1945). Ao voltar para o Brasil, no final da década de 1950, Remo torna-se rapidamente um dos compositores mais requisitados, por estar afinado com os modelos hollywoodianos tão valorizados à época e pela perícia ao utilizar-se deles, com um conhecimento de relações dramáticas, narrativas e técnicas com o filme que ainda não faziam parte do cenário nacional (EIKMEIER, 2010). Em depoimento ao documentário *Remo Usai: um músico para cinema* (2007), realizado por Bernardo Uzeda, o próprio compositor demonstra o pouco conhecimento que envolvia a colocação de um compositor na produção cinematográfica nacional:

Quantas vezes eu fiz música sem saber do filme. Davam o roteiro e [diziam]: “precisamos lançar o filme semana que vem”. Aí, o diretor... o Vitor Lima chegava pra mim e dizia: “Olha, Remo, olha a relação das músicas: um minuto de perseguição, um minuto de suspense, um minuto de romance, um minuto de não sei o quê... Tudo pra depois ele fazer um *loop*, e de um minuto passa para dois minutos, três minutos. Eu falei: “Eu faço dois minutos.” Mas eu não discutia por que... por uma questão de necessidade, eu fazia o que o patrão queria (informação verbal).

Remo será responsável pela trilha musical de mais de 100 filmes, entre 1957 e 1985. Participou desde as chanchadas dos anos 1950 até os filmes dos Trapalhões nos anos 1980, passando por filmes importantes dos anos 1960 afora do Cinema Novo - como *Assalto ao trem pagador* (Roberto Farias, 1962) - e de pornochanchadas dos anos 1970. Ainda realizou inumeráveis trabalhos para a TV Globo e para o rádio. A dramaturgia e a especificidade musical do cinema são traços de seu trabalho que marcarão a cinematografia nacional.

A imagem a seguir é um registro de Remo Usai à frente da orquestra da TV Globo, em 1966, retirada do documentário supracitado.

Fig. 7 – Captura de tela de um retrato de Remo em sua atuação como maestro e diretor musical da orquestra da TV Globo, no ano de 1966.

Fonte: *Remo Usai: um músico para cinema*, 2007.

1.4 Os anos 1960, o Cinema Novo e o Cinema Marginal

Os anos 1960 foram de grande efervescência cultural no país e no mundo. No caso específico do cinema brasileiro, trata-se da época em que surgiu o seu movimento considerado frequentemente como o mais paradigmático, o Cinema Novo, em oposição ao modelo industrial que norteara principalmente as produções da Vera Cruz e da Atlântida. Em 1965, Glauber Rocha, figura central entre os cinemanovistas, publica o manifesto *A estética da fome*, cujo texto buscava situar a produção cinematográfica e muitas outras contingências sociais e artísticas do Brasil e da América Latina no período, a fim de se legitimar os preceitos de um conjunto de obras que tinha como algumas de suas características: o afastamento da prática industrial do cinema, com seus grandes estúdios e orçamentos; o engajamento político nas temáticas e formas das narrativas; a postura de assumir como potencialidade o que poderia ser precariedade (no campo social ou técnico) e uma busca por valores estéticos mais verossimilhantes e voltados a camadas da população costumeiramente desprezadas pelos filmes de mercado. A seguir, reproduzimos um trecho do manifesto supracitado do cineasta, que ilustra bem alguns desses preceitos:

[...] o Cinema Novo se marginaliza da indústria porque o compromisso do *Cinema Industrial* é com a mentira e com a exploração. A integração econômica e industrial do Cinema Novo depende da liberdade da América Latina. Para esta liberdade, o Cinema Novo empenha-se, em nome de si próprio, de seus mais próximos e dispersos integrantes, dos mais burros aos mais talentosos, dos mais fracos aos mais fortes. É uma questão de moral que se refletirá nos filmes, no tempo de filmar um homem ou uma casa, no detalhe que observar, na moral que pregar: *não é um filme mas um conjunto de filmes em evolução que dará, por fim, ao público a consciência de sua própria miséria*. Não temos por isto maiores pontos de contato com o cinema mundial, a não ser com suas origens técnicas e artísticas. O Cinema Novo é um projeto que se realiza na política da fome, por isto mesmo, todas as fraquezas consequentes de sua existência (ROCHA, 1965).¹⁷

Dentro desses preceitos, as produções do Cinema Novo e do Cinema Marginal, movimento que posteriormente radicalizou a exasperação técnica (recebendo informalmente a alcunha de “estética do lixo”), vão se caracterizar pela redução de recursos e pela busca por novos modelos técnicos e estéticos. No que concerne às trilhas musicais, é preciso destacar dentro desse contexto a ausência das práticas influenciadas pelos modelos da chamada “Era de ouro de Hollywood”, da década de 1930, com suas composições sinfônicas originais gravadas em sincronia com o filme, conforme se tornara padrão nas produções da Cinédia, da Atlântida ou da Vera Cruz. O Cinema Novo e o Cinema Marginal vão ter uso bem mais reduzido de trilhas musicais originais e de compositores especialmente dedicados aos filmes. Essa abordagem está intimamente relacionada à redução de custos das produções e sua consequente organização profissional e técnica mais enxuta, mas também à postura ideológica dos cineastas, que enxergavam nessa escassez de recursos uma força expressiva que interessava enquanto material formador da própria estética, narrativa e dramaticidade dos filmes.

Irineu Guerrini Jr., em seu trabalho *A música no cinema brasileiro: os inovadores anos sessenta* (2009), transcreve as falas de cineastas e compositores que demonstram não somente a frequente impossibilidade técnica do uso de composições sinfônicas para a música dos filmes, mas também a recusa deliberada a esses modelos. Conforme cita Guerrini (2009), o músico e ator Sérgio Ricardo, que, além de atuar no filme, compôs algumas das canções de *Deus e o*

¹⁷ O texto citado foi apresentado pelo próprio cineasta pela primeira vez no evento *Resenha do Cinema Latino-americano*, em Gênova, no ano de 1965, e publicado em texto no Brasil, revisado e ampliado, na *Revista Civilização Brasileira* n° 3, do mesmo ano. A transcrição colocada aqui foi retirada da íntegra do texto publicada na *Revista Contracampo* n° 21, de setembro de 2000.

diabo na terra do sol (1964), dirigido por Glauber Rocha, diz em sua biografia, quanto à música do filme: “a variedade de formas insinuava em cada modalidade uma abrangência sinfônica, ou elaboração harmônica [...] Esse avanço me foi podado por Glauber, em razão da pureza exigida pelo filme, que não podia transcender o documental” (Ricardo *apud* Guerrini, 2009, p. 30). Ruy Guerra, em depoimento ao mesmo autor, sobre seu filme *Os cafajestes* (1962), relata que “não havia nem a vontade nem a possibilidade de grandes massas orquestrais, que no caso não interessavam” (Guerra *apud* Guerrini, 2009, p. 31).

Uma das primeiras características que se pode observar nas trilhas musicais originais do Cinema Novo é que elas eram concebidas, executadas e gravadas geralmente dentro do contexto de pequenas formações musicais, ao invés de grandes grupos orquestrais. O já citado *Os cafajestes*, dirigido por Ruy Guerra, conta, em suas composições, com um quarteto constituído de uma cantora, um percussionista, um baixista e um saxofonista. Afora o pequeno número de instrumentistas, é preciso notar-se também a ausência de um instrumento polifônico, como o violão ou o piano, o que gera uma formação pouco ortodoxa, com uma sonoridade de pouca densidade, pela presença somente de instrumentos melódicos (GUERRINI, 2009). Grupos pequenos como esse eram uma solução prática comum em vias da redução das possibilidades de produção, mas a escolha de uma sonoridade menos densa não se justifica nesse caso por questões orçamentárias ou técnicas, e sim, estéticas.

Ainda dentro desse escopo é possível notar a forte entrada dos gêneros mais modernos da música popular no cinema da época, o que não se trata somente de um fenômeno observado no caso nacional, mas também nas produções europeias e norte-americanas. As grandes mudanças sociais desse período, a recuperação do cinema europeu após as duas grandes guerras, a revolução sexual e a contracultura, o fortalecimento do cinema independente norte-americano e as crises internas nos grandes estúdios causaram câmbios de produção e de gosto do público que incentivaram um cinema mais calcado no realismo, menos romântico e mais subversivo (WIERZBICKI, 2009).

Com relação ao uso da música, essas características - aliadas ao imenso sucesso comercial de certas canções utilizadas (e dos filmes nas quais elas estavam inseridas) – foram representadas por uma predominância de canções radiofônicas, de músicas diegéticas e de sonoridades menos grandiloquentes a substituírem as composições sinfônicas. Fortalece-se notavelmente a entrada de estilos e gêneros mais modernos da música popular na produção

cinematográfica, como o jazz, o rock, o pop e, no caso específico brasileiro, a bossa nova e a tropicália. A trilha musical de *Os cafajestes*, por exemplo, traz composições originais de Luiz Bonfá, nome conhecido da bossa nova, e inserções de canções diegéticas (através do aparelho de som de um carro) também da bossa nova: *Dindi* e *Samba de uma nota só*; a primeira, parceria de Tom Jobim com Aloysio de Oliveira, a segunda de Jobim com Newton Mendonça (GUERRINI, 2009).

Além dos gêneros da música popular, foi patente também entre as trilhas musicais originais do Cinema Novo e do Cinema Marginal a presença de composições influenciadas pela música erudita de vanguarda. Nesse âmbito, vale destacar o trabalho de compositores como Guilherme Vaz (que assina alguns filmes como Guilherme Magalhães Vaz), Rogério Duprat e Júlio Medaglia. Os três têm em sua formação musical o envolvimento com a composição erudita de vanguarda e as relações com a música popular, especialmente o jazz, no caso de Vaz, e a MPB e o tropicalismo no caso de Duprat e Medaglia, que criaram arranjos para artistas como Os mutantes, Caetano Veloso e Gilberto Gil. Focando no trabalho de Vaz como exemplo, percebemos sua atuação no cinema até os dias de hoje – especialmente nos filmes do cineasta Júlio Bressane – e durante os anos 1960 e 1970 no papel de compositor e executante das trilhas musicais de filmes como *Fome de amor* (1968) e *Azyllo muito louco* (1970), ambos de Nelson Pereira dos Santos, além de *O anjo nasceu* (1969), de Bressane. Nessas obras é notável o uso de pequenas formações instrumentais, o envolvimento do próprio compositor nas execuções e gravações, bem como o uso de sonoridades de vanguarda frente às antigas tradições do cinema. Vaz se utiliza de sons como, por exemplo, o de vidros quebrando e de bolas de pingue-pongue soltas sobre as cordas do piano. As dificuldades e a estranheza experimentadas durante as gravações das trilhas do filme *Fome de amor* por ele e pelos técnicos do estúdio, que desconheciam esse tipo de composições, foi narrada pelo compositor em entrevista ao podcast *Arte Sonora*, gravado em 2013:

Lá no Estúdio Herbert Richers, na Tijuca, estavam acostumados a fazer chanchada... Porque eu chego lá e falo assim: “Olha, eu vou fazer música concreta”. Eles ficaram me olhando assim... Falaram: “Como é que é, maestro? Vai fazer música concreta? Com o quê, é com cimento que você vai fazer? O senhor é engenheiro, alguma coisa assim?” Eu falei: “Música concreta é música que tem ruídos, trabalha com ruídos”. [Eles respondem:] “Não, mas aqui a gente tem o ruído de sala, não precisa fazer música com ruído de sala.” Então, a ideia que eles... E a chanchada era teatro de revista de 1910! Eu falei: “Não, vou fazer concreto.” Então foi uma era de três, quatro meses de piadas, e que eu acabei começando a gostar, onde eu quebrava vidro

no estúdio - vidro, garrafas quebradas - e botava os técnicos pra andar em cima do vidro quebrado com botinas e gravava: “vrau, vrau” [imita som com a boca]. E depois botava uma escada alta e um saco de bolas de pingue-pongue e soltava todas as bolas de lá de cima [...] (Informação verbal)

A organização do material musical de Vaz nesses filmes é quase sempre atonal¹⁸ e suas relações com a imagem fogem dos padrões do cinema clássico, tal qual Gorbman descreve, como o compositor diz em depoimento a Guerrini (2009, p. 158), ainda sobre as trilhas de *Fome de amor*:

A música não é narrativa, não é psicológica, ela não apoia diálogos ou climas emocionais... Ela é como um meteoro que passa através do filme e sai do outro lado sem nenhuma ligação tradicional com o que acontece na imagem. Isso eu chamo de volumes de força... Naturalmente tem uma relação estrita com o que está acontecendo na imagem, mas não são volumes tradicionais nem tem os links e os eixos tradicionais...

Presença mais marcante do que as músicas originais nas trilhas musicais do Cinema Novo e Marginal, talvez tenham sido o uso de fonogramas pré-existentes, que passam a partir desse momento a ter larga utilização na cinematografia brasileira. Com a impossibilidade técnica e orçamentária de se gravar a música em um grande estúdio, a recusa a esse modelo industrial de execução, e a escassez de alternativas musicais, os cineastas se voltaram amiúde a gravações das peças de compositores da música popular ou da tradição erudita europeia, como Bach, Mozart e Vivaldi, e de um brasileiro que viria a se tornar um dos grandes símbolos do Cinema Novo: Heitor Villa-Lobos. A utilização de suas músicas, especialmente nos filmes de Glauber Rocha, fez com que o compositor se tornasse uma das maiores figuras da música do Cinema Novo, apesar de não ser um autor de material específico para esses filmes ou mesmo estar vivo à época. Curioso perceber que apesar da recusa dos cineastas em utilizar-se de trilhas originais orquestrais, manteve-se forte, com o uso do trabalho de Villa-Lobos, a presença de um repertório sinfônico, grandiloquente, em muitas das sequências mais importantes dos filmes. O uso desses fonogramas, além de trazer como marca um viés ideológico de afirmação nacionalista, tinha também uma motivação de redução orçamentária por trás. Muitas das peças

¹⁸ Segundo o *Dicionário Grove de Música – Edição Concisa*, editado por SADIE (1994, p. 47): “Termo aplicado à música que não é tonal, não é em uma determinada tonalidade. A palavra ‘pantonial’ é ocasionalmente utilizada no mesmo sentido”.

de compositores europeus utilizadas estavam em domínio público e no caso específico do brasileiro Villa-Lobos, como destaca Guerrini (2009), a viúva do compositor cedia os direitos das músicas aos cineastas sem cobrar nada por isso.

1.5 As décadas de 1970 e 1980: Ascensão e queda da Embrafilme

Ao final da década de 1960, e na passagem para os anos 1970, muitas transformações sociais haviam contribuído para criar um cenário bastante diferenciado no cinema e na cultura nacionais como um todo. O estabelecimento do governo militar após o golpe de 1964 e a radicalização de seu controle com o decreto AI-5, a fundação da Embrafilme, a formação de uma nova cultura moderna nos meios artísticos e a consolidação de uma indústria cultural - ou mercado de bens simbólicos (ORTIZ, 2006) - criaram complexas relações, e por que não dizer contradições, dentro das esferas social e artística. Alguns desses elos de tensão podem ser observados, por exemplo, através das seguintes conjunturas presentes à época: o Estado repressor era o mesmo a financiar algumas das mais importantes iniciativas de produção cultural; o ideal de “modernização” do país colocava em xeque muitos dos preceitos anteriores de identidade nacional; a profissionalização dos meios de criação artística - incluindo o cinema – passa a aproxima-los do mercado e da ideia de consumo massivo, antes considerados perigosos ao valor artístico das obras; o cosmopolitismo entra em disputa ideológica com o nacionalismo em diversos níveis etc. Toda essa complexa combinação criou uma maior pluralidade de visões ideológicas e criativas, difíceis de serem definidas com um contorno preciso tais quais as dicotomias ou movimentos de épocas anteriores. Conforme destaca Abreu (2002, p. 19-20):

Ao longo da década, a potência transformadora das propostas estéticas (e políticas) do CPC da UNE, do Cinema Novo e do Cinema Marginal, dos teatros de Arena e Oficina e do Tropicalismo, movimentos de forte impacto artístico e cultural surgidos nos anos 60, foi se diluindo sob a vigência do AI-5 e da violência do regime militar. Neste contexto, a implementação de um projeto “modernizador” pelo Estado autoritário provocará alterações profundas no campo cultural como um todo e no cinema em especial. Tendo em vista as transformações incisivas nas formas de produção da arte (e dos meios de comunicação) e nos comportamentos cotidianos, o cinema brasileiro é levado, neste momento de (in)definições, a acertar as contas com o passado

e ajustar-se às demandas do presente – as pressões vindas do mercado e de um Estado ditatorial.

Com relação ao cinema em específico, é fundamental ressaltar aqui o maior papel da intervenção estatal, através de medidas como leis de cotas de exibição, reserva de mercado para os filmes nacionais, a criação de prêmios e outros incentivos, e especialmente a fundação da Embrafilme, a Empresa Brasileira de Filmes S/A, em dezembro de 1969. O órgão, instituído e controlado pelo Estado militar, “tinha o objetivo de alimentar a indústria de filmes no Brasil, apoiando a distribuição e a produção nacional” (GATTI, 2007, p. 15), tendo atuado ao longo de sua história nas áreas de produção e coprodução, aquisição, comercialização, financiamento, promoção no exterior, recuperação e conservação, difusão e documentação dos filmes, bem como na formação profissional, no fomento e na pesquisa de atividades ligadas ao cinema. Com o imenso poderio financeiro e político que possuía, a Embrafilme conseguiu expandir enormemente a produção cinematográfica nacional e emplacar alguns dos maiores sucessos de bilheteria do cinema brasileiro até hoje, como *Dona Flor e seus dois maridos* (Bruno Barreto) ou *Xica da Silva* (Cacá Diegues), que, lançados em 1976, somaram juntos mais de 15 milhões de espectadores. O órgão se fortaleceu muito especialmente na segunda metade da década de 1970, contando com o apoio dos cineastas tanto vinculados a um cinema mais autoral quanto ao mais comercial (dicotomia que agora se diluía), além do poder político e econômico do governo militar interessado em fomentar e controlar a cultura, do circuito exibidor que precisava dar conta das cotas reservadas aos filmes nacionais e, finalmente, do público, que aderiu mais e mais aos produtos da indústria cultural a se consolidar nesses tempos.

Essa indústria cultural modernizada passava a aliar práticas, modelos, produtos e atrativos que perpassavam todo o ambiente midiático: o cinema, a indústria fonográfica, a televisão, o rádio e a publicidade. As relações de influências e correspondências entre esses meios e o público se intensifica bastante na década de 1970, moldando inclusive muitos dos hábitos sociais. Vicente (2006, p. 126-127), embora não cite o cinema em específico, expõe alguns dos rumos que a indústria cultural dessa época tomou:

É indiscutível a importância que os anos 60 e 70 tiveram para a cristalização dos padrões de consumo e para a organização de toda a indústria fonográfica no país. Tivemos não somente um extraordinário crescimento do mercado, como também sua aproximação de alguns dos padrões internacionalmente dominantes, como o da preponderância da empresa transnacional sobre a

nacional e do conglomerado sobre a de orientação única. Uma das consequências desse processo foi a intensificação do uso das estratégias integradas de promoção envolvendo redes de rádio e TVs, situação que acabou dando à produção e distribuição das trilhas de novelas uma grande relevância no contexto da indústria.

O campo cinematográfico não ficou alheio a essas mudanças e também se apropriou dos mesmos modelos de divulgação e produção, como, por exemplo, o largo uso de canções radiofônicas nas trilhas, conforme veremos adiante. O apoio da Embrafilme ao cinema, enquanto financiadora estatal, e do mercado, enquanto fonte de lucro, farão com que a produção tenda a encontrar caminhos através de produtoras menores e filmes de maior apelo popular. Não surgem aqui empreitadas conforme o modelo de grandes estúdios, tal qual a Vera Cruz ou a Atlântida, mas ainda assim é buscada, da forma como era possível, uma lógica de produção industrial - diferente da do Cinema Novo - através do lançamento de uma grande quantidade de filmes e da presença maior de profissionais que se dedicavam quase exclusivamente ao cinema. Esse elenco de artistas e trabalhadores tornou-se mais viável dada a alta demanda, por conta da reserva de mercado, e o preparo técnico que passava a existir através de cursos ou da experiência em outros meios, como a TV e a publicidade, que a essa altura já possuíam suas especificidades técnicas e estéticas mais bem estruturadas.

Um caso a se destacar nesse contexto é o da Boca do Lixo, reduto paulistano no bairro da Luz onde se abrigavam produtoras, distribuidoras e outras empresas e profissionais do cinema desde a década de 1950, mas que na década de 1970 passa a ser um grande “polo produtor” de cinema, já que “a reserva de mercado no circuito comercial representava ‘uma garantia mínima de sobrevivência ao cinema brasileiro’ e, mais do que isso, provocou o surgimento de um mercado ‘solicitando’ filmes” (ABREU, 2002, p. 43). A região tornou-se reduto de profissionais e empresas ligadas ao cinema, cujas produções tornaram-se conhecidas popularmente como “Cinema da Boca”.

Com relação às trilhas musicais, os anos de 1970 e 1980 vão dar prosseguimento a algumas das práticas e preceitos da década de 1960, como o uso comum de fonogramas no lugar de composições originais, e também absorver as novidades do cenário, especialmente no que diz respeito a sonoridades, relações com outros meios e modelos da indústria cultural moderna e seus métodos de produção. As trilhas musicais originais, ao longo da história do cinema nacional, passaram por dificuldades em relação a estabelecerem-se como tradição nos métodos

de produção, considerando-se as dificuldades logísticas de gravação e edição, os custos dessas empreitadas e sua falta de priorização. Frequentemente a ideia de se ter um estúdio e uma orquestra aptos a registrar esse tipo de composição foi deixada de lado, como se pôde observar, por exemplo, nos primeiros anos da Atlântida ou no Cinema Novo. Nos anos 1970 e 1980, essa abdicação de composições específicas para os filmes se mantém em larga escala. Ainda que a Embrafilme e as leis de reserva de mercado garantissem um circuito comercial exibidor, a sustentabilidade financeira de um esquema de grande estúdio ainda era pouco provável e as produtoras menores continuaram a dominar o mercado, muitas vezes calcadas no lançamento de filmes de apelo popular, como o que se convencionou chamar de pornochanchadas, e no uso de fonogramas pré-existentes para as trilhas, como uma alternativa mais barata à composição e gravação de trilhas originais.

Além das reduções no custo e nas dificuldades técnicas, é preciso notar também que o uso de fonogramas combinava com um câmbio de gosto estético que já vinha dos anos 1960, como foi citado, com o maior apreço pela ideia de realismo e pelo uso de canções e estilos mais modernos, tais como o jazz e o rock. O cinema mais moderno de Hollywood ou da Europa já havia deixado de lado a predominância de sonoridades orquestrais para se utilizar de canções radiofônicas e gêneros mais pop, tais como ocorrera, por exemplo, nos filmes *Sem destino* (*Easy rider*, Dennis Hopper, 1969) e *Loucuras de verão* (*American Graffiti*, George Lucas, 1973). Esse fenômeno se repete no cinema nacional também como mudança de referencial estético, bem-vinda especialmente em um cenário onde as gravações de orquestras sinfônicas eram um fardo difícil de ser carregado pelos produtores locais.

Além dessas influências estéticas do cinema internacional, é preciso se levar em conta também as outras mídias que, a essa altura, faziam parte da vida da sociedade em processo de “modernização”. A televisão, popularizada, em cores e com a já consolidada hegemonia da TV Globo, tornava-se central na comunicação de massa e na formação de um referencial estético de narrativa audiovisual, especialmente através das telenovelas, que passaram a ser produzidas pela própria emissora - em detrimento das importações anteriores - e criaram um novo modelo nacional de forte identificação com o público (HAMBURGER, 2005). As telenovelas, com relação às trilhas musicais, utilizavam-se largamente de canções como temas de seus personagens e suas tramas, o que também estreitava o elo com a indústria fonográfica e contribuía para o sucesso comercial de ambas. Esse uso de compilação de fonogramas,

especialmente de canções, enquanto predominantes inclusive na trilha musical não diegética, torna-se também comum no cinema das décadas de 1970 e 1980.

Na trilha sonora dos anos 70, principalmente percorrendo a produção do chamado cinema marginal, nota-se que a figura do compositor de música para cinema praticamente desaparece e o uso de seleção musical com canções já existentes se torna prática recorrente, quase sempre assinada pelos próprios diretores, como Rogério Sganzerla ou Carlos Reichenbach, entre outros. Essa tendência ao uso de trilhas adaptadas, com canções já existentes, foi justificada devido à falta de recursos financeiros, que levaram muitos diretores a providenciar eles mesmos as músicas e os recursos sonoros de seus filmes, mas também configura a cristalização da prática da colagem, que pregava o uso intertextual de músicas orquestrais e canções populares, recursos de sonoplastia que dialogavam com a linguagem do rádio e da televisão, misturando sons, ruídos e silêncios, abandonando definitivamente a forma tradicional de associar som e imagem no cinema narrativo.

Paralelo às colagens de músicas orquestrais e canções pré-existentes, há o uso mais convencional da música para cinema com o trabalho de alguns compositores como Egberto Gismonti, Francis Hime ou John Neschling, com músicas que são economicamente utilizadas para marcar momentos de suspense ou reforçar ambientações em filmes como *As confissões do Frei Abóbora* (1971), dirigido por Braz Chediak; *Lição de amor* (1975), dirigido por Eduardo Escorel; *Lúcio Flávio, passageiro da agonia* ou *Pixote, a lei do mais fraco* (1980), ambos dirigidos por Hector Babenco (SILVA, 2009, p. 175-176, grifo nosso).

Nos anos 1970 vão predominar o uso de canções nos filmes, especialmente de artistas célebres, que com a presença de suas composições, ou mesmo de sua atuação, alavancavam o sucesso comercial dos filmes e dos fonogramas correspondentes. É exemplar aqui o caso de Chico Buarque, que compôs os temas de *Dona Flor e seus dois maridos*, *Vai trabalhar, vagabundo* (Hugo Carvana, 1973), *Joana Francesa* (Cacá Diegues, 1973), *Bye Bye Brasil* (Cacá Diegues, 1979) e *Quando o carnaval chegar* (Cacá Diegues, 1972), musical no qual também atua.

Alguns desses filmes, de maior orçamento, contam ainda com algum outro compositor para realizar as diferentes orquestrações e os arranjos para o tema musical principal, bem como criar as trilhas musicais adicionais, que muitas vezes aparecem em pequena quantidade. Usualmente, trata-se de algum músico que já trabalhava com canções antes, seja como artista fonográfico, arranjador ou músico acompanhante de algum artista desse tipo. No caso de *Dona Flor e seus dois maridos*, por exemplo, Francis Hime, que já atuara com arranjos e composições para o próprio Chico Buarque e tinha uma carreira própria como artista, compõe as trilhas adicionais usadas de forma razoavelmente econômica no filme, bem como faz os arranjos das

diversas variações pela qual a canção *O que será*, de Chico, passa ao ser exposta como tema central do filme. O registro dessas trilhas frequentemente eram realizados nos mesmos estúdios de gravação de áudio dos quais se utilizavam também a indústria fonográfica e a publicidade para gravar discos e jingles, respectivamente. As músicas contam, muitas vezes, com a performance de grupos instrumentais menores, que podem incluir instrumentos como bateria, baixo, piano, e alguns músicos nas cordas ou sopros, tal qual era comum em canções radiofônicas, especialmente da MPB, cujo sucesso havia se cristalizado especialmente através dos festivais da televisão.

A chegada aos anos 1980 é marcada por uma acentuação não somente no uso de canções no cinema nacional, mas também pelo estreitamento cada vez maior das relações entre indústria cultural e o consumo em massa. Nessa década, vai se tornar predominante o uso de gêneros mais populares, como a música sertaneja (que sofre uma repaginação pop, altamente influenciada pelo country norte-americano), o rock e o brega, em busca de adesão cada vez maior do público. Conforme destaca Carvalho (2010, p. 151):

Não obstante, a canção popular nas trilhas do cinema dos anos 80 leva para as narrativas dos filmes a sonoridade urbana e pós-moderna, característica da música brega, sertaneja e do pop rock que, como os próprios filmes, buscavam um tom mediano de inserção e comunicação com a cultura de massa, deixando poucas brechas para musicalidades alternativas. Afinal de contas, desde o advento sonoro no cinema brasileiro, quando as canções do carnaval e a visualidade das cantoras e cantores do rádio transitaram nas telas, a consolidação da trilha musical se desenvolveu nos mesmo moldes do casamento entre canção e programação dos meios de comunicação, principalmente o rádio e a televisão, com suas tensões na divulgação da cultura e da comercialização de pacotes de entretenimento.

A influência das sonoridades da televisão e do mercado fonográfico se intensificam, com o estabelecimento de uma cultura midiática cada vez mais racionalizada e disseminada (VICENTE, 2006). Quanto ao uso da música nessas mídias, é importante destacar como as mudanças tecnológicas e comerciais transformaram a relação que o audiovisual como um todo tem com o papel da identidade musical. As orquestras das emissoras de rádio e de televisão estavam praticamente extintas a essa década, substituídas pelas facilidades do uso de fonogramas e de sintetizadores; a busca por se ter um estilo ou *star system* musical próprios – tal como ocorria com os cantores do rádio – se enfraquecera nas emissoras, dando lugar a uma lógica que visa conciliar um mesmo “produto” (artista ou canção) em diferentes mídias a se

reforçarem mutuamente. Assim, a programação das rádios, os discos da indústria fonográfica, as trilhas das telenovelas e dos filmes do cinema vão passar a se comunicar mais, compartilhando dos mesmos modelos, artistas e obras musicais. Pode-se destacar nesse sentido, por exemplo, a produção de filmes que traziam título homônimo ao de canções conhecidas do público, como *Eu sei que vou te amar* (Arnaldo Jabor, 1984) ou *Estrada da vida* (Nelson Pereira dos Santos, 1980), que narra a história da dupla Milionário e José Rico, retratando justamente o processo de industrialização e “pasteurização” pelos quais passa a música sertaneja da época.

É preciso considerar também nesse contexto as transformações tecnológicas na produção musical, que trarão, como fator inédito, a possibilidade de novas sonoridades eletrônicas à música de mercado, principalmente através dos sintetizadores digitais. Esse tipo de instrumento é capaz de criar de forma sintética - daí seu nome - timbres inexistentes na natureza ou sons similares aos antes reservados apenas a instrumentos acústicos, ou grupos desses mesmos instrumentos. Na prática, torna-se possível conseguir uma sonoridade parecida em algum grau com a de uma orquestra sinfônica inteira, utilizando-se apenas um teclado. Os sintetizadores digitais modificam substancialmente o quadro de produção musical ao permitir a finalidade “de assumir o lugar de instrumentos ‘reais’ dentro da performance de gravação” (VICENTE, 1996, p. 36). Um grande acorde¹⁹ com timbre de orquestra de cordas, por exemplo, a formar uma massa sonora que preenche desde os graves até os agudos e traz o caráter de eloquência da tradição cinematográfica, torna-se possível com o uso de apenas um instrumentista e um teclado, conectado via cabo a um gravador ou mesa de som.

Assim, um estúdio de gravação de grandes dimensões, capaz de portar uma orquestra com dezenas de músicos e capta-los através de um complexo e caro aparato de registro de áudio, deixa de ser rigorosamente necessário para se obter uma sonoridade “orquestral”, ou ao menos encontra uma substituição razoavelmente à altura (ao menos para o gosto da época), com uma estrutura de produção bem menor, possível de ser resolvida com poucos indivíduos.

Pode-se argumentar, com certa razão, que a sonoridade de um sintetizador, apesar de ser parecida com a de uma orquestra – ou de outros instrumentos “reais” – não equivale a toda a complexidade tímbrica, harmônica e interpretativa de seus correspondentes acústicos, característica que se revela especialmente com a superação tecnológica através dos anos. Mas

¹⁹ “O soar simultâneo de duas ou mais notas”, segundo o *Dicionário Grove de Música – Edição concisa* (p. 5).

dada a novidade do aparato, os sintetizadores digitais se transformaram também em um instrumento com poder de atração e valor estético *per se*, com seu próprio timbre de colorido antinatural. Muitas das trilhas dos filmes de Hollywood ou das músicas populares produzidas no final da década 1970 e ao longo da década de 1980 transformaram o som dos sintetizadores em, mais do que uma facilidade técnica, um referencial estético. Filmes como *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1979), *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982), *Scarface* (Brian de Palma, 1983) ou *Nascido para matar* (*Full metal jacket*, Stanley Kubrick, 1987), bem como a música pop de Stevie Wonder, Van Halen e tantos outros artistas da indústria fonográfica, estabeleceram os sintetizadores digitais como uma das principais sonoridades da década de 1980.

Não demorou para que o mesmo fenômeno tomasse lugar na música radiofônica nacional – exemplos disso podem ser percebidos de forma notável no disco *Lilás*, de Djavan, ou no trabalho da banda RPM - e no cinema brasileiro. Trabalhos como o de Wagner Tiso e Sérgio Saraceni, dois compositores a se destacar em um cenário cinematográfico que pouco se utilizava de trilhas musicais originais, são marcados pelo largo uso de sintetizadores. Exemplos dessa instrumentação podem ser vistos nos filmes *Inocência* (Walter Lima Jr., 1982)²⁰ e *Nunca fomos tão felizes* (Murilo Salles, 1983), musicados respectivamente por Tiso e Saraceni. Convém destacar que mesmo compositores mais tradicionais, acostumados à escrita para orquestras, investiram aqui no largo uso do instrumento digital, dado que “o sintetizador se alinhava à poética sonora da década” (EIKMEIER, 2010, p. 229). O já citado Remo Usai, que compusera a música de mais de uma centena de filmes com o uso de orquestras sinfônicas, realiza a trilha do longa de animação *As novas aventuras da turma da Mônica* (Maurício de Sousa, 1986), último filme de sua carreira, com sons de sintetizadores digitais.

Compositores dedicados ao cinema têm cada vez menos espaço nas produções, tornando-se praticamente uma exceção no cenário. Em paralelo à crescente escassez do uso de trilhas musicais originais, por conta da predominância de fonogramas pré-existentes, o próprio cinema nacional passava por uma grande crise nos anos 1980. Além das turbulências econômicas do país como um todo, o advento dos *blockbusters* de Hollywood, como *Tubarão*

²⁰ Um exemplo de sequência do filme *Inocência*, o qual exemplifica o uso de sintetizadores digitais, pode ser visto no DVD que acompanha o presente trabalho.

(*Jaws*, Steven Spielberg, 1978) ou a trilogia de *Guerra nas Estrelas* (*Star Wars*, George Lucas, 1977, 1980 e 1983), havia transformado radicalmente a inserção do cinema no mercado. Os filmes foram alçados a uma nova esfera de investimento e exploração comercial, disseminando-se inclusive por produtos de merchandising tais como brinquedos e vestuário, movimentando centenas de milhões de dólares.

Esse tipo de produção, a invadir os cinemas de todo o mundo, demarcou uma enorme discrepância tecnológica e mercadológica com relação ao cinema nacional, uma distância técnica impossível de ser alcançada ou mesmo aproximada. O público, atraído por esse novo tipo de produto, e os distribuidores internacionais, fortalecidos pelo poder de mobilização dos filmes, tornaram-se elementos de pressão no mercado a favor do cinema hollywoodiano em detrimento do brasileiro. Mesmo as pornochanchadas perderam espaço para os filmes *hard-core* estadunidenses, por não conseguirem competir com seu modelo econômico e estético (ABREU, 2002). A própria Embrafilme entrou em franco declínio, com sérios problemas de administração, acusações na imprensa, perda de poder após a retirada dos militares do governo e dificuldades em lidar com a recusa cada vez maior do público e com as crises econômicas e políticas pelas quais o país passava. Ainda segundo Abreu (2002, p. 145-146):

Com o fim do “milagre econômico”, o arcabouço econômico-financeiro que incentivava a substituição de importações, pela produção do similar nacional, entrou em colapso, provocando novas questões para a estrutura da produção no país.[...] Na realidade, todo o sistema de produção nacional foi corroído, e a decadência da Boca fez parte da decadência de todo o Cinema Brasileiro, sinalizada pelo enfraquecimento, ao longo da década de 1980, da Embrafilme (e de todo o aparato estatal de apoio ao cinema), que vai progressivamente perdendo o poder – espaço político -, capacidade de iniciativa e competência administrativa, refletindo o enfraquecimento do regime político que a criou.

Ao longo da década de 1980 a crise do cinema brasileiro apenas se agrava mais e mais, culminando em uma redução drástica da quantidade de produções nacionais e de público pagante para elas. A Embrafilme se enfraquece em grande escala, até ser extinta por completo pelo então eleito presidente da República, Fernando Collor de Mello, no ano de 1990.

1.6 Os anos 1990 em diante: Collor, a Retomada e o cenário atual de produção

Quando Collor toma posse como presidente, assume uma política de liberalismo, retirando a intervenção estatal sobre o meio cinematográfico brasileiro, que passaria a ter de manter uma autonomia baseada no mercado. O Estado, que sempre fora um dos grandes interlocutores do cinema nacional, agora estava saindo de cena, deixando os produtores sem muitos recursos em um tempo de séria crise econômica no país como um todo. Segundo Marson (2009, p. 13):

Em março de 1990, encerrou-se o ciclo de produção da Embrafilme, quando o presidente eleito Fernando Collor acabou com o Ministério da Cultura – que passou a ser parte do Ministério da Educação – e deu fim a políticas culturais que vinham sendo praticadas pelo Estado. No caso do cinema, Collor extinguiu a Embrafilme (órgão responsável pelo financiamento, coprodução e distribuição dos filmes nacionais) e o Concine (órgão responsável pelas normas e fiscalização da indústria e do mercado cinematográfico no Brasil, controlando a obrigatoriedade da exibição de filmes nacionais).

O modelo de produção cinematográfica adotado pela Embrafilme, baseado em patrocínio direto do Estado, já vinha sendo criticado por cineastas, pela mídia e pela opinião pública. Havia problemas na empresa em relação à inoperância, má gestão administrativa, favoritismo e não cumprimento de compromissos. Mas a extinção desse modelo, sem sua substituição por outra política para a produção de filmes, fez com que o cinema brasileiro sofresse uma drástica queda em sua produtividade, chegando a níveis alarmantes: em 1992, por exemplo, apenas 3 filmes brasileiros foram lançados, contra uma média de oitenta lançados por ano durante a década de 80.

Para muitas pessoas, era nítido desde anos antes que o modelo decadente da Embrafilme precisava ser substituído; “ao extinguir essa estrutura, o governo Collor fez pouco mais do que colocar uma pá de cal no moribundo” (BERNADET, 2009, p. 183). O problema é que o golpe dado no cinema foi muito mais impactante do que o esperado, especialmente por não ter sido oferecida nenhuma contrapartida por parte do governo em relação à produção cinematográfica. O Estado retirou todas as suas políticas de incentivo e financiamento, não apresentando qualquer alternativa de fomento. Ainda segundo Marson (2009, p. 24):

Além da extinção destes órgãos governamentais de apoio ao cinema, Collor também promoveu uma desregulamentação da atividade, acabou com a cota de tela (isto é, a obrigatoriedade de uma quantidade mínima de dias de exibição para o filme nacional) e promoveu a abertura irrestrita das importações. Com isso, o cinema estrangeiro – em especial o norte-americano – tomou conta das salas de projeções, confirmando sua hegemonia.

Os cineastas ficaram à mercê unicamente do mercado, em um período no qual o domínio dos *blockbusters* e distribuidores norte-americanos se estabeleceu ainda mais como hegemônico, por conta da citada abertura ao produto internacional e do poderio comercial inigualável que os filmes de Hollywood possuíam. Além disso, a economia do país como um todo encontrava-se bastante conturbada. O presidente, logo ao assumir, meses antes de dar fim aos órgãos de amparo ao cinema, havia implantado um pacote de medidas radicais, o Plano Brasil Novo (conhecido popularmente como Plano Collor), que, dentre outras coisas, realizou o confisco da poupança e de outros fundos de investimento acima dos 50 mil cruzados novos (equivalente a R\$6.000,00 hoje), freando a economia como um todo em busca de sanar a inflação que à época atingira o índice de 2.000% ao ano.²¹ Sem dinheiro em caixa, sem um público com poder aquisitivo, sem as cotas de exibição e a reserva de mercado antes garantidas pelo governo, até mesmo os pequenos produtores que não dependiam do financiamento da Embrafilme se viram incapazes de iniciar novas produções e o cinema nacional entrou em colapso, com uma diminuição radical na quantidade de filmes produzidos no país.

O governo ainda tentou algumas reaproximações com o cinema durante os dois anos seguintes, mas foi só após o *impeachment* de Collor, em 1992, que iniciativas mais efetivas foram colocadas em prática de vez, viabilizando a recuperação da produção cinematográfica. Em 1993, são instauradas medidas como a Lei do Audiovisual e o Prêmio Resgate do Cinema Brasileiro, concurso que dividiu o dinheiro ainda restante da finada Embrafilme entre projetos de cineastas contemplados. Essas duas iniciativas representaram, para muitos estudiosos da área, o início do chamado Cinema da Retomada. Foi através do tal prêmio que a diretora Carla Camurati realizou *Carlota Joaquina: princesa do Brasil*, filme lançado em 1995 que ficou marcado como marco inaugural entre os filmes produzidos dentro da Retomada.

A partir do governo de Itamar Franco e de Fernando Henrique Cardoso, o Estado retornará a seu posto de principal interlocutor do cinema brasileiro, por conta, principalmente,

²¹ Segundo dados da matéria “Mercado pelo bloqueio da poupança, Plano Collor completa 20 anos”, publicada no portal G1. Disponível em: <http://g1.globo.com/Noticias/Economia_Negocios/0,,MUL1527454-9356,00-MARCADO+PELO+BLOQUEIO+DA+POUPANCA+PLANO+COLLOR+COMPLETA+ANOS.html> Acesso em Julho de 2015.

das leis de incentivo, que restabelecem o financiamento estatal através de renúncia fiscal. Esse tipo de proposta alia o fomento do governo com o patrocínio e a arrecadação do mercado, ao permitir que parte da tributação de uma empresa ou pessoa possa ser redirecionada diretamente ao investimento em um filme. De acordo com Marson (2009, p. 58):

A Lei do Audiovisual funciona da seguinte maneira: uma empresa ou pessoa física compra uma cota de um filme, deduz esse dinheiro do imposto de renda devido e ainda pode lucrar, pois se o filme apresentar benesses a empresa/pessoa física também vai receber sua porcentagem já que se tornou acionista do filme através da compra da cota de patrocínio. Investir em cinema tornou-se um negócio – e um bom negócio [...].

Com a recuperação da viabilidade econômica para o cinema, muitos cineastas e pequenos produtores passam a investir novamente na produção de longas-metragens de ficção. Há, no momento em questão, uma outra variável que altera radicalmente toda a prática do meio, permitindo novos modelos e técnicas: o advento das tecnologias digitais de produção audiovisual. As ferramentas de captação, processamento e edição digitais se encontravam em franco desenvolvimento nessa época, tornando-se padrão em círculos de produção de todo o mundo; no Brasil elas têm sua entrada favorecida pela abertura que Collor havia dado ao produto estrangeiro em seu governo, em oposição às políticas de protecionismo à indústria nacional anteriores. Essa nova categoria de equipamentos permite a realização de uma produção com resultado técnico bastante aprimorado, além de possibilidades de facilitação que permitem um enxugamento drástico dos custos e das dimensões que antes eram necessários a uma produção cinematográfica de qualidade, considerando-se as complicações dos aparatos analógicos.

O depoimento a seguir, do cineasta e técnico de som Sílvia Da-Rin, registrado no livro *Cinema Brasileiro 1995-2005: Ensaios sobre uma década*, organizado por Daniel Caetano (2005, p. 255-256), demonstra como o advento dos equipamentos digitais alterou radicalmente o cenário da produção cinematográfica no que se relaciona ao som. O mesmo nível de transformação poderia ser observado em outras áreas do audiovisual.

A chegada ao mercado brasileiro dos equipamentos digitais para gravação, processamento e edição do som cinematográfico coincidiu com os anos Collor. Naquele início dos anos 1990, a paralisação da produção de filmes de longa-metragem acarretou o sucateamento do parque de equipamentos existente em nossa indústria, seguida por um processo retardado e lento de reposição e renovação. Os filmes do período Embrafilme pertenciam à era do

som analógico (som direto gravado em fitas lisas de rolo aberto, montagem em moviola e mixagem em magnético perfurado) uma cadeia industrial que se manteve estável por trinta anos. A captação, processamento e finalização de som dos filmes da chamada “retomada”, ao contrário, pertencem ao domínio digital (gravação em fitas DAT, edição em computador e mixagem em sistemas multipista). No momento atual, já estamos atravessando um novo processo de transição, da gravação digital linear para a gravação em sistemas de acesso randômico, que não utilizam fitas.

Assim, os cineastas da Retomada têm em mãos o investimento financeiro necessário - cedido pelas leis de incentivo - e também um aparato tecnológico inédito, que permite a produção de filmes com um nível técnico aprimorado o bastante para poderem voltar a competir dentro do circuito comercial de salas exibidoras. A defasagem técnica anterior, que mantinha uma distância enorme entre os *blockbusters* hollywoodianos e as produções nacionais de menor custo e tecnologia, passa a diminuir. O sucesso comercial de *Carlota Joaquina*, com mais de um milhão de espectadores e boa recepção da crítica, indicava que o cinema brasileiro estava em processo de recuperação, com o termo “Retomada” começando a ser repetido na imprensa, em referência à nova safra de produções que se estabelecem e têm retorno positivo (MARSON, 2009).

A boa recepção do público e da crítica era o último elo da cadeia que os cineastas da Retomada, em geral, procuravam restabelecer. Não bastaria apenas ter de volta o financiamento estatal e possuir os meios técnicos de realização para os filmes; era preciso também recuperar o prestígio do público, única maneira de se conseguir fazer com que o cinema se sustentasse por mais tempo, depois de tantas oscilações ao longo de sua história. Em um contexto onde a indústria cultural estava estabelecida e aprimorada, e no qual a tecnologia digital permitia a produção de recursos audiovisuais de qualidade (ao menos no âmbito técnico), era possível e necessário demonstrar que o cinema brasileiro poderia dar conta de realizar todas as etapas de feitura de um filme com alta qualidade técnica. O cinema hollywoodiano, como de costume, serviu como referência de grau de excelência e a produção nacional mirou-se frequentemente em seus modelos, agora menos distantes por conta das tecnologias digitais, a fim de buscar afirmação perante público e crítica.

Nesse âmbito, a composição de trilhas musicais originais para os filmes fazia parte do projeto de se ter um cinema comparável e concorrente com o estrangeiro. É preciso lembrar que os *blockbusters* hollywoodianos do final da década de 1970 e da década de 1980 priorizavam

bastante a banda sonora, através da concepção mais elaborada de *sound design*, da tecnologia Dolby²² e do padrão THX²³, bem como do uso de uma “nova onda de trilha musical” (WIERZBICKI, 2009, p. 189), que recuperava a sonoridade sinfônica da chamada “Era de ouro” da música de Hollywood.

Filmes como os das trilologias *Guerra nas estrelas* e *Indiana Jones* (Steven Spielberg, 1981, 1984, 1989); *Tubarão*, *E.T – o extra-terrestre* (*E.T. – the extra-terrestrial*, Steven Spielberg, 1982) e outros da mesma linha fazem com que volte a ser valorizada a presença de temas musicais marcantes, executados por orquestras sinfônicas gravadas ao vivo em estúdio. Todos esses filmes citados são notáveis por suas músicas e sons memoráveis, a se reproduzirem inclusive em outros produtos da indústria cultural, tais como discos, brinquedos e jogos de videogame. Comparadas a esses filmes, as produções nacionais deixavam mais expostas, na década de 1980, a defasagem técnica que, no uso da música, ficava patente através do uso de fonogramas cuja compilação muitas vezes era de gosto duvidoso e deixava revelar sua falta de especificidade. Na Retomada, como parte do projeto de demonstrar excelência técnica, era preciso superar a precariedade do uso de fonogramas como solução “fácil” e dos sintetizadores, cuja sonoridade já estava datada.

²² A Dolby Laboratories, fundada pelo engenheiro Ray Dolby, é uma empresa que criou diversas tecnologias e padrões transformadores quanto aos processos e resultados sonoros do cinema. A primeira delas foi o Dolby A, um sistema de redução de ruído de gravação que permitiu novas técnicas de gravação multipista. Depois veio o sistema de som multicanal Dolby Stereo, cujo “grande salto é obtido com *Star Wars*, filme de George Lucas, lançado em 46 salas nos Estados Unidos equipadas com o processador Dolby, responsável pela decodificação da trilha ótica de volta para os quatro canais originais na sala de cinema. Através dessa associação e do sucesso obtido por *Star Wars* – filme que representa uma revolução em termos sonoros na história do cinema –, o sistema Dolby obteve o trampolim que precisava para ser desejado em todo lugar. Qualquer sala de projeção que quisesse demonstrar qualidade tinha que estar equipada com Dolby Stereo” (MANZANO, 2005, p. 75). Até hoje a Dolby produz tecnologias que alteram a configuração de como a banda sonora é concebida, processada e mixada. A última lançada é o Dolby Atmos, que permite até o uso de 64 canais de som independentes na sala de cinema.

²³ O projeto THX foi criado para uso interno dos estúdios de mixagem em Hollywood, mas logo “se transforma num programa de acompanhamento das salas de exibição e controle de qualidade, [com o qual] cuida-se da acústica de cada sala de cinema individualmente e de todos os elementos que interferem na projeção. O desenho acústico proporciona um controle minucioso do tempo de reverberação. Os equipamentos utilizados na sala atendem a certas exigências (incrementando caixas acústicas, usando amplificadores mais potentes), estabelecendo-se padrões que devem ser seguidos para se obter a mesma resposta da sala de mixagem na sala de projeção. O primeiro filme exibido com o sistema THX é *O Retorno de Jedi* (Richard Marquand, 1983). Tem-se como decorrência natural que um filme feito em Dolby e (mixado e) projetado numa sala THX represente, assim, uma garantia de qualidade sonora, pelo menos no sentido de reprodução eficiente” (MANZANO, 2005, p. 93).

As canções não desapareceram por completo, mas no cinema da Retomada elas passam a desempenhar outro papel, em geral: reservavam-se a momentos específicos do filme – tais como os créditos de abertura e de encerramento, ou a uma sequência em que funcionavam como elemento dramático – e possuíam uma relação de criação de sentidos mais definida com os outros elementos do filme.²⁴

No cenário brasileiro de produção cinematográfica, não era economicamente viável o hábito de gravação de grandes orquestras, como em Hollywood, mas através das ferramentas digitais de produção musical passa a ser possível um enorme leque de sonoridades - inclusive similares às de uma orquestra - gravadas e processadas com uma alta qualidade de resolução, em uma estrutura bastante enxuta. Um único músico, com um computador, uma pequena sala de gravação, alguns poucos equipamentos e softwares, passa a ser capaz de gravar peças musicais com nível profissional. A criatividade e as possibilidades musicais se abrem grandemente, não mais tão limitadas por questões de dificuldades técnicas de gravação.

Essas facilidades aliadas às demandas renovadas e intensificadas de um mercado cinematográfico, e audiovisual em geral, dão origem a um novo perfil de compositor, ou profissional da música: o “artista-empresendedor” (NAKANO, LEÃO, 2009) que é proprietário de seu próprio estúdio e estrutura de gravação, pode ser responsável por todas as etapas da produção musical (composição, instrumentação, execução, edição, gravação e mixagem, que têm os limites entre si diluídos), atua em outras áreas do audiovisual e é, em geral, um profissional mais autônomo.

Com o aquecimento desse mercado, os nomes a se destacar se multiplicam, em crescimento até os dias de hoje: Antônio Pinto, André Abujamra, Beto Villares, Eduardo Bid, Plínio Profeta, Marco Antônio Guimarães, David Tygel, Mu Carvalho, Lívio Tragtenberg, Ed Côrtes, Berna Ceppas e muitos outros poderiam ser destacados. Provavelmente nunca houve

²⁴ Embora a pluralidade seja uma das características do Cinema da Retomada, é possível observar que o uso de canções se torna proeminente apenas em poucos filmes, como *Bicho de sete cabeças* ou *Lisbela e o prisioneiro* (Guel Arraes, 2003). Mesmo neles, a canção não é utilizada como espetáculo performático em si, tal qual acontecia em musicais ou nas chanchadas. São canções, no geral, não diegéticas, cuja letra comenta ou amplia os sentidos da trama e fornecem uma conexão entre o filme e o artista a interpreta-las (ou também compô-las). Nesse sentido, cantores e compositores como Chico Buarque e Caetano Veloso parecem servir como referência à afirmação artística e popular aos filmes da Retomada, que tentavam se legitimar nesses dois campos, tais quais as produções dos anos 1970. Não é de se estranhar que recorram aos mesmos cantores daquela época.

tantos profissionais atuando simultaneamente nessa área no país, a seguirem uma carreira prolongada e constante no cinema. A maioria desses compositores se inicia no cinema com a Retomada e são egressos da indústria fonográfica, que com sua crise motivou os artistas e profissionais a buscarem outros espaços de atuação, da publicidade e da televisão, de onde provêm também muitos diretores.

A grande diferença a partir desse momento histórico é que os músicos não trabalham em filmes como um pequeno desvio em sua carreira, tal qual ocorria comumente nos anos 70 e 80, mas de fato vão aderir à produção cinematográfica e desenvolver uma trajetória dentro desse círculo. É preciso lembrar também que, com o anterior desuso de trilhas musicais originais no cinema brasileiro, compositores dedicados a essa área encontravam-se em larga escassez há décadas, com o declínio da atividade se dando praticamente desde os anos 1960. Essa grande renovação no elenco de compositores, bem como o estabelecimento de sua posição no cenário e a manutenção de suas práticas até os dias de hoje, justifica o recorte da presente pesquisa a partir desse momento da Retomada.

Considerando-se que ainda não existe grande concordância para uma data emblemática de término da Retomada²⁵ e, principalmente, que o quadro de composição e produção musical iniciado nos meados da década de 1990 se mantém bastante estável até hoje, com relação às trilhas musicais é possível dizer que ainda estamos no mesmo contexto prático. O perfil e os nomes dos compositores têm se mantido, bem como sua colocação no cenário e seus métodos de produção. Para conhece-los melhor, é preciso investigar quais são as ferramentas atuais de criação, processamento e edição de som, bem como que inovações trazem ao processo de se produzir música gravada, do início ao fim. Esse é o assunto do próximo capítulo.

²⁵ “A data limite para o que chamamos de Cinema da Retomada é controversa. Há datações variadas nos trabalhos lidos. Na imprensa de um modo geral o termo continua sendo utilizado para a atual produção cinematográfica brasileira, já que as regras para o financiamento dos filmes não se modificaram. Entretanto, encontramos também autores que procuraram delimitar essa produção, entre 1995 e 2002, que corresponde à produção realizada no período do governo Fernando Henrique Cardoso” (CATELLI, CARDOSO, 2009).

2 AS TECNOLOGIAS DIGITAIS DE PRODUÇÃO MUSICAL E SUAS NOVAS POSSIBILIDADES DE CRIAÇÃO

Os primeiros protótipos de tecnologias digitais de gravação e produção musical começaram a surgir nos anos 1970, mas sua disseminação e uso profissional passaram por um lento avanço ao longo dos anos, tornando-se comum o processo de gravação, processamento e edição inteiramente digitais apenas a partir da década de 1990 (FINE, 2008), principalmente com o advento de versões aprimoradas do software *Pro Tools*. Esse programa foi o primeiro de uma nova categoria – *digital audio workstation*, ou DAW, como é comumente abreviado – a ser utilizado rotineiramente no meio profissional para gravação de áudio multicanais, processamento, edição e mixagem no domínio digital. O material sonoro e musical tornou-se cada vez mais possível de ser registrado, transformado e arquivado inteiramente nos discos rígidos de computadores, na forma de informação digital. A própria possibilidade de se transportar, trocar, importar e exportar o material de registro sonoro em formato digital, dispensando os custos e as dificuldades de se fazer cópias de mídias analógicas durante o processo de edição, produção e finalizações contribuiu para muitas mudanças no cenário.

Essa nova configuração, e seus constantes aprimoramentos, permitiram que cada vez mais se tornasse acessível a possibilidade de se gravar material fonográfico de alta qualidade de resolução utilizando-se apenas de poucas ferramentas. Os antigos métodos de produção, que demandavam uma sala grande de gravação (para acomodar os músicos intérpretes, o equipamento de captação e ainda fornecer a acústica ideal), um aparato de registro e processamento extremamente complexo (como mesas de som de grandes proporções e alto custo, processadores de efeitos analógicos, etc.), bem como a especialização de diferentes profissionais, deixaram de ser essenciais. Nessa antiga cadeia de produção musical, era comum haver, mesmo para um trabalho simples como a gravação de um jingle publicitário, a presença dos seguintes profissionais, por exemplo:

- O proprietário do estúdio de gravação: em geral um empresário ou uma associação com poder aquisitivo alto o bastante para poder investir em uma estrutura física e tecnológica de alto custo;
- O engenheiro de som, que possuía conhecimento técnico sobre os equipamentos de gravação e edição, tais como os diferentes microfones (e seu uso, posicionamento, etc.), a mesa de som, os gravadores, os processadores de efeitos analógicos e outros aparatos;
- O compositor, cujos conhecimentos musicais permitiam a criação das partituras a serem executadas pelos músicos;
- Os instrumentistas: músicos que tocariam essas partes, tais como violinistas, baixistas, pianistas, etc.;
- Assistentes e auxiliares, tanto para ajudar na parte técnica do som (instalando microfones, passando cabos, etc.), quanto na parte musical (fazendo cópias das partituras, etc.);
- Outros engenheiros de som que realizassem a mixagem e/ou a masterização, processos em que as gravações são organizadas, têm seus efeitos e volumes balanceados, e são finalizadas conforme o formato a serem reproduzidas.

Dentro desse antigo modelo, cada profissional possuía, costumeiramente, sua especificidade bem definida. Os compositores, por exemplo, em geral não tinham conhecimento sobre como realizar uma gravação ou posicionar um microfone corretamente, tampouco os engenheiros de som costumavam entender sobre teoria musical para poder criar um arranjo, por exemplo. Obviamente, os custos dessa cadeia de produção não eram pequenos, o que a impossibilitou em muitos casos no que se refere à realidade nacional de produção cinematográfica. Exemplos disso puderam ser vistos no panorama histórico apresentado no primeiro capítulo deste trabalho.

Com o desenvolvimento das ferramentas digitais, no entanto, grande parte - ou o total - das gravações, dos processamentos e das edições passaram a ser feitos dentro do computador,

através de softwares e plug-ins com interfaces simplificadas e amigáveis ao usuário. Mesmo o aparato físico pôde ser reduzido, com cadeias de gravação menos complexas ou em grande parte internas ao ambiente do software, especialmente no caso de uso de instrumentos virtuais, simuladores de microfones e amplificadores, ou outras tecnologias, como será visto mais adiante.

Diante desse quadro, com um pouco de conhecimento em música e em tecnologia de gravação digital, torna-se possível produzir fonogramas com alta qualidade de resolução, ou seja, uma única pessoa pode ser autossuficiente na composição da música, em sua gravação e edição, e nos processos de finalização necessários, enxugando a cadeia de produção musical e seus custos. Vicente (2002, p. 44-45) diz, sobre as ferramentas digitais de produção musical:

Por sua grande importância, esse aparato tecnológico acaba por exercer significativa influência sobre a formação do músico, que é crescentemente pressionado a adquirir maiores conhecimentos em áreas anteriormente distantes da sua, como informática, engenharia eletrônica, tecnologia de áudio, domínio da língua inglesa, etc. Simultaneamente, a constante renovação tecnológica mantém sobre o músico a permanente necessidade de obter recursos financeiros para a atualização de seu equipamento (Théberge, 1990 e 1991). Assim, embora não se possa renegar a perspectiva de compreender este aparato tecnológico enquanto instância democratizadora da produção musical (Goodwin, 1992 e, num certo sentido, Lévy, 1999), também é preciso enfatizar seu papel no sentido de fortalecer a inserção dos músicos dentro da lógica do mercado musical – levando tanto a uma maior racionalização de sua produção quanto à incorporação, por parte deles, de atividades antes exercidas por outros profissionais como produtores, empresários e engenheiros de gravação.

Os músicos passaram a reunir em si mesmos muitos dos papéis relativos à produção musical, tornando-se responsáveis, muitas vezes, por todas as suas etapas, desde a concepção até a finalização dos fonogramas. O perfil de compositor atual, ao menos na área do audiovisual – com suas demandas e idiossincrasias – é o de um artista e profissional que, aliando o uso de partituras e instrumentos acústicos à sua prática ou não, trabalha grande parte ou o total de seu material dentro do computador, muitas vezes criando partes sonoras e musicais em um processo contínuo, que na maior parte das vezes não aparta a composição da gravação, do processamento ou da mixagem. Com os custos reduzidos dos equipamentos, o músico torna-se também, em geral, o proprietário de toda sua estrutura física de gravação, sendo o dono de um estúdio de gravação de pequeno porte e/ou de uma produtora de áudio a prestar serviços em diversas áreas

do audiovisual, tais como trilhas musicais para cinema; jingles publicitários; produção de álbuns fonográficos para bandas e cantores; gravação de dublagem, locução e *foley*; ou mesmo utilização do espaço físico para registro de vídeos, tais como DVDs de apresentações musicais.

É preciso destacar que essas facilidades tecnológicas abriram novas possibilidades estéticas e o acesso a sonoridades antes difíceis de serem alcançadas, o que interfere no resultado estético, dramático e narrativo da construção dos filmes. Mais do que somente a possibilidade de criação de timbres eletrônicos - inexistentes na natureza ou nos instrumentos musicais acústicos - torna-se possível também se obter, dentro de um orçamento reduzido (como é comum nas produções cinematográficas nacionais) uma sonoridade antes fora das possibilidades dos produtores e cineastas. É exemplar, nesse sentido, o filme *Durval discos* (Anna Muylaert, 2002), no qual a organização do material musical destaca a relação do protagonista com os discos de vinil, e da forma do filme com seu próprio arco dramático, ao dividir as trilhas musicais da trama em dois momentos muito distintos, como se fossem os dois “lados” de um LP. O primeiro tem uso de canções pré-gravadas, diegéticas ou não, que retratam o universo do protagonista - um dono de uma loja de discos preso ao passado - e o outro, o uso de música original não diegética, plena de sons de piano e orquestra de cordas, compostos e produzidos por André Abujamra através de *samplers*, que permitiram a sonoridade orquestral tradicional do cinema a uma produção cujo orçamento dificilmente poderia cobrir a gravação de uma orquestra ao vivo, com instrumentos “reais”. Mais do que os timbres orquestrais, ou a qualidade de resolução da gravação, importa aqui a possibilidade de se criar diferentes sentidos dramatúrgicos, de se estabelecer uma estrutura formal da qual as trilhas musicais são parte fundamental. Segundo Silva (2009, p. 231):

Por ter uso diferenciado das canções, este filme merece um pouco mais de atenção. *Durval Discos*, assim como um LP, com os seus lados A e B, narra a estória de um solteirão chamado Durval (interpretado por Ary França), proprietário de uma loja de discos de vitrola. Os temas instrumentais compostos para o filme são utilizados com a função de criar a dimensão lírica para o lado B da estória, apesar da sensação de que André Abujamra está satirizando o suspense e os estranhamentos causados pelo desenrolar da narrativa. Em contrapartida, o uso de canções se integra de maneira quase perfeita na narrativa do filme, sem criar videocliques ou números musicais, com o recorrente uso do *source music* (todo tipo de intervenção musical no qual a fonte sonora é claramente identificável na imagem) de canções da música popular brasileira da virada dos anos 60 para os anos 70 [...]

Passaremos agora a investigar, uma a uma, algumas das principais ferramentas digitais de produção musical utilizadas pelos compositores contemporâneos, a fim de se compreender que possibilidades abrem e porque alteraram tanto o cenário de composição e produção musicais.

2.1 Digital Audio Workstation (DAW) ou Software Multipista

Diversos experimentos com tecnologia digital foram testados na área de produção musical, especialmente a partir da década de 1980 e 1990, quando passaram a fazer parte da rotina dos estúdios profissionais e do mercado de consumo (FINE, 2008). O *compact disc* (CD), formato de mídia digital utilizado pelo mercado fonográfico, foi disponibilizado para consumo em 1982; na mesma década, surgiram os primeiros sintetizadores, sequenciadores e máquinas de ritmo²⁶ completamente digitais e, pouco a pouco, esse tipo de tecnologia começou a fazer parte do trabalho profissional com áudio e dos hábitos dos consumidores.

Essas tecnologias, apesar de possibilitarem a criação de sequências ou acompanhamento musicais sintetizados, ainda não representavam uma mudança mais profunda na forma de gravação e edição dos fonogramas, que continuavam a serem registrados e manipulados em meios analógicos, como a fita magnética. No caso da produção de um CD, por exemplo, todo o processo de gravação das músicas poderia ser similar ao que era dedicado a um disco de vinil, diferenciando-se apenas na masterização, processo de finalização no qual os fonogramas são editados e impressos na mídia digital.

As maiores transformações nos processos de gravação e edição, em relação ao uso das tecnologias digitais, ocorreram com o advento e desenvolvimento dos softwares multipista, ou *digital audio workstations* (frequentemente abreviados como DAW). Esses programas, principalmente no decorrer da década de 1990, tornaram possíveis à produção de áudio a gravação, o armazenamento de dados, a edição, o processamento e a mixagem no computador,

²⁶ Sequenciadores e máquinas de ritmo (também conhecidas como baterias eletrônicas ou *drum machines*) são aparatos onde se pode programar uma sequência de acordes ou de padrões rítmicos, os quais são reproduzidos pelo aparelho através de timbres sintetizados.

com os dados registrados e possíveis de serem monitorados visual e auditivamente através do software. Alguns dos principais programas dessa categoria são *Pro Tools*, *Logic*, *Cubase*, *Nuendo*, *Audition* e *Sonar*; a maioria deles surgidos no início da década de 1990 e desenvolvidos desde então (COLLINS, 2004).

Essa categoria de software recria no ambiente digital a lógica de trabalho utilizada tradicionalmente pelos estúdios dentro do contexto de aparatos analógicos. As gravações podem ser realizadas em muitos canais ou pistas²⁷ (daí o nome de software multipista ou *multitrack*), visualizadas na tela do computador em sua representação gráfica e ouvidas com reprodução e monitoração em tempo real, além de editadas e processadas no próprio software de forma não linear e não destrutiva. O programa também permite a mixagem e finalização com alta qualidade de resolução. Na interface da DAW, o processo de composição e produção pode percorrer todas as suas etapas: “a composição ou arranjo desde os parâmetros mais básicos, como tonalidade, compasso, andamento e as várias sessões, até as mínimas nuances, no âmbito de notas individuais” (MATOS, 2014, p. 202), a gravação e a finalização. Guardadas as devidas proporções, a fala comum de que esses programas equivalem a “um estúdio dentro de um computador” revela a importância de seu surgimento, que traz incontáveis recursos criativos e de realização para músicos em geral.

Outras funções são contempladas: é possível utilizar na DAW um número praticamente ilimitado de overdubs, plug-ins de efeitos e processamento, instrumentos virtuais e MIDI, assuntos que serão melhor abordados ao longo dos próximos tópicos. O fato de se ter todas essas possibilidades alocadas em um único software, com edições e replicações praticamente irrestritas por se tratarem de informação digital²⁸, e a infinidade de recursos estéticos e técnicos

²⁷ “T tecnicamente, a palavra ‘pista’ se refere ao espaço na mídia para a representação de áudio do som. Daí, dizermos que utilizamos gravadores de fita de 24 canais, porque há 24 tiras paralelas em um pedaço de fita de 2 polegadas, onde é possível gravar sinais separados. [...] A palavra ‘canal’, por outro lado, não se aplica à representação da mídia mas é um termo mais abstrato para descrever uma via por onde passa sinal. Pode ser utilizado para descrever um roteamento de sinais dentro de um equipamento, tal como: ‘conectar o primeiro canal de entrada da mesa de som ao canal de saída’” (HOLMAN, 2010, p. 39).

²⁸ Um exemplo do quão mais simples e eficaz é a edição digital poderá ser observado no tópico seguinte, com o depoimento de George Martin sobre a produção de *When I’m Sixty-four*, canção dos Beatles. Ao descrever como foi realizado o efeito de deixar a voz de Paul McCartney mais aguda, Martin diz que eles tiveram de pegar a fita com a gravação da voz original, acelerá-la e fazer uma cópia desse som com rotação alterada em uma nova fita. A geração de novas cópias de fita magnética causa deterioração na qualidade, bem como precisa arcar com os altos custos das fitas. No âmbito digital, o mesmo efeito pode ser realizado dentro do computador, com apenas alguns

viabilizados, fizeram com que o computador e a DAW se tornassem comumente o “cérebro” e o centro das produções de áudio, seja em grandes estúdios ou em estruturas mais simples.

Atualmente, é prática regular todo o material fonográfico ser registrado, editado e finalizado no ambiente virtual do software multipista. Mesmo a composição é algumas vezes realizada já dentro do programa, sem uso de partitura ou de instrumentos acústicos, dando-se através da sobreposição de camadas de partes musicais criadas com sequenciadores, instrumentos virtuais ou performances instrumentais misturadas a esses recursos. Além disso, os equipamentos de hardware de gravação e processamento, em geral, se conectam todos ao computador no qual o software multipista está instalado, o qual recebe os sinais captados e os registra. Assim, podem haver no estúdio mesas de som, hardwares de processadores de efeitos e outros aparatos (analógicos ou digitais) que se interligam com o computador e a DAW, e podem ser controlados inclusive através de comandos no software.

O uso de DAWs, com suas facilidades e sua interface amigável, transformou radicalmente o cenário de produção musical. O compositor, na maioria dos casos, passou a lidar também com os aspectos técnicos da gravação e da montagem de suas peças, bem como da edição e mixagem, papéis que antes se reservavam quase exclusivamente aos engenheiros de som ou aos técnicos de gravação (VICENTE, 1996). O músico, assim, veio a sentir a necessidade profissional de dominar também alguns aspectos de gravação, microfonação, edição e mixagem, bem como a conhecer ao menos um pouco dos equipamentos, procedimentos e programas a serem utilizados em uma produção como um todo. Essa característica das práticas fonográficas mais atuais provoca, ao mesmo tempo, uma forma de exclusão nesse meio do músico que não domina (ou possui) as próprias ferramentas completas de produção, mas por outro lado também fornece autonomia a um músico que tenha desejo de gravar seu material, sem mais a necessidade restrita de um grande estúdio, equipamentos demasiado caros ou mesmo a participação de outros instrumentistas.

cliques do mouse, e sem nenhuma implicação na qualidade da informação digital, ou seja da gravação. Além disso, parâmetros do som podem ser controlados de forma independente: no exemplo citado, seria possível mudar a afinação da voz (para mais agudo) sem interferir no tempo (aceleração), algo impossível no meio analógico. As opções de processamento são bem maiores, mais rápidas, mais práticas e praticamente sem custo ou comprometimento da qualidade de resolução. Esse é apenas um dos exemplos de facilitação e possibilidade de recursos.

No caso do trabalho de composições para o audiovisual, seja para trilhas musicais do cinema ou outras formas de produção de som e música para imagem, o uso de DAWs ainda traz outra grande vantagem: o arquivo digital de vídeo poder ser inserido dentro do mesmo projeto de áudio, ou seja, as imagens podem ser vistas – em tempo real ou pausadas em determinado frame – na mesma *timeline*²⁹ na qual se produz a música. Além das muitas ferramentas disponíveis para se trabalhar com essa interação, o próprio fato de se ter vídeo e áudio reproduzidos no mesmo ambiente, dentro do computador, facilita bastante a sincronização entre imagem e música ou outros sons, tanto no aspecto criativo quanto logístico. As possibilidades de articulação entre imagem e som, ou música, tornam-se bem mais amplas quando o compositor, por exemplo, pode monitorar e manipular o vídeo tranquilamente em seu ambiente de trabalho, com apenas alguns toques do mouse, ou testar e controlar ideias na mesma plataforma em que controla a reprodução do vídeo e da música – ainda com todas as suas ferramentas de edição e criação. Mu Carvalho, em seu depoimento para este trabalho, relata um pouco de sua experiência com a trilha do filme *A dama do loteação* (1978), do diretor Neville de Almeida, para o qual criou variações da canção tema de Caetano Veloso. Os métodos de produção citados, nada incomuns para a época, demonstram como o trabalho do compositor, em sua articulação com a imagem, pôde passar por drásticas transformações na prática nacional, com o advento das tecnologias digitais, cenário que faz com que seja impensável hoje um trabalho da forma tal qual citada:

[...] era um negócio muito maluco, porque o Neville de Almeida, que é o diretor e produtor do filme, ele chegava no estúdio e falava assim: “Olha, agora a gente tem aqui um trecho da cena tal, que eu preciso de 9 segundos de uma coisa meio tensa e engraçada”. Aí eu [pensava]: “Ok”; sentava no piano e, sem ver o filme, gravava 9 segundos daquela música do Caetano, meio tensa e meio engraçada, fazia uma coisa maluca. “Agora a gente precisa de 3 segundos de uma vinheta meio assim, não sei o que lá”. Era assim. (Informação oral, grifo nosso)

Mesmo nas grandes produções de Hollywood que ainda se valem do processo tradicional de se gravar orquestras com o telão ao fundo, para garantir a sincronia e o timbre de um conjunto instrumental como esse, o uso de um software multipista facilita bastante a sincronização. Além de ser possível deixar pronto, antes da gravação, um projeto com “guias”,

²⁹ “Linha do tempo”, ou seja, o espaço da tela do software onde são exibidos os arquivos a serem reproduzidos, seja de vídeo ou de áudio. Costuma ser a “janela” principal de softwares de edição de áudio e de vídeo.

estabelecendo previamente os andamentos, compassos e tudo mais para que o regente siga e oriente a orquestra, os músicos e técnicos de gravação podem se sincronizar melhor com o filme, baseados no mesmo projeto do software. O compositor e maestro Ed Côrtes relata sobre sua experiência como regente nas gravações de trilhas musicais para filmes de Hollywood, em depoimento para este trabalho:

Nos Estados Unidos, tem o maior esquema: o John Kurlander lê partitura, que é o engenheiro de som. E tem o *big counter*, um contador de compassos do *Pro Tools*, grandão, na minha frente, e um pra ele lá [na sala técnica]. E a partitura tá toda sincronizada com o *Pro Tools*, e isso é uma coisa que tem que estar certinha. E o filme. Então, tudo roda junto. Quando dá *start* na cena, o *Pro Tools* está rodando junto, o filme está rodando junto. Aí, se deu alguma coisa errado, eu parei, ele já sabe de onde pegar, porque ele já sabe na partitura onde tem a pausa mais próxima, e tal. Aí ele já volta no compasso lá, eu já vejo o número e falo para a orquestra: “número tal” [...] Eu tenho a imagem e tenha a barra de compasso, e isso roda sincronizado. Antigamente era mais difícil, porque tinha que ter o relógio, o filme, e a partitura, e aí era mais complicado porque não tinha sincronismo exato como é hoje em dia. Hoje em dia, uma vez sincronizado, vai reto até o fim. (Informação oral)

Mesmo quando grava no Brasil, onde não há comumente esse tipo de estrutura, o relato do mesmo compositor³⁰ revela a importância do sincronismo entre imagem e som possibilitado pelo uso de uma DAW como o *Pro Tools*, ao permitir que já se vá para a gravação com “guias” prontas, ou “prés”, como também são chamadas essas gravações de certos instrumentos já em sincronia, que servem como referência para que os outros instrumentistas toquem juntos. Ainda no mesmo depoimento, gravado em sua própria produtora, a Tentáculo Áudio, Ed Côrtes diz, sobre as gravações do mesmo tipo no Brasil:

A gente leva, quando sai daqui e vai gravar em outro estúdio - se for aqui, está sempre o filme rodando junto – mas se for em outro estúdio, a gente leva a sessão³¹ de *Pro Tools* com o filme. Então o filme vai estar rodando, eventualmente não tem uma tela pra eu assistir lá, enquanto estou gravando, mas como fui eu que fiz a trilha, eu sei o que está acontecendo na imagem e o que eu preciso “tirar”. E como eu disse: uma vez sincronizado, sempre sincronizado. Não tem que ficar preocupado com a imagem, que nem era antigamente. [...] Tudo já vai com guia. [...] Você [antes] vai montando umas “prés”... É o que eu falei: as guias, as “prés”, têm que estar muito prontas atualmente. (Informação oral)

³⁰ Ver Apêndices 3 e 8.

³¹ N.A.: Sessão, ou *Session*, é o nome utilizado para se designar o “projeto” no software *Pro Tools*.

As divisões rítmicas, as demarcações dos tempos de entrada e saída da música, dos momentos específicos de sincronização (como, por exemplo, o bater de pratos no momento exato em que um personagem é atingido por um tiro), bem como a inserção ou deslocamento de sons relacionados às imagens tornam-se procedimentos bem mais simples dessa maneira. Como vídeo e áudio estão sincronizados e dispostos no mesmo projeto, toda reprodução e monitoração é feita já com imagem e som juntos, controlados e manipulados pelos mesmos comandos. O compositor pode, por exemplo, tocar e gravar uma música (ou partes dela) dentro do software enquanto vê as imagens do filme exibidas em sincronia na mesma tela do programa. Pode rever essa imagem em loop e testar diferentes ideias, até encontrar a que acha ideal. É possível também escrever uma partitura dentro da DAW, na qual é possível observar onde cada nota está localizada em relação às imagens e sua linha cronológica. As possibilidades de se reeditar ou alterar posteriormente a colocação de cada som também somam a essas grandes transformações do processo criativo e logístico.

Na figura a seguir, é possível ver um projeto realizado no software *Pro Tools*. A imagem foi retirada do site do fabricante do programa. É possível perceber na captura de tela a presença das diversas pistas independentes de áudio (as tiras horizontais), que podem ser monitoradas e editadas em paralelo; a representação visual das ondas sonoras em cada clipe (os espectrogramas, ou desenhos irregulares no interior de cada retângulo colorido), o que facilita sua edição; os vários controles de reprodução e ferramentas de edição na barra superior; a possibilidade de se escolher cores diferentes pra cada pista, o que possibilita dividir visualmente algumas seções, tais como: guitarras, vozes, bateria, etc.; e, por fim, a visualização do vídeo em uma pequena tela à direita, bem como sua localização na *timeline* pela pista superior. A fina linha vertical negra (*transport bar*) indica qual é o ponto sendo executado, e em uma reprodução normal ela segue movimentando-se adiante, através do tempo. Ainda há muitos outros botões e funções presentes, mas apenas essas citadas já bastam para dar uma amostra do quanto o uso da DAW pode afetar a atividade de um compositor, especialmente para o audiovisual.

2.2 Overdubs

É chamado de gravação de overdubs o processo no qual são adicionadas partes novas às faixas já gravadas anteriormente. Durante o tal procedimento, os sons já registrados (tais como certos instrumentos de uma banda ou uma performance ao vivo) são monitorados no estúdio através de fones de ouvido ou das caixas de som pelo músico, enquanto ele executa uma nova parte instrumental ou de canto a ser inserida na mesma música, como uma camada sonora a mais. Esse processo pode ser repetido, acrescentando-se pistas e arranjos até que se entenda que o fonograma está pronto (HUBER, RUNSTEIN, 2005).

Overdubs são utilizados, em geral, para se acrescentar novas partes a uma determinada peça musical ou sonora, permitindo assim que sejam adicionadas camadas extras de sonoridades e instrumentos, ou para alterar uma determinada parte do arranjo, na qual é desejado corrigir, mudar ou aprimorar a performance do executante, seja em um *take* por completo ou apenas em um trecho. São usos comuns de overdubs, por exemplo: a gravação de *backing vocals* (muitas vezes com linhas melódicas diferentes cantadas pelo(s) mesmo(s) vocalista(s) e acumuladas em várias camadas), a inserção de solos ou fraseados de instrumentos (com o uso de execuções repetidas da mesma parte e posterior seleção dos melhores trechos a fim de se uni-los em um solo único), bem como a regravação em estúdio de partes de um disco ao vivo, em momentos em que a performance original do show tenha deixado a desejar.

Além disso, é claro, a própria composição pode ser pensada e realizada através do uso de overdubs. É bastante comum atualmente os compositores trabalharem com uma ideia inicial – uma certa “batida”, por exemplo, ou seja, uma célula rítmica de uma bateria ou instrumento de percussão – e acrescentarem outras camadas uma a uma, criando a música em um processo de acúmulo de diferentes camadas, no qual a gravação de overdubs e a composição são um processo contínuo e unificado. A gravação de diferentes camadas, criadas na hora muitas vezes, é ao mesmo tempo a composição, a edição, a gravação e a orquestração. O compositor Beto Villares, autor das trilhas musicais de filmes como *Xingu* (2014) e *O ano em que meus pais*

saíram de férias (2006), ambos dirigidos por Cao Hamburger, relata em seu depoimento para esta pesquisa³²:

[...] você pode escrever vários instrumentos para fazer uma camada, depois outros para fazer outra, depois outros. Quanto mais você tiver isso claro, maiores as chances de sua música funcionar. [...] Primeiro de tudo, tem dois tipos de coisas, talvez, que você pode fazer em relação a uma trilha: ela ser um negócio muito “espacial”, muito solto, sem ritmo nenhum [...] uma ideia, uma tonalidade, um tipo de acorde mais pra lá ou mais pra cá. Isso aí já dá uma puta onda. Outra coisa é se vai entrar um “motorzinho” rítmico, que vá levar uma sequência. Ele pode ser mais rápido, mais lento, mais tenso, mais gostoso, o que seja. Mas vai ser aquela coisa mais “tun-qui-dun-gun-gui-run” [imita som mais rítmico com a boca, como um contrabaixo], que vai entrar mais para carregar mesmo, como um motorzinho. Pode ser um loop, e você vai acrescentando coisas. Quando você tem essas duas coisas conversando, tem também esse jogo de uma camada que movimenta e uma que não movimenta. Então fica fácil de usar. Se você imaginar que cada uma dessas camadas são vários elementos que você pode usar separados também, você já tem um puta universo sonoro para fazer um monte de coisas. (Informação oral)

O uso de overdubs não é uma prática exclusiva do universo digital, mas nesse âmbito passou a ser utilizado de forma bem mais intensa, transformando radicalmente as práticas comuns de captação. Nas gravações analógicas, os overdubs já eram utilizados, especialmente a partir da década de 1960, como forma de se poder acrescentar mais sons aos limitados registros com gravadores de quatro canais, que eram a tecnologia de ponta da época.

O uso de overdubs na produção musical se tornou mais comum especialmente a partir da feitura de *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (VICENTE, 1996), disco da banda The Beatles, lançado em 1967, que representou uma das grandes iniciativas desse período com o uso de overdubs, pela utilização intensa e inovadora da adição de novas partes sonoras e musicais às canções. A decisão da banda de não mais fazer shows, eliminando assim a necessidade de que os arranjos criados em estúdio fossem recriados ao vivo, libertou-os do ponto de vista criativo para experimentar com mais e mais camadas de sons. George Martin, produtor musical e arranjador do disco, comenta sobre a gravação da faixa *When I'm Sixty-four*, em seu livro sobre a feitura do álbum, *Paz, amor e Sgt. Pepper: os bastidores do disco mais importante dos Beatles* (MARTIN, PEARSON, 1995, p. 48):

³² Ver apêndice 2.

Começamos a gravação no dia 6 de dezembro de 1966, com Paul cantando a voz guia e se acompanhando no baixo, enquanto Ringo tocava escovas na caixa³³. Tudo isso no canal 1. (Hoje você nunca sonharia em meter um vocal no mesmo canal que a bateria, porque depois nunca poderá separá-los. Hoje em dia com a gravação multicanal, você mantém cada elemento isolado para poder brincar com tudo à vontade.)

No canal 2 colocamos uma linha de piano com Paul e, no canal 3, novamente as escovas de Ringo na bateria, permitindo que me livrasse do take com a bateria original, aquele com a voz. Foi tudo o que fizemos naquele dia. Dois dias depois, Paul gravou um vocal “de verdade” sobre aquela base de *When I’m Sixty-four*.

Nós não fizemos mais nada com a música até o dia 21 de dezembro. Eu já mixara os quatro canais trabalhados naqueles dois primeiros dias, transferindo-os para o canal 1 de uma fita novinha de quatro canais. Ali adicionamos dois clarinetes e o terceiro clarinete foi para o canal 2 [...]. Pusemos Ringo tocando sinos no canal 3, junto com harmonias de Paul, George e John. Toda a contribuição de George e John para a música, até então, eram aqueles backing vocals.

O canal 4 levou uma outra gravação da voz de Paul. Nós, originalmente, o gravamos em dó maior. Mas, quando chegou a hora da mixagem, Paul quis parecer mais jovem. Poderia voltar a ser adolescente? Então distorcemos seu vocal até o tom ré, acelerando a fita. Seu vocal soou mais fino e agudo: não tão fraco, mas quase. A gravação estava completa!

O testemunho de George Martin revela uma característica da era da gravação analógica: para se fazer um overdub, era necessário que a gravação de uma fita (com as partes anteriores registradas) fosse duplicada em outra, enquanto se registrava as novas partes juntamente nessa nova fita (reproduzindo a anterior enquanto o botão de “gravar” da posterior estava acionado). Essa prática servia para que fosse possível utilizar-se de mais pistas, transformando, por exemplo, uma gravação anterior de quatro canais (com, por exemplo, um instrumento em cada canal: voz, baixo, bateria e piano) em uma pré-mix que soma esses instrumentos e passa a ser alocada em um único canal de uma nova fita a ser gravada. Com isso, a segunda fita pode ser

³³ N.A.: “Voz guia” é a gravação de uma voz (ou instrumento, no caso de um “instrumento guia”) que não permanecerá no fonograma final. É utilizado apenas como referência para que outros instrumentos possam ser gravados na mesma canção. A presença de uma guia serve para que os músicos percebam a estrutura da música, onde está cada estrofe, refrão, etc., para que acompanhem adequadamente a gravação, sem precisar mentalizar a letra ou as divisões entre as seções. Já o termo “escovas” se trata de uma tradução inadequada para “brushes”, que é mais comumente convertido para “vassouras”: um tipo de baqueta utilizado por bateristas e percussionistas que tem, na ponta, um conjunto de cerdas metálicas as quais são utilizadas para tocar com uma variedade de timbres mais leves do que a percussão com as baquetas de madeira.

utilizada no gravador ocupando apenas um canal, enquanto disponibiliza os outros três livres para serem preenchidos com overdubs, ou seja, três novas partes musicais.

Os principais problemas dessa prática no âmbito analógico são: 1) o processo de somar canais diferentes em uma única pré-mix não pode ser desfeito posteriormente, ou seja, não é possível mais ter controle independente desses instrumentos originalmente gravados separadamente, mas posteriormente “amalgamados” em um único canal. 2) Há deterioração na qualidade em cada cópia feita das fitas, tal qual ocorre, por exemplo, com uma imagem impressa que passa por fotocópias em sequência.

Com relação à primeira questão, uma vez que instrumentos de canais diferentes foram somados em apenas um, não se pode mais alterar seus parâmetros separadamente. Quando se junta, por exemplo, baixo, piano, bateria e voz em um único canal, para se gravar trompetes na nova fita com essa pré-mix, já não é mais possível aumentar o volume somente do piano pré-gravado para que ele apareça um pouco mais, balanceado com os trompetes. Como os sons anteriores estão amalgamados, seria possível apenas aumentar o volume da soma “voz + piano + bateria + baixo”, como um todo. Quanto ao problema da deterioração, a cada cópia criada de uma fita sua qualidade piora por perda de informações. No caso de uma gravação como a supracitada, embora se pudesse criar, em teoria, uma série de overdubs, sempre passando as gravações de quatro canais para uma pré-mix gravada em uma nova fita, que poderia receber outros novos três canais de informações, o fato é que, na prática, a cada replicação a gravação perde qualidade, inviabilizando assim o uso extenso de overdubs. Com poucas gerações novas de cópias, já era possível perceber uma perda de qualidade no material gravado originalmente, inviabilizando-o. Assim, o acréscimo de camadas de som a um fonograma era bastante restrito.

Já no universo digital esses problemas, da deterioração pelas replicações ou a necessidade de se misturar diferentes canais em uma única soma, desaparece por completo. Todas as partes podem ser gravadas como informações digitais em discos rígidos e administradas pelo software, sempre em paralelo. E dados digitais não se deterioram com cópias ou reproduções, por mais que elas se repitam, pelo fato de se tratarem de uma informação numérica, um código. Rose (2008, p. 21), afirma, a respeito dessas características do áudio digital e sua aplicação na produção:

Quando você copia um número, você tem exatamente esse número – nunca um pouco mais ou pouco menos. Você pode armazenar dados digitais,

reproduzi-los incontáveis vezes, manipular vários aspectos seus, transmiti-los através de grandes distâncias, e sempre se tratará dos números que você espera. Dígitos são ideais para o estilo de “cópia-após-cópia” da produção audiovisual.

Isso significa que, no contexto da produção musical no âmbito digital, é possível criar camadas e mais camadas de partes sonoras, em pistas separadas e independentes, sem limitações físicas. Em tese, uma gravação poderia ter pistas e overdubs infinitos, limitados apenas pelo espaço da memória do disco rígido, pela capacidade de processamento do computador ou por alguma cota máxima do software utilizado como DAW. Com o avanço da tecnologia nos últimos anos, a capacidade cada vez maior dos HDs e dos processadores, pode-se dizer que na prática quase não há mais limitações para o número de pistas e overdubs a serem utilizados por um músico ou produtor musical em suas produções, ainda que ele esteja munido apenas de um notebook. Não são incomuns hoje produções de músicas nas quais são utilizadas mais de uma centena de pistas, sendo a maioria, se não todas, compostas de overdubs.

O uso irrestrito de overdubs no âmbito digital permite, além da adição de incontáveis camadas sonoras controladas de forma independente e da correção ilimitada de determinadas partes musicais (como, por exemplo, um solo, ou partes de um solo, de guitarra que podem ser regravados até que se alcance um grau satisfatório, sem pausas entre um *take* e outro), uma outra prática que se tornou fundamental na produção musical com estrutura reduzida: um único músico, ou um grupo pequeno de músicos, pode gravar todas as partes separadas, sem restrições. É possível, por exemplo, gravar-se um grupo pequeno de cordas e depois fazer overdubs das mesmas partes, somando-se canais de gravações do mesmo grupo como se se aumentasse o número de instrumentistas que toca aquela parte. Esse procedimento é comumente chamado de “dobra” e utilizado para se obter, por exemplo, a sonoridade de uma grande orquestra sinfônica, através da gravação repetida de um grupo pequeno tocando o mesmo trecho em seguidos *takes*, que são somados na mixagem. Esse processo facilita a sonoridade orquestral em um país como o nosso, onde dificilmente seria possível gravar bem

uma orquestra grande para um filme, devido a questões orçamentárias, profissionais e à carência de mão de obra e estrutura especializadas³⁴.

O compositor atualmente é capaz, por exemplo, de realizar, sozinho se quiser, a gravação de um fonograma que antes só poderia se dar com uma banda completa. Ele mesmo pode executar e gravar uma guia e, pista a pista, acrescentar outras performances suas, através dos overdubs praticamente ilimitados. Esse músico gravaria em seguida a bateria, por exemplo, depois, sobre a guia e a bateria (que continuam registradas em pistas separadas na DAW, e manipuláveis separadamente), gravar baixo, guitarra, violão, ou o que mais quiser, dispensando a necessidade de outros instrumentistas para formarem uma banda ou orquestra, caso interesse. A presença de grupos como bandas, conjuntos ou orquestras, ainda tem seu valor enquanto performance ou mesmo como formação tímbrica³⁵, mas já não são estritamente necessários a uma gravação que soe como um conjunto.

Mesmo a gravação de bandas da música pop no meio fonográfico passou a adotar, na rotina comum, o sistema de se gravar os músicos separadamente, para que se tenha mais controle sobre cada parte. É comum na produção de um disco, dos anos 1990 para cá, o baterista gravar todas as faixas sem nenhum outro membro da banda presente no estúdio, por exemplo, e então esse ciclo ser repetido com cada instrumento registrado, utilizando-se apenas a guia como referência comum e os instrumentos gravados imediatamente anteriores (o baixista, no caso exemplificado, poderia tocar ouvindo a guia mais a performance do baterista). A alta resolução do digital contribuiu para que se buscasse esse preciosismo com a sonoridade de cada parte, já que os detalhes podem ser ouvidos com mais nitidez.

Na imagem a seguir (fig. 9), é possível ver representada a prática de um compositor ao gravar todos os instrumentos que constituem uma música, através do uso de overdubs. Trata-se da captura de tela de um vídeo dos bastidores do filme *Xingu* (2012), no qual são exibidas em

³⁴ Mais detalhes sobre isso podem ser vistos nos Apêndices 3 e 8, com os depoimentos do compositor Ed Côrtes, que tem experiência de gravar com orquestras no Brasil e nos Estados Unidos.

³⁵ Gravar vozes ou instrumentos juntos, ao invés de em pistas e momentos separados, pode ter resultados sonoros distintos. Além da interação entre os músicos tocando ao mesmo tempo poder surtir distinções na performance, a interferência acústica de um instrumento em outro, ou das ondas sonoras que ocupam o mesmo espaço e tempo e afetam umas às outras, resulta em sonoridades diferentes da gravação separada dos instrumentos. A escolha de cada método depende não somente das condições práticas de orçamento e disponibilidade de instrumentistas e estrutura, mas também do estilo de música, do tipo de grupo e de determinadas escolhas estéticas.

paralelo duas filmagens de Beto Villares, o compositor das trilhas musicais do filme. Em uma das captações, está o momento em que ele toca o violão, na outra o acordeom. No vídeo, é possível ver que Villares gravou para a música em questão uma pista de violão e mais duas de acordeom (formando duas linhas paralelas desse instrumento)³⁶.

Esse é um exemplo de gravação musical na qual o compositor executa todas as partes instrumentais e consegue criar, sozinho, um material completo que poderia ser inserido no filme. Uma sala de gravação pequena, poucos microfones (ou mesmo um único exemplar desse aparato) e um computador onde registrar as gravações bastariam para realizar uma produção similar. O resultado sonoro, que pode ser observado no filme ou nesse vídeo de bastidores, não deixa nada a desejar a uma grande produção cinematográfica contemporânea, tal qual *Xingu*. Outras músicas compostas para o filme se utilizam de expedientes parecidos, mas com a presença de outras músicas. As cordas, por exemplo, foram gravadas com apenas um quarteto (dois violinos, uma viola e um violoncelo), mas registradas com “dobras”, o que fornece uma sonoridade similar à de uma orquestra maior. A essas pistas muitas vezes se somam a atuação de índios, com seus instrumentos e vozes gravados no mesmo estúdio.

Fig. 9 – Captura de tela do vídeo de bastidores da trilha sonora do filme *Xingu* (2012).

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=GL8goXCdJ8E>

³⁶ Um trecho desse vídeo pode ser visto no DVD que acompanha o presente trabalho.

2.3 MIDI

O termo MIDI originou-se da sigla para *Musical Instrument Digital Interface*, ou seja, interface digital de instrumento musical. Trata-se de uma linguagem de comunicação digital (e da especificação de compatibilidade entre hardwares e softwares) que permitem que diversos instrumentos eletrônicos, controladores, computadores e outros aparatos equivalentes se comuniquem entre si com linguagem musical. O MIDI é utilizado, em geral, para que performances e manipulações de controles (tais como tocar um teclado, selecionar um determinado banco de sons ou criar variações de dinâmica com um controle de modulação, etc.) sejam traduzidas para mensagens de código digital equivalente e transmitidas a outros aparatos compatíveis com MIDI. Assim, é possível transmitir dados que podem ser lidos e registrados por diferentes aparelhos ou softwares, com o propósito de se comunicar em tempo real a linguagem musical e controles relacionados a ela (HUBER, RUNSTEIN, 2005).

Com o surgimento dos primeiros sintetizadores a utilizar tecnologia digital, a demanda por um protocolo de comunicação entre eles e outros aparatos tornou-se crescente. Em 1983, na exposição NAMM Show³⁷, foi apresentada ao público pela primeira vez uma conexão MIDI, que logo se tornou o padrão para transmissão de dados de linguagem musical entre sintetizadores, sequenciadores, máquinas de ritmo e outros aparatos de produção musical digitais. Uma das características que contribuiu para a grande disseminação do MIDI é que ele sempre foi de domínio público, dispensando de taxações quaisquer fabricantes de aparelhos, instrumentos ou softwares que se utilizassem da tecnologia (RATTON, 2005). Com isso, seu uso cresceu rapidamente e com o advento dos computadores, das *digital audio workstations* e de timbres mais sofisticados, o MIDI passou a ser utilizado em escala cada vez maior.

Na produção musical, o MIDI é muito utilizado para que notas musicais sejam registradas no computador como informação digital musical, e não como áudio (que sempre foi menos “editável” do que a informação logarítmica). Assim, uma nota tocada em um teclado, por exemplo, não é gravada como a captura da onda sonora que esse teclado emanou, mas sim como uma “mensagem” que descreve os parâmetros do sinal recebido (os parâmetros da nota

³⁷ Evento organizado anualmente nos Estados Unidos pela *National Association of Music Merchants*, ou NAMM, que concentra grande parte dos lançamentos do mercado musical.

tocada em si). Quando se registra essa nota em uma pista de MIDI do software multipista, por exemplo, o que se vê não é o espectrograma que se forma em pistas de áudio (o desenho irregular que representa visualmente um som registrado, a variação de tensão elétrica transmitida pelo microfone ou cabo), mas sim a demarcação cartesiana da “mensagem” que essa nota representa em seus parâmetros. Simplificando: o que é gravado não é, por exemplo, o “som” de um dó que tenha sido propagado das caixas de som do teclado, mas sim a descrição da informação de que foi pressionado um dó nas teclas, por quanto tempo de duração, e com qual força de intensidade. Esse “gesto” pode ser arquivado, editado, etc.

A imagem a seguir (fig. 10) ilustra uma das formas de interface gráfica dentro das quais é possível visualizar e editar gravações de MIDI, denominada como *piano roll*. Esse tipo de representação e interface está presente nas DAWs mais comuns do mercado e pode ser compreendida da seguinte maneira: no canto esquerdo há a figura das teclas de um piano, que representam no eixo vertical as diferentes notas musicais (alturas, ou *pitches*). O eixo horizontal demarca a progressão do tempo, seccionado de acordo com a chave de compasso da música e as configurações de visualização do *piano roll* nesse caso. No exemplo demonstrado na figura, as linhas verticais mais grossas, sob os números 2, 3 e 4, representam as divisões de compassos; as três linhas verticais mais finas dentro de cada uma dessas seções demarcam cada tempo musical desse compasso de 4/4. As tiras brancas e cinzas, na horizontal, servem apenas como referência gráfica das notas, prolongando horizontalmente a divisão demarcada entre teclas pretas e brancas do piano por todo o campo visual. Os retângulos verdes são as notas registradas em MIDI: na linha inferior, a sequência de dó-ré-mi-fá, com cada nota durando um compasso inteiro; na linha superior, a melodia de mi-mi-fá-sol/sol-fá-mi-ré/dó-dó-ré-mi/mi, com uma nota por tempo de cada compasso. Trata-se de um trecho da *Ode à alegria*, utilizada por Ludwig Van Beethoven em sua *Nona Sinfonia*.

Fig. 10 – Captura de tela de interface gráfica *piano roll*, para utilização de MIDI

Fonte: http://haostaff.com/store/index.php?main_page=article

Com o uso de MIDI, o que fica armazenado no software são as informações sobre as notas, portanto, não existe som ou áudio *a priori* em uma parte registrada como a ilustrada na imagem anterior. O que está registrado nesse tipo de comunicação, e pode ser visualizado na interface gráfica, são os dados quanto aos parâmetros musicais de cada sinal recebido: a altura (*pitch*) de cada nota, sua duração (ambas visíveis no gráfico) e sua intensidade - que em protocolos MIDI é traduzida como *velocity*, está relacionada à força ou volume da nota e é geralmente representada por barras verticais de diferentes tamanhos abaixo do *piano roll*, sob cada nota (espaço não registrada na imagem anterior). Esses parâmetros de cada nota musical – altura, duração e intensidade - são basicamente os mesmos que os músicos têm representado por séculos na escrita tradicional de partituras³⁸. A linha de MIDI da fig. 10, representada no

³⁸ Os sinais gráficos de uma partitura tradicional, as diferentes “bolinhas”, representam a duração de cada nota e seu posicionamento vertical as alturas. Há outros símbolos e informações contidos na escrita para partitura, como as indicações de dinâmica – *forte* (*f*), *pianíssimo* (*pp*), *sforzando* (*sf*), etc. – as quais poderiam se relacionar à *velocity* de cada nota MIDI. Outras informações, chamadas de agógicas, escapam às possibilidades de representação diretas do MIDI, assim como na partitura têm de ser transcritas na forma de texto, tais como: *expresivo*, *cantabile*, *rallentando* ou *ad libitum*. Embora não existam como parâmetro ou representação visual no MIDI, essas articulações obviamente podem ser executadas e registradas como parte musical no mesmo protocolo.

gráfico cartesiano do *piano roll*, poderia ser simbolizada de forma equivalente por uma partitura tradicional que trouxesse uma sequência de semibreves na voz inferior e de semínimas na voz superior, com suas respectivas alturas demarcadas entre as linhas do pentagrama, tal qual demonstrado na fig. 11, a seguir.

Fig. 11 – Partitura com o mesmo trecho representado no *Piano Roll* da fig. 10

Essas informações sobre cada nota podem ser transmitidas via MIDI a partir de qualquer aparelho ou software compatível com o protocolo e recebido por qualquer aparato também compatível, sem conflitos de tradução. Essa é uma das grandes vantagens do uso de MIDI. A melodia da *Ode à alegria*, tal qual ilustrada nas imagens anteriores, pode ser registrada no software de várias formas, como por exemplo: 1) Através da execução em um instrumento ou aparato que tenha MIDI, tal qual um teclado conectado via cabo ao computador, no qual um instrumentista tocou o trecho; 2) Através de um software de edição de partitura, no qual o usuário transcreveu as duas melodias na forma de escrita partitural; 3) Diretamente através da interface gráfica, na qual é possível traçar a localização e duração de cada nota com ferramentas gráficas.

Uma vez que uma parte musical esteja registrada em MIDI no computador (ou qualquer outro aparato), é possível editá-la posteriormente, alterando a duração, a altura ou a intensidade de quaisquer notas livremente, bem como copiar e colar, deslocar, modular e eliminar ou acrescentar notas no *piano roll*. Alguns dos recursos permitidos por essas possibilidades com o MIDI são: 1) Correções e aprimoramentos de performances, eliminando ou alterando notas indesejadas, acrescentando as notas almejadas que não foram tocadas ou acertando-se divisões rítmicas; 2) Alteração de melodias, dinâmicas e articulações, ajustando-se a localização das notas e seus parâmetros individuais, tal como deixar mais “forte” uma nota que tenha saído com baixa intensidade ou testar notas diferentes para a melodia ou harmonia de um determinado

trecho; 3) Colagem simplificada de partes ou pedaços que poderão originar repetições e variações, seja no mesmo instrumento ou em outro(s); 4) Rapidez e simplicidade na escolha de variações melódicas, tímbricas, dinâmicas ou rítmicas, que podem ser testadas com edições e seleções rápidas, ao invés de demandarem gravações de performances novas; 5) Criação de diferentes partes e vozes em camadas, ainda que o compositor não esteja familiarizado com escrita para partitura ou arranjos, tampouco tenha o auxílio de outros arranjadores e músicos; 6) Possibilidade de se utilizar loops ou frases melódicas prontas, produzidas pelo próprio músico ou adquiridas comercialmente, tais como ritmos de bateria ou outras percussões, que também podem ser editados, variados e utilizados com timbres distintos.

Com relação ao fato de o MIDI reter e transmitir apenas as informações sobre as notas musicais a serem tocadas, e não conter o som delas em si, a vantagem é que se pode selecionar a qualquer momento o timbre a ser utilizado para “tocar” os sinais registrados. Um músico pode escrever uma melodia, por exemplo, e depois selecionar em seu banco de sons qual o timbre quer utilizar para ela, podendo perpassar e ouvir as diferentes opções rapidamente e sem dificuldade. É possível escutar o mesmo trecho repetidas vezes, ora tocado com o som de uma flauta, ora com o som de piano, etc., para se escolher a sonoridade que mais lhe agrada. Esse mesmo procedimento demoraria horas e demandaria muito trabalho com instrumentos reais, já que para se testar o som de diferentes instrumentos, seria preciso gravar a performance com cada um deles (muitas vezes dependendo-se de outros músicos que dominassem cada instrumento distinto); mas no âmbito do uso de MIDI, essa é uma operação de apenas alguns cliques do mouse, com possibilidades inumeráveis de sons.

Além de poder escolher entre diferentes sonoridades sem empecilhos, o músico também pode copiar uma determinada frase musical para outro instrumento ou sonoridade, criar variações dela, etc. Isso dispensa a necessidade de uma nova performance e, claro, da contratação de outros músicos para tocarem cada instrumento diferente, ao menos enquanto se testa ideias para a composição. Essas possibilidades fazem com que a composição se torne também um processo de experimentação e construção dentro do próprio projeto da DAW, ou seja, as fronteiras entre composição, gravação e mixagem tronam-se borradas.

Uma peça orquestral, por exemplo, pode ser escrita em um software de partitura, exportada como MIDI, ter a sonoridade de cada instrumento correspondente selecionada e ser editada no software multipista, em canais independentes. É uma forma de um único músico

conseguir criar uma peça que tenha a sonoridade de uma orquestra sinfônica, de forma convincente, com apenas o seu trabalho individual e o uso de um computador pessoal. Embora o resultado não seja tão “natural” quanto a gravação de uma orquestra de verdade, surge a vantagem da eliminação dos custos de um estúdio de grande porte, dos equipamentos e da logística necessários a esse tipo de gravação, e a contratação de dezenas de músicos profissionais para tal. Ainda que essa orquestra não soe exatamente como um grupo de instrumentistas verdadeiros, o fato é que finalmente torna-se possível ter tal sonoridade sem os custos muito altos que demanda uma gravação “real”, a qual tornou-se inviável para grande parte da produção cinematográfica brasileira, por exemplo.

À parte das questões técnicas ou logísticas, para o compositor essas possibilidades representam a liberdade de se criar peças musicais com muitas vozes em sua trama harmônica e melódica, bem como se utilizar de texturas e sons que de outra forma seriam inalcançáveis para seu processo de realização. A composição musical deixa de ser muito limitada pelas demandas necessárias à gravação, podendo alcançar resultados mais diversos e construções mais complexas, em relação ao próprio material musical ou às relações dramáticas que estabelecem com o filme. Além disso, essas possibilidades de registro democratizam as possibilidades de composição, aprendizado e gravação para vários músicos e aspirantes a profissionais ou diletantes.

Os timbres musicais com os quais o MIDI pode ser utilizado têm se beneficiado, especialmente nos últimos anos, do surgimento e desenvolvimento dos samplers e dos Instrumentos Virtuais, que atingiram um alto grau de realismo, tal qual veremos no próximo tópico.

2.4 Samplers e instrumentos virtuais

O termo sampler deriva-se do vocábulo em inglês “*sample*”, que por sua vez se refere a “amostra” ou ao verbo de “tirar amostra(s)”. Os samplers tratam-se de aparatos de hardware ou softwares que trabalham com amostras de áudio digitalizadas, tornadas acessíveis para execução de performance musical e manipulação do usuário. É possível, então, em relação ao

sampler, “considerar esse dispositivo [...] um gravador de acesso instantâneo, onde o áudio é armazenado em chips de memória [...]. O que transformou o sampler de gravador em instrumento musical foi a associação da velocidade de leitura dessa gravação com a escala musical” (HENRIQUES, 2008, p. 100).

Na prática, um software ou hardware desse tipo é capaz de armazenar a gravação de um trecho de áudio e dispor essa amostra para ser reproduzida através de botões de um controlador, comandos de um software ou teclas de um teclado. Pode-se, por exemplo, gravar o som de um violino tocando a nota dó e depois, colhida essa “amostra”, fazer com que a mesma seja “disparada” pela tecla de um teclado correspondente à nota dó. Assim, quando o instrumentista a pressiona, escuta-se a nota dó pré-gravada pelo violino, possibilitando uma performance cujo som é o de um instrumento “real” registrado, e não sua simulação através de síntese eletrônica. O realismo tímbrico é bem maior com esse sistema, porque os sons de cada nota do instrumento simulado provêm de uma fonte “verdadeira”. Também é possível “samplear” frases, figuras ou trechos musicais, a fim de se trabalhar com eles na forma de edição, transformação e outros, como uma espécie de “colagem” em meio a outros elementos da composição.

Os samplers têm como ancestrais o Chamberlin, inventado em 1946, e o seu sucessor mais desenvolvido, o Mellotron, da década de 1960, que se utilizavam de um princípio similar, mas no âmbito analógico. Ambos os instrumentos tratam-se de teclados, similares ao de um piano, porém com uma escala menos extensa. A cada tecla fica conectada uma tira de fita magnética pré-gravada distinta. Quando o executante pressiona uma tecla, no mecanismo do instrumento uma peça de madeira ligada a essa mesma tecla pressiona a fita correspondente para baixo, colocando-a em contato com uma cabeça de reprodução³⁹, o que gera a leitura e propagação do som, em uma espécie de playback controlado por performance musical. Na imagem a seguir (fig. 12), é possível ver um modelo de Mellotron, o M400, com a tampa aberta para exibir seu mecanismo. As fitas magnéticas estão quase inteiramente ocultas sob as tiras de madeira, mas é possível ver as pontas delas para fora na parte superior da imagem.

³⁹ No modelo M400, tal qual mostrado na imagem (fig. 12), são 35 teclas, para as quais há uma fita e uma cabeça de reprodução correspondente, no total também de 35 fitas e 35 cabeças. Cada fita contém três pistas, o que possibilita o uso de três timbres diferentes, e tem a duração máxima de 8 segundos a cada reprodução.

Fig. 12 – Modelo de Mellotron com a tampa aberta, para exibição de parte do mecanismo.

Fonte: <http://egrefin.free.fr/eng/mellotron/melwork.php>

Sistemas como esses permitem assinalar um som diferente para cada tecla e a terem sua reprodução controlada pelo executante em uma performance musical. É possível, por exemplo, colocar na tecla dó uma fita com a gravação de um violino (ou qualquer outro instrumento) tocando uma nota dó, na tecla ré o mesmo violino tocando ré e assim por diante. Quando o instrumentista toca o teclado, então, de forma similar a uma performance pianística, o que se ouve são as mesmas notas pressionadas, mas com o som dos violinos pré-gravados, por exemplo, por conta do disparo de cada reprodução. Um exemplo dessa prática pode ser observado na introdução da canção *Strawberry Fields Forever*, dos Beatles, na qual o Mellotron é utilizado para os acordes com timbre de flautas.

Embora pudesse parecer uma tecnologia interessante e inovadora à época, o Mellotron tinha limitações que inibiam seu uso em larga escala. Uma das desvantagens, por exemplo, era que se uma nota era pressionada por alguns segundos, a fita logo rodava até seu fim e a reprodução tinha de ser interrompida. Além disso, era preciso esperar o tempo de ela ser rebobinada antes de poder se utilizar a mesma nota novamente. Os timbres também ficavam limitados ao que estava gravado nas fitas, portanto não era possível mudar rapidamente para outras opções de sons, além das que já estavam nas fitas instaladas.

Com o advento das tecnologias digitais, o raciocínio por trás do Chamberlin e do Mellotron pôde finalmente ser aprimorado. Os primeiros samplers digitais ainda eram bastante limitados, por conta da memória de armazenamento e velocidade de processamento reduzidas, e tinham de se valer de recursos como utilizar-se, ao invés de uma nota diferente gravada para cada tecla ou botão disparador, uma mesma gravação para alturas (*pitches*) diferentes. Assim, ao invés de se ter para a tecla dó uma gravação de um instrumento “real” tocando dó, para a tecla ré uma nova gravação com o mesmo instrumento tocando ré e assim por diante, tinha-se a gravação de uma nota tocada que, conforme se subia na escala musical, era disparada a partir da mesma amostra de captura, mas reproduzida com certa aceleração ou desaceleração, para que soasse mais aguda ou mais grave. Essa característica também estava presente no Mellotron e no Chamberlin, o que contribuía para a distinção de seu timbre dos instrumentos reais.

O avanço da tecnologia dos computadores, programas, discos rígidos e processadores fez com que surgisse a possibilidade dos softwares de samplers mais recentes, chamados também de Instrumentos virtuais. Essas ferramentas, que causaram grandes transformações na produção musical, partem do mesmo princípio do Chamberlain ou do Mellotron, bem como dos hardwares de sampler digitais, ao armazenar amostras de áudio pré-gravadas e possibilitar sua reprodução pelo usuário em performance musical ou sua manipulação. Utilizando-se da capacidade atual de processamento dos computadores e dos recursos das DAWs, esses softwares, com o auxílio de suas interfaces gráficas, permitem ao usuário: importar arquivos de sons pré-gravados, editar e fazer loops desses sons, modular parâmetros dos timbres e seu processamento, arquivar essas transformações e formar bibliotecas de sons. Todos esses sons podem ser reproduzidos, tocados e sequenciados via MIDI (HUBER, RUNSTEIN, 2005).

Os Instrumentos Virtuais disponibilizados atualmente são, em geral, softwares ou plug-ins que trazem uma interface gráfica e uma biblioteca de sons gravadas e mapeadas pelo fabricante. Ou seja, quando o usuário abre o programa, dentro de sua DAW ou de forma autônoma (também chamada de *standalone*), depara-se normalmente com uma interface gráfica amigável, na qual pode selecionar o timbre a ser utilizado, controlar alguns de seus parâmetros e as conexões com o roteamento de canais dentro do software multipista, caso seja necessário. Além disso, cada Instrumento virtual oferece uma série de outros controles e opções.

Na figura a seguir (fig. 13), retirada do site da fabricante Eastwest, podemos ver uma imagem ilustrativa da interface do Instrumento virtual *Symphonic Orchestra*, que se utiliza da

tecnologia de sampler para que o usuário possa tocar com timbres de uma orquestra sinfônica. Todos os seus sons são o de gravações feitas com instrumentos reais de orquestra.

Fig. 13 – Interface gráfica do Instrumento virtual *Symphonic Orchestra*. É possível perceber os diversos controles disponibilizados, tais como: seleção de microfone da captura, volume, distribuição no panorama, alteração do envelope sonoro, adição de efeito de Reverb, etc.

Fonte: <http://www.soundsonline.com/Symphonic-Orchestra>

Esse Instrumento virtual em específico, de acordo com as informações do fabricante, contém 194GB de dados, correspondentes aos arquivos de amostras de gravações em 16-bit e 24-bit de cada nota tocada pelos instrumentos da orquestra real, em grupos, naipes ou de forma individual, com diferentes articulações e posições de microfones. O usuário pode escolher como timbre, por exemplo, um violoncelo solo captado por um microfone próximo a ele ou um microfone do palco geral, mais distante, bem como mesclar a sonoridade dos dois microfones.

Pode-se selecionar, ao invés disso, o som de todo o naipe de violoncelos, ou mesmo todo o naipe de cordas (soma em conjunto dos primeiros e segundos violinos, violas, violoncelos e contrabaixos) tocando a mesma nota. Essas e outras sonoridades, como a de uma orquestra completa, por exemplo, podem ser disparadas nota a nota pelo simples toque de uma tecla ou pela escrita em um software de edição de partituras, por exemplo. Como são controlados via MIDI, os Instrumentos virtuais podem oferecer todos os recursos de interatividade que esse protocolo de comunicação digital dispõe.

Ainda de acordo com o manual do fabricante, o *Symphonic Orchestra* oferece mais de 400 timbres diferentes somente para o naipe de cordas, além das opções para os metais, as madeiras e a percussão. Nesse número estão contabilizados apenas os diferentes instrumentos (tais como violinos, grupos de violas, harpas, etc.), seus diversos agrupamentos (solo, naipes com 11 ou 18 violinos – gravados em conjunto – etc.) e articulações (*legato*, *pizzicato*, *crescendo*, etc.), sem contar as diferentes posições de microfones, qualidades de resolução ou efeitos. Cada uma das notas desses timbres é gravada de forma independente, sem processamentos artificiais tais como a aceleração ou modulação para se obter diferentes alturas. Assim, quando o usuário pressiona uma tecla com a nota dó, ele executa a gravação de um instrumento tocando essa nota correspondente, quando pressiona a tecla ré, uma nova gravação, com o instrumento original executando ré, e assim por diante, para cada nota de cada “instrumento”, em cada “articulação” diferente. Também são captadas diferentes dinâmicas de cada nota, para que o usuário possa ter opção de tocar uma mesma nota, de um mesmo timbre, porém com graus distintos de intensidade, tais quais *piano*, *forte* e *fortíssimo*, obtendo a sonoridade “natural” de cada variação dinâmica. Para isso, basta pressionar a tecla de forma mais forte ou mais fraca, ou editar posteriormente a *velocity* do sinal MIDI gravado. Outros recursos, tais como ativar o som de vibrato ou não do instrumento (em cada momento), mudar articulações ou programar diferentes simulações de dedilhado ou toque, podem estar disponíveis.

Muitos dos Instrumentos Virtuais disponíveis no mercado, por preços razoavelmente acessíveis, tratam-se de verdadeiras superproduções em seu feitio. As amostras são gravadas em estúdios de ponta dos Estados Unidos e da Europa, com o envolvimento de engenheiros de som, técnicos, produtores e músicos que participam das gravações de trabalhos para *blockbusters* hollywoodianos ou para os discos de grande vendagem norte-americanos, com o

uso dos melhores equipamentos profissionais. Há produtos dos mais diferentes tipos: com sons de orquestras, de instrumentos da música pop, de sons e instrumentos étnicos, específicos de percussões mais utilizadas no cinema, de sintetizadores e timbres eletrônicos, e até mesmo de vozes humanas, que podem ser programadas para o canto com leitura de textos digitados pelo usuário.

Embora a sonoridade dos Instrumentos Virtuais possa perder um pouco da “naturalidade” em certas nuances, a possibilidade de um músico poder criar qualquer linha musical com o uso de um computador e um aparato MIDI, e ter disponíveis como timbres para sua execução a gravação nota a nota de instrumentos e equipamentos do mais alto escalão, faz com que toda a produção musical se altere. Fica, por exemplo, ao alcance de um compositor no do Brasil, sem posse de um estúdio ou de instrumentos acústicos, os mesmos sons de Taikos⁴⁰ e ataques de orquestra sinfônica que os grandes filmes de ação hollywoodianos utilizam largamente, ou a sonoridade de uma bateria – separada peça a peça, para total manipulação criativa – gravada com os melhores microfones nos estúdios mais célebres, com a supervisão de engenheiros de som, produtores e artistas do mais alto escalão. A paleta de sons que um músico tem em mãos para poder criar torna-se enorme e estimulante, além de ser relativamente comparável à de grandes filmes do mercado. O compositor Luiz Macedo, autor das trilhas musicais de filmes como os documentários *Muito além do peso* (Estela Renner, 2012) e *Fiel* (Andrea Pasquini, 2009) relata em seu depoimento para esta pesquisa:

Outro dia eu vi o Hans Zimmer com uns teclados e vários computadores, usando uma série de timbres que eu uso, chamada *Vienna Symphony*. São samplers de orquestra gravados em Viena, com músicos de lá. E ele próprio usando isso. Depois, quando vai gravar o filme, ele não vai gravar a orquestra com o tamanho que iria fazer, ele vai usar grande parte dos sons que já tinha usado e misturá-los com a orquestra. Na essência, é muito do que a gente faz hoje, para produzir uma trilha. (Informação oral)

Muitas trilhas musicais de filmes brasileiros ou estrangeiros têm sido realizadas com uso de samplers, puros ou misturados com instrumentos reais. É possível, por exemplo, gravar um pequeno grupo de cordas, com músicos ao vivo e instrumentos acústicos, e adicionar a essa gravação a sonoridade de uma orquestra sinfônica virtual de centenas de membros tocando as

⁴⁰ Os grandes tambores japoneses que são muitas vezes utilizados nas trilhas musicais de filmes, especialmente em cenas de ação.

mesmas partes. Assim, une-se a “naturalidade” da execução “real”, com a massa sonora da orquestra programada com samplers, criando-se um timbre que dificilmente pode ser distinguido de uma orquestra sinfônica gravada ao vivo pelo espectador comum, principalmente por estar na maior parte do tempo aliada às imagens e aos outros sons, que demandam a atenção primordial de quem assiste ao filme.

O compositor Mu Carvalho, cujo currículo inclui as trilhas musicais para filmes como *Navalha na carne* (Neville de Almeida, 1997); *Sexo, amor e traição* (Jorge Fernando, 2004), *O cavaleiro Didi e a princesa Lili* (Marcus Figueiredo, 2006) e outros, citou, em seu depoimento para esta pesquisa, um exemplo do uso dessa prática de aliar o uso de samplers com a execução de instrumentos acústicos ao vivo. Ao trabalhar, em 2003, na composição de novas trilhas musicais para uma versão restaurada de *Gaijin*, da diretora Tizuka Yamasaki, cuja banda sonora original havia se perdido por deterioração, Carvalho se utilizou de timbres orquestrais “sampleados” para criar o conjunto harmônico e tímbrico, mas também contou com um flautista convidado, para dar um ar mais “orgânico” às melodias. O compositor diz, em depoimento oral acerca da produção das trilhas para o filme:

Eu fiz três temas. [...] Esses três temas viraram os temas principais do filme. [...] Eu fiz tudo com orquestra, mas não o sampler de coisas tocadas; eu fiz, toquei, assim, sons de samplers.⁴¹ [...] Muita coisa de piano e de orquestra, assim, nesse sentido [de se usar samplers]. Chamei o Carlos Malta pra fazer umas flautas, dobrando umas melodias comigo, junto com os violinos, piano... foi basicamente isso.

O compositor Ed Côrtes, em depoimento para este trabalho, também cita o uso de samplers. Quando perguntado se em seu trabalho ele por vezes mistura samplers de orquestra às orquestras reais, para dar uma “encorpada” no som, Côrtes diz:

Sim, sim. Principalmente graves, que dão menos bandeira. Agudos são muito difíceis. Violino de sampler, nenhum fica bom, então é muito difícil. Mas grave rola; contrabaixos, assim: “bãn, bã” [imita o som dos instrumentos com

⁴¹ O compositor Mu Carvalho distingue aqui dois tipos de samplers: os que contêm frases melódicas ou loops de acompanhamentos prontos, nos quais se reproduz uma linha rítmica ou melódica pronta com o pressionar de apenas uma tecla; e os que ele utilizou, no qual cada nota do teclado corresponde a uma única nota do instrumento “sampleado”. Nesse segundo caso, a composição e a performance ficam todas a cargo do músico, que se beneficia apenas das possibilidades de timbres dos samplers, tais como fazer com que as linhas criadas por ele soem como se tocadas por violinos, pianos, trombones, etc., mas ainda dependendo de sua criação composicional nota por nota.

a boca], você dobrar com baixos de samplers. Às vezes você não tem a quantidade – aqui no Brasil, principalmente – de músicos que você gostaria. E aí os estúdios não são grandes, não tem a quantidade de músicos, a gravação não é perfeita, você não pega aquele “timbrão” de graves que poderia vir. Então você adiciona um sampler: “bããn” [imita som com a boca, dando ênfase], bota bastante *reverb*, e aí você fica com uma orquestra mais “encorpadona”.

Se os filmes após a Retomada em geral buscam alcançar um nível de excelência técnica que os legitime frente aos padrões estabelecidos por Hollywood, tal qual já foi citado, em relação às trilhas musicais o uso de samplers disponibilizou em larga escala, finalmente, a utilização de timbres similares aos das grandes produções norte-americanas, tais como a orquestra sinfônica, os taikos e outras percussões de grande impacto, os instrumentos exóticos e étnicos, bem como as sonoridades de instrumentos da música pop ou de sons eletrônicos e texturas de sound design.

Filmes como *2 coelhos* (Afonso Poyart, 2012), *Tropa de elite 2* (José Padilha, 2010), *O contador de histórias* (Luiz Villaça, 2009) e muitos outros se utilizaram dos samplers para conseguir, do ponto de vista dos timbres e da estética das trilhas musicais, alcançar um patamar reconhecível de excelência técnica do cinema hollywoodiano, sem precisar arcar com os custos da contratação de uma orquestra sinfônica completa, do aparato necessário à sua gravação e da estrutura física dispendiosa para tal, o que colabora com a produção como um todo.

No filme *Cafundó* (Paulo Betti/Clóvis Bueno, 2005), por exemplo, Instrumentos Virtuais são utilizados não somente na música não diegética, mas também para sonorizar a performance de um garoto e um senhor que tocam, respectivamente, um tambor e uma rabeca na diegese, cujo som ouvido, na verdade, é o de samplers acrescentados na pós-produção, em substituição ao que seria a sonoridade real desses instrumentos acústicos, captados na locação, em som direto, ou mesmo em outro contexto, porém tendo como fonte os instrumentos musicais “reais” correspondentes, para serem utilizados como playback ou “dublagem”. A imagem a seguir (Fig. 14) se refere a esse momento do filme⁴².

⁴² O vídeo da cena citada aqui pode ser visto no DVD que acompanha o presente trabalho.

Fig. 14 – Captura de tela de cena com músicos na diegese, mas cujo som dos instrumentos foi produzido na pós-produção com o uso de samplers.

Fonte: *Cafundó*, 2005.

2.5 Plug-ins de efeitos e processamentos

O processamento de sinais, do qual faz parte o chamado uso de “efeitos”, tornou-se uma das partes mais importantes da criação e produção musicais, ou sonoras em geral. Trata-se de alterar, transformar ou aumentar um sinal de áudio qualquer, seja no domínio analógico ou digital (HUBER, RUNSTEIN, 2005). Fazem parte do grupo de processadores de efeitos ferramentas como os equalizadores, os compressores, os geradores de *delay*, e muitos outros.

Muitos aparatos e técnicas de processamento de áudio surgiram no âmbito da tecnologia analógica, e alguns desses equipamentos, mesmo após o advento das ferramentas digitais, mantiveram-se como preferência de diversos profissionais do meio, por conta de suas características específicas de timbre, formas de manipulação ou até mesmo por certos fetiches mercadológicos. A valorização de determinados modelos de equipamentos tradicionais como referência de qualidade fez com que inclusive fossem produzidos “simuladores” virtuais desses aparatos em formato de software ou plug-in, que emulam não somente suas características

sonoras, mas também visuais e de interface de controles. Na imagem seguir (fig. 15) é possível ver a interface gráfica do plug-in *Kramer Master Tape*, simulador do “som de fita” dos gravadores analógicos, fabricado pela empresa Waves e lançado em sua primeira versão no ano de 2013.

Fig. 15 – Interface gráfica do plug-in *Kramer Master Tape*.

Fonte: <http://www.waves.com/plugins/kramer-master-tape>.

Seja de funcionamento digital ou analógico, os processadores de efeitos na forma de hardware têm certas vantagens do ponto de vista das qualidades de seus componentes, da manipulação dos controles ou dos timbres oferecidos (quase sempre tidos como mais “ricos”), mas trazem consigo custos que nem sempre são acessíveis, especialmente para formar um leque maior de opções dentro de uma mesma estrutura de gravação. Um único processador de efeitos desse tipo, de alta categoria, tem preço, em geral, na casa dos milhares ou dezenas de milhares de reais, e a maior parte dos equipamentos oferecem um único tipo de efeito, para uma determinada conexão (o que faz com que seja necessária a compra de diversos aparelhos

distintos, ou diferentes unidades do mesmo processador, para que seja possível obter, nesse esquema, múltiplas opções de efeitos e suas devidas inserções em canais plurais).

Assim, os processadores em formato de hardware podem ser uma opção viável para grandes estúdios, mas para outros tipos de estrutura de gravação, com menor poder aquisitivo, sempre foram inacessíveis. Como grande parte da “qualidade” do som e da mixagem depende desses processadores de efeitos, gravar e mixar com resultado profissional antes do advento dos plug-ins e softwares que oferecem recursos similares era algo reservado apenas a estruturas maiores e mais caras de gravação, tais quais os grandes estúdios fonográficos.

A imagem a seguir (Fig. 16), do *Henson Recording Studios*, localizado em Los Angeles, mostra um pouco do rack de processadores de efeitos (também chamados de “periféricos” no meio profissional) de uma das salas do estúdio, demonstrando um detalhe da quantidade de equipamentos e de sua repetição (como, por exemplo, na coluna do meio, onde há dois processadores dinâmicos Teletronix na parte superior e quatro equalizadores Pultec abaixo, que são exatamente similares e têm a mesma função, sendo utilizados apenas como instâncias paralelas do mesmo efeito para canais distintos). Considerando que nos grandes estúdios o número de periféricos é bem maior do que o exibido na imagem, que cada sala do estabelecimento tem os seus próprios aparatos instalados e que o custo de cada peça é bastante alto, torna-se fácil notar a pouca acessibilidade que essa categoria de equipamentos oferece, do ponto de vista financeiro.

Fig. 16 – Detalhe de rack de processadores de efeitos do *Henson Recording Studios*, em Los Angeles.

Fonte: Revista *Sound on sound*, ed. 49, 2014.

O surgimento e desenvolvimento dos softwares e plug-ins de processadores de efeitos, ou de restauração de áudio, representaram possibilidades muito mais acessíveis, as quais poderiam fazer parte do arsenal de compositores e produtores musicais que buscavam montar suas próprias estruturas. O avanço cada vez mais notável na qualidade desses plug-ins vem transformando-os em ferramentas mais e mais utilizadas pelos profissionais, inclusive nos grandes estúdios. Os processadores de efeitos podem ser usados dentro do ambiente da DAW, ou seja, no próprio “projeto” de gravação e edição multicanais no qual foram feitos os registros de áudio, e os clipes e pistas são editados e mixados. Por um custo muito mais acessível, ou até mesmo de graça no caso de freewares⁴³ ou softwares em versões piratas, o produtor pode ter acesso a uma infinidade de possibilidades de efeitos e outras formas de processamento, os quais podem ser inseridos em diversos canais da música gravada.

É preciso notar que no cinema atual é muito comum o uso de “texturas” musicais, que muitas vezes se definem apenas por um timbre específico, uma soma de sons que não possui uma fraseologia melódica ou uso de instrumentos tradicionais. Muito do trabalho criativo dos compositores contemporâneos – e dos sound designers - é dedicado a criar essas massas sonoras, as quais diluem as fronteiras entre a música, muitas vezes minimalista, e o sound design, muitas vezes mais expressivo do que apenas realista. Para a criação dessas “texturas”, que têm preenchido cada vez mais o filmes, o uso de processadores de efeitos e plug-ins é primordial. Ainda que a matéria-prima sonora seja um instrumento gravado, dificilmente uma “textura” pode ser criada sem o largo uso de efeitos. Com novas “texturas” surgindo a cada dia, o gosto dos cineastas e do público também parece se atrair por essas ferramentas, criando um ciclo que incentiva sua reinvenção.

Além das possibilidades de processamento e sonoridades novas oferecidas pelas ferramentas digitais, da acessibilidade e praticidade com relação ao número de opções, e da comodidade de trabalhar todos os processamentos de forma não destrutiva dentro da DAW, os processadores de efeitos em forma de software ou plug-in ainda oferecem a praticidade de se testar com agilidade diferentes opções tímbricas e estéticas, através apenas de toques do mouse. A inserção de um efeito de “eco” (*delay*), por exemplo, pode se dar simplesmente com a adição virtual de uma instância do plug-in “conectada” à pista que se deseja passar pelo tal efeito. Uma

⁴³ Categoria de softwares cujos desenvolvedores disponibilizam para aquisição e uso gratuitos, geralmente através de download por parte do usuário.

janela com a interface visual do plug-in de *delay* provavelmente se revelará na tela do computador, na qual o usuário poderá selecionar diversos parâmetros diferentes para o som, de forma não destrutiva, ou escolher dentre vários *presets*⁴⁴ que os fabricantes em geral oferecem como opções. As sonoridades resultantes podem ser ouvidas instantaneamente, enquanto o playback é executado, para melhor apreciação e escolha. Muitas instâncias de plug-ins processadores de efeitos podem ser inseridas em cada pista ou para tratamento de determinados clipes, com a limitação de sua quantidade dando-se apenas pela memória e capacidade do computador utilizado.

Serão apresentados a seguir alguns dos principais tipos de processadores de efeitos e de restauração de áudio utilizados na produção musical e sonora, que frequentemente são usados na criação e mixagem de trilhas musicais para o audiovisual, bem como para muitas outras tarefas da produção sonora.

- **Equalizador:** Um dos processadores de efeitos mais utilizados são os equalizadores, muitas vezes abreviados como EQ. “O equalizador é um aparato ou circuito que permite controlar a amplitude relativa de várias frequências dentro da largura de banda audível” (HUBER, RUNSTEIN, 2005, p. 444-445). Isso significa que um equalizador é capaz de aumentar ou atenuar o volume em decibéis de uma determinada frequência ou conjunto de frequências de um determinado som, sem afetar as outras frequências que o compõem. Os equalizadores estão presentes desde nos aparatos de consumo de áudio, como *tablets*, *MP3 players* ou softwares reprodutores de música, até as aplicações profissionais. Geralmente são divididos em bandas, especificadas por frequências ou regiões – tais como “graves”, “médios” e “agudos”, ou demarcadas nas diferentes bandas de frequências, tais como 250Hz, 500Hz, 1KHz, etc. – que podem ser controladas separadamente em seu aumento ou

⁴⁴ *Preset* é um determinado conjunto de predefinições de controles que pode ser oferecido pelo fabricante ou criado pelo usuário. Em um plug-in de *delay*, por exemplo, que tenha como parâmetros controláveis o tempo de duração do efeito de ecos, o número de replicações do som original e a distância temporal entre elas, pode haver a presença de um *preset* intitulado como “empty room”, que, ao ser selecionado, representa a definição de determinados valores pré-programados para os parâmetros de controle, que lembrem a sonoridade de tal ambiente. Em geral, os softwares e plug-ins de efeitos contêm dezenas ou centenas de *presets* oferecidos pelos fabricantes, o que também facilita o trabalho.

atenuação. Os equalizadores são importantes para se equilibrar os diferentes sons dentro de uma mixagem complexa, alterar o aspecto ou a dinâmica de um som em relação aos graves, médios e agudos; criar sensação de distanciamento ou proximidade maiores de determinados sons, elaborar efeitos especiais – como a “voz de telefone”, por exemplo – ou novas sonoridades e outras aplicações. A imagem a seguir mostra um dos tipos de equalizador presente no software de edição de áudio *Sound Forge 10*.

Fig. 17 – Captura de tela com detalhe de equalizador nativo do software Sound Forge 10.

- **Controladores de dinâmica:** A maioria absoluta dos sons sofre variações de volume em sua propagação. Basta ver o espectrograma de um áudio gravado, para perceber as oscilações nas dimensões verticais da onda sonora, que representam essas diferenças em curso. À variação de volume de um som ou peça sonora ao longo do tempo dá-se o nome de dinâmica. Controladores de dinâmica são processadores de efeitos que atuam de alguma forma na variação de intensidade dos sons ao longo do tempo, tais como os compressores, limitadores (*limiters*), *de-esser*, *gates*, entre outros (FARJOUN, 2007).

Os compressores e *limiters* funcionam estabelecendo um “teto” de amplitude do som (*threshold*), o qual quando é superado faz com que o controlador atue, diminuindo o volume de acordo com parâmetros programados do processador.

Se o *threshold*, por exemplo, fica estabelecido em -10dB (FS)⁴⁵, isso significa que todo momento em que o som processado superar essa marca de volume – chegando a -9dB, por exemplo, ou valores mais altos – terá seu volume atenuado. Dessa forma, controla-se a dinâmica, para que não haja tanta diferença entre a intensidade mais baixa e mais alta de determinado som. Esses controladores são muito utilizados justamente para se poder aumentar o volume de um som, após ele ter sido “controlado”, e deixa-lo mais “encorpado”, já que ele pode se tornar, por toda sua extensão, uma onda com amplitude maximizada. Os expansores, ou *gates*, funcionam no sentido oposto, abaixando (ou subtraindo por completo) as partes do som que estejam abaixo de um determinado “pisso” estabelecido. É possível programar, por exemplo, para não serem reproduzidas as partes de um som que tenham volume abaixo de -20dB. Por isso, é muito comum utilizar-se esse tipo de processador para atenuar ou eliminar ruídos indesejados. O *de-esser* é um controlador que é acionado em apenas uma região de frequências agudas, utilizado para se eliminar a sibilância da voz, por exemplo.

- **Delay e Reverb:** Geradores de *delay* e *reverb* são processadores de efeitos que produzem replicações do som original ao longo do tempo, com variações entre si de dinâmica, panorama espacial e outros parâmetros. Assim, simulam respectivamente os efeitos de ecos e reverberação, que na natureza também se tratam de fenômeno similar⁴⁶. Esses processadores são, em geral, utilizados para dar um senso de profundidade ou variações de distanciamento a determinados sons; criar efeitos especiais de repetições, ecos e variações no espaço do panorama sonoro; simular determinados ambientes acústicos, etc. Na imagem a

⁴⁵ Medida da escala *Full-scale* de referência para valores em decibel. Por ser uma razão, um valor de comparação, o decibel não é uma gradação fixa, podendo ser utilizado em diversas escalas diferentes. A *Full-scale* tornou-se padrão em equipamentos digitais e nos softwares, por isso foi utilizada aqui no exemplo. Como seu valor máximo antes da distorção é igual a zero, os valores usados são negativos, em geral.

⁴⁶ Quando o som se propaga e chega a nossos ouvidos, sempre há um “atraso” por conta da distância percorrida pelas ondas sonoras. Quando se é percebido um som e a repetição atrasada dele mesmo, pode-se ter efeitos diferentes, conforme o tempo entre a escuta original e das repetições. Acima dos 80ms entre o som original e sua repetição, é possível perceber distintamente cada estímulo, o que se trata do eco. Abaixo disso, não se percebe uma separação entre o som original e suas repetições, efeito que está presente, por exemplo nas reflexões de um som entre as paredes de certo ambiente fechado, ou seja, a reverberação (VALLE, 2009).

seguir (fig. 18), é possível ver a interface gráfica do plug-in de *reverb Altiverb 7*, o qual funciona à base de amostras de reverberações retiradas de ambientes reais, tais como cômodos domésticos, cavernas, automóveis ou lugares específicos como o Taj Mahal, o Madison Square Garden ou o Walt Disney Concert Hall, de Los Angeles, tal qual está selecionado na figura ilustrativa.

Fig. 18 – Interface gráfica do plug-in Altiverb 7.

Fonte: <http://www.audioease.com/index.php>

- **Controladores de altura (*pitch*) e tempo:** Há diversos tipos de processadores de efeito que atuam no controle de alturas (*pitch*) e tempo sonoros. Exemplos como o *Chorus*, o *Flanger* ou o *Phaser*, são utilizados, em geral, para se criar texturas tímbricas diferentes, já que não criam grandes modulações temporais ou de afinação. Outros, como os *pitch-shifters* e *harmonizers*, permitem que as alturas de um determinado som gravado ou durante a execução em tempo real sejam alteradas, e que sejam acrescentadas novas vozes com outras afinações, de formas mais drásticas. É possível, por exemplo, programar para que as notas tocadas em uma guitarra soem uma oitava abaixo, tal como se fossem de um baixo elétrico. Outro recurso é programar vozes que repliquem um determinado som, mas com alterações de afinação e tempo, tais como tomar a frase tocada por uma flauta e gerar replicações dessa mesma linha musical em diferentes intervalos, para criar harmonizações, tal qual se outras flautas tocassem

transposições da mesma frase. Ainda é possível também criar o efeito de coro, com a replicação sintética da gravação de poucas vozes cantando, a fim de parecerem uma multidão. Outro tipo de efeito dessa classe são os “*tuners*”, utilizados para se fazer correções ou alterações de determinadas notas gravadas. A imagem a seguir ilustra um detalhe da janela de edição do software ou plug-in *Melodyne*, com o qual é possível visualizar o áudio gravado separado em suas diferentes notas discriminadas e controlar sua altura (*pitch*), duração, volume e formante do timbre. Na figura 19, as duas últimas notas, selecionadas e destacadas e vermelho, estão passando por uma alteração de afinação de dó (C4) para si (B) e de lá sustenido (A#) para lá natural (A).

Fig. 19 – Detalhe do software Melodyne.

Fonte: <http://www.celemony.com/en/melodyne/what-is-melodyne>

- **Simuladores de amplificadores, periféricos, mesas de som, gravadores de fitas, microfones, etc:** Muitos dos equipamentos mais célebres da produção musical têm recebido um correspondente virtual nos últimos anos, em uma proliferação de simuladores de amplificadores (de guitarra, baixo elétrico, etc.),

periféricos (tais como processadores de efeitos analógicos específicos), mesas de som (especialmente de seus controladores de efeitos e suas sonoridades particulares), gravadores de fita, microfones, etc. Tratam-se de plug-ins que emulam as características sonoras e de manuseio desses tipos de equipamento. Um simulador de amplificador, por exemplo, pode trazer timbres que emulam os de muitas caixas famosas, tais como modelos fabricados pelas marcas Marshall, Fender, Peavey, etc. Muitas vezes esses produtos contam com uma parceria de licenciamento, na qual a fabricante do amplificador emulado fornece auxílio na programação e cede o nome fantasia, o logotipo e outras características dos amplificadores para serem utilizados na comercialização do software. Ora alguns artistas emprestam seus nomes aos produtos virtuais, tal como no caso do *Amplitude Jimmy Hendrix* ou *Amplitude Slash*, ambos simuladores de amplificadores de guitarra inspirados nos equipamentos utilizados pelos tais músicos. Além dos amplificadores, há microfones, pré-amplificadores, processadores de efeitos, gravadores de fita e muitos outros equipamentos que tiveram emuladores virtuais criados, os quais prometem sonoridades próximas de seus correspondentes “reais”. Ainda que seja discutível se esses simuladores podem alcançar a qualidade timbrica de seus pares, o fato é que eles tornam possíveis, por exemplo, a gravação de uma guitarra com som de alta qualidade, uma enorme gama de efeitos e timbres possíveis (com muitos “pedais”, “amplificadores”, “cabeçotes”, “microfones” e “racks de efeitos” disponibilizados dentro do plug-in) conectando-a diretamente no computador, uma interface de áudio ou mesmo smartphones e tablets. A imagem a seguir (Fig. 20) serve como ilustração do software de simulador de amplificador de guitarra *Amplitude*, em sua versão para iPhone e iPad. Ele permite, com o uso de um conector denominado iRig, a utilização dos recursos e sonoridades do plug-in conectando-se uma guitarra diretamente ao telefone ou tablet em questão. Nas telas dos aparelhos da imagem, é possível ver a emulação gráfica e funcional (já que os botões e outros controles são todos manipuláveis) do gabinete e amplificador com um microfone posicionado, um pedal de efeitos, um gravador de quatro pistas e processadores de efeitos. Com relação a guitarras,

é quase o equivalente a um estúdio de gravações profissional em um aparelho que cabe no bolso.

Fig. 20 – Imagem ilustrativa do simulador de amplificador de guitarra *Amplitude*, na versão para iPhones e iPads, com a conexão *iRig*.

Fonte: <http://musicapps.com.br/wp-content/uploads/2011/02/Amplitude-2-iphone.jpg>

- **Restauração e limpeza de áudio:** Processadores de efeitos podem servir também para restaurar e “limpar” gravações de áudio. Esses tipos de softwares são utilizados em geral para se remover ruídos indesejados, interferindo-se o mínimo possível no sinal que se deseja preservar. Assim, é possível atenuar ou remover o chiado de gravações realizadas de forma inadequada, o ruído de fundo de captações realizadas em ambientes que não são acusticamente preparados, e outras formas de barulhos indesejados. Embora não seja ideal o uso em demasia desses recursos – por sua possível deterioração de parte do sinal que se deseja preservar – eles também podem ser uma ferramenta útil em relação a levar as gravações para fora das salas de estúdio.

2.6 Interfaces de áudio e consoles digitais

Consoles, também chamados de mesas de som ou mesas de áudio, são equipamentos que permitem o uso de uma série de canais de entrada e saída de áudio, bem como o controle independente entre esses canais, tais como a modulação de volume, o posicionamento espacial no panorama, o uso de certos efeitos embutidos e o roteamento para que a mesa se comunique com gravadores, processadores de efeitos externos, monitores de som e outros aparatos a serem utilizados na gravação e na mixagem de áudio (HUBER, RUNSTEIN, 2005).

No âmbito da produção sonora baseada em equipamentos analógicos, especialmente a partir da década de 1960, os consoles começaram a ser utilizados para se poder conectar diferentes fontes sonoras – instrumentos e vozes – aos canais de saída finais (tais como o gravador no caso da produção de um álbum fonográfico, ou as caixas de som direcionadas ao público em um show ao vivo) e para ser permitido controle individual sobre os diferentes canais. Assim, era possível, por exemplo, abaixar ou aumentar o volume de certo(s) instrumento(s) sem interferir em outros, inserir um efeito específico em apenas um dos instrumentos, etc. A imagem a seguir (fig. 21) demonstra uma mesa de som analógica, do modelo Neve 5088. As 16 primeiras “fileiras” verticais de controles, da esquerda para a direita, correspondem a cada um dos 16 canais de entrada.

Fig. 21 – Console analógico da marca Neve, modelo 5088.

Fonte: <http://rupertneve.com/products/analogue-mixer/gallery/>

Alguns consoles analógicos, tal como o modelo supracitado, continuam a ser utilizados em grandes estúdios ou nos shows de determinadas bandas, por conta de sua sonoridade específica, suas formas de controle, os componentes de sua construção ou quaisquer outras características que se mantêm apreciadas por seus usuários, especialmente dentro de certos gêneros, como o rock e o jazz. Com o constante avanço da tecnologia, no entanto, as mesas de som digitais, as interfaces de áudio e suas variações têm se tornado predominantes nos estúdios e concertos, especialmente por conta da facilidade de uso e transporte, os recursos que oferecem, e a sonoridade cada vez mais desenvolvida e aceita pelos usuários (VALLE, 2009).

No âmbito da produção musical com tecnologia digital, dentro do qual são utilizados esses tipos de equipamento, entra em questão uma variável que não se apresenta no universo dos aparatos analógicos: o processamento da informação. Uma mesa de som analógica recebe sinais sonoros em forma de variações de tensão elétrica (provindas dos microfones ou dos instrumentos elétricos) e transmite o mesmo tipo de sinal adiante. No caso dos gravadores analógicos, essa variação eletromagnética recebida do console provoca alterações na organização das moléculas presentes na superfície da fita magnética. Quando a fita é reproduzida em playback, lê-se essa superfície reconfigurada, na qual o som ficou registrado por analogia, daí o nome (ROSE, 2008).

Já no caso da produção digital, é preciso transformar as variações de tensão elétrica, recebidas através dos microfones e instrumentos elétricos, em informação digital (o código binário de 0s e 1s, utilizado na linguagem de programação interna dos aparatos digitais) para que esse material possa ficar registrado no disco rígido ou cartão de memória utilizados, podendo depois ser editado e reproduzido (HOLMAN, 2010). O sinal digital registrado precisa, ao ser executado, ser reenviado novamente em forma de variações de tensão elétrica, ou seja, convertido de volta para sinais analógicos, direcionados aos alto-falantes ou fones de ouvido que receberão essas variações elétricas e serão movidos por elas.

Para que o sinal analógico possa ser convertido em informação digital e registrado nos computadores ou gravadores digitais, e depois volte a ser reproduzido como variações de tensão eletromagnética a moverem as caixas de som, bem como para ser possível a leitura e reprodução, o processamento e o registro de sinais de áudio digitais, é preciso haver a presença de: 1) Bons conversores de sinal analógico para digital e deste para analógico. Esses componentes são chamados, respectivamente, de *analog-to-digital* e *digital-to-analog*

converters, ou abreviados como conversores AD/DA; 2) Um processador de sinal digital (também chamado de DSP, ou *digital signal processor*) com velocidade e capacidade altas, para que as gravações, processamentos, edições e reproduções possam se dar de forma satisfatória em um ambiente profissional.

A fim de se lidar com essas demandas da produção musical digital, o mercado tem oferecido diversas opções de aparatos que contenham bons DSPs e conversores AD/DA, a custos mais acessíveis ou performances mais poderosas, e com diferentes formas de controles, propostas de portabilidade ou conexão, e abordagens distintas com relação a gravações multicanais. Há conversores AD/DA especificamente dedicados a essa função, restringindo-se a receber o sinal analógico ou digital e convertê-lo para as entradas e saídas em relação ao computador ou gravador digital com a mais alta qualidade de resolução possível, bem como interfaces que possuem, além dos conversores AD/DA e DSP internos, conexões para MIDI, entradas de microfones ou instrumentos elétricos, controles de efeitos e muitos outros recursos. Existem ainda interfaces que não possuem entradas e saídas para serem conectados instrumentos ou microfones, mas servem apenas para se controlar a DAW remotamente, através de botões, joysticks ou outros meios de se interagir com o software. Esse tipo de equipamento é chamado muitas vezes de controlador e pode não possuir DSP nem conversores internos AD/DA, pois serve apenas para manipulação da reprodução e edição do software.

Em meio a todas essas variedades de equipamentos, consoles digitais e interfaces de áudio têm cada vez mais tomado conta do mercado e do uso de profissionais do áudio, de artistas, produtores musicais e até mesmo de diletantes. As fronteiras entre essas duas classes de equipamentos, consoles e interfaces, podem se tornar difíceis de divisar, com tantos híbridos e modelos diferenciados oferecidos pelos fabricantes. Há, por exemplo, mesas de som analógicas, cujo funcionamento dos controles se dá à base de transistores e variações eletromagnéticas, mas que possuem um conversor AD/DA interno e saída USB para permitir sua utilização como interface; consoles digitais que podem ser utilizados da mesma maneira e interfaces cujo aspecto e controlabilidade se aproximam do de um console, ou se distanciam bastante deles.

Em suma, uma interface de áudio é um equipamento de hardware qualquer que sirva para controlar o software de gravação dentro do computador, podendo ter vários formatos, mas geralmente possuindo conversores AD/DA, entrada(s) e/ou saída(s) de áudio, conexões físicas

de cabeamento e transferência de informação digital e um DSP para o processamento das informações de som do computador.

As opções oferecidas pelos fabricantes de interfaces de áudio crescem cada vez mais em diversidade, através de modelos que priorizam ora a quantidade de canais de entrada e saída, ora a portabilidade, ora a qualidade de resolução, ora diferentes formas de controles, ora a relação custo-benefício e, obviamente, as muitas intersecções e mesclas possíveis entre essas características. São, mais comumente, hardwares externos, conectados ao computador via cabeamento USB, Firewire, Thunderbolt ou via PCI.

Com seus drivers devidamente instalados, as interfaces de áudio “conversam” diretamente com o software, possibilitando a troca de informações. Se a interface tem quatro entradas de áudio, por exemplo, é possível conectar um instrumento diferente a cada uma delas (tais quais um violão, um microfone para voz, um baixo elétrico e uma guitarra) e grava-los diretamente na DAW, registrando-os em pistas independentes, que permitirão edições separadas para cada canal. Uma vez que essa gravação tenha sido feita na DAW, será possível também, por exemplo, o uso posterior de overdubs e tudo mais que o software multipista pode oferecer como recurso. As interfaces de áudio, em geral, também possuem entradas e saídas MIDI, possibilitando conexões desse tipo entre um teclado, por exemplo, diretamente à DAW no computador, onde serão registrados os sinais emitidos.

As interfaces variam muito em relação ao custo ou às capacidades. Assim, há desde os modelos que atendem aos grandes estúdios e suas produções de alta performance com orçamentos mais altos, até as mais direcionadas a pequenos produtores independentes ou amadores com vontade de gravar e produzir peças musicais. Alguém interessado em gastar apenas poucas centenas de reais em um hobby, por exemplo, pode ter a possibilidade de fazer gravações com um ou dois canais simultâneos (mas independentes) em uma qualidade de resolução mais alta do que a de um CD. Enquanto essa mídia tem padrão de resolução de 44.1KHz e 16-bit, é comum encontrar atualmente interfaces de baixo custo capazes de gravar em até 48KHz e 24-bit⁴⁷.

⁴⁷ Os números utilizados se referem, respectivamente, à taxa de amostragem (*sample rate*), ou seja, o número de amostras por segundo do sinal analógico que é capturado e digitalizado, e a resolução de bits que cada amostra dessas pode possuir. Uma resolução de 48KHz por 24-bit, por exemplo, possui 48.000 amostras por segundo da

A imagem a seguir (fig. 22) traz alguns dos modelos de interface de áudio disponíveis no mercado, a fim de se ilustrar um pouco de sua diversidade. Da esquerda para a direita, e de cima para baixo, estão as seguintes interfaces de áudio com algumas de suas características descritas: **1.)** M-Box 2 Micro: interface USB do tamanho de um pen drive, que oferece processamento de áudio em até 48KHz/24-bit e uma saída para monitoração em fones de ouvido ou caixas de som; **2.)** Avid Fast Track Solo: interface com uma única conexão de entrada XLR e TS, saída RCA estéreo 2.0 e conexão via cabeamento USB; **3.)** Tascam US-1800: interface no formato uma unidade de rack, com 16 entradas e 4 saídas de áudio, entrada e saída MIDI, conexão USB e gravação em até 96KHz/24-bit; **4.)** PreSonus StudioLive AI 24.4.2: interface no formato de console, com 24 entradas de linha e microfone, com 32 canais de entrada e 26 de saída, conexão via cabeamento Firewire, efeitos embutidos tais quais equalizadores, compressores e anti-ruídos em cada canal; **5.)** Focusrite Forte: interface de 17 x 11,6cm, que possui 2 canais de entrada e 4 de saída de áudio, conexão USB e conversão de até 192KHz/24-bit.⁴⁸

Fig. 22 – Montagem ilustrativa com imagens de interfaces de áudio.

Fonte: imagens de divulgação

variação da onda sonora transformadas em informação digital, sendo que cada uma dessas amostras é “traduzida” por uma sequência de até 24 dígitos de código binário (0s e 1s).

⁴⁸ Todas essas informações técnicas sobre as interfaces de áudio citadas foram retiradas dos sites dos respectivos fabricantes.

Seria possível enumerar muitos outros recursos de softwares ou hardwares que surgiram no mercado de produção musical nos últimos anos, baseados em tecnologias digitais. A maioria desses aparatos fornecem novas possibilidades tímbricas, melhores taxas de resolução de gravação, mais velocidade de processamento de informação, portabilidade ou formas de controle diversificadas, bem como custos mais acessíveis. No entanto, algumas das tecnologias que mais transformaram as práticas e formas de produção musical em sua estrutura primordial, bem como as que mais oferecem recursos criativos composicionais, foram enumeradas aqui.

Somando-se a acessibilidade de custos desses equipamentos, suas possibilidades de conexões com computadores – ainda que de pequeno porte -, a maleabilidade de uso do MIDI, os timbres de alta qualidade e “realistas” oferecidos pelos Instrumentos Virtuais e pelos processadores de efeitos, a praticidade e o leque de opções oferecidos pelas DAWs e os overdubs praticamente ilimitados, é possível perceber porque o compositor contemporâneo pôde passar da figura de um músico que estritamente trabalhava sobre a partitura ou o arregimento de conjuntos musicais, para passar a atuar na composição, produção, engenharia de som e mixagem – diluindo mesmo as fronteiras entre esses procedimentos e papéis – bem como tornar-se o proprietário de seus próprios meios de produção e mais autossuficiente, principalmente através da “montagem de estúdios de gravação de menor porte e custo, mas com um padrão técnico compatível com o de estúdios maiores e mais onerosos”, o que, “além de uma ampla pulverização das atividades e do aparato de produção musical, permitiu um nível razoável de homogeneização da qualidade e das técnicas de produção mundialmente utilizadas” (VICENTE, 2002, p. 44).

No próximo capítulo serão abordados alguns dos compositores que se destacaram no meio cinematográfico brasileiro, com sua produção de trilhas musicais, e as características principais de suas carreiras e métodos de produção, alicerçados nas tecnologias e transformações aqui apresentadas.

3 OS COMPOSITORES DE TRILHAS MUSICAIS DO CINEMA BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO, 1995-2015

A partir do momento que foi denominado como Retomada, na década de 1990, a produção cinematográfica brasileira entrou em um crescente, que se não é exatamente constante ano após ano, tem traçado uma curva que se eleva como um todo, em relação à quantidade de filmes produzidos e lançados. O gráfico seguinte, que contabiliza os filmes de longa-metragem de ficção lançados comercialmente no Brasil, demonstra de forma aproximada esse crescimento entre 1995 – ano de lançamento de *Carlota Joaquina* e outros filmes, e que serviu de marco da Retomada – e 2014, último ano completado e, portanto, catalogado a tempo desta pesquisa.⁴⁹ Após 20 anos, é possível começar a enxergar um certo estabelecimento das práticas que têm norteado grande parte das produções do período.

É preciso considerar que não estão contabilizados no gráfico seguinte os curtas-metragens e tampouco os documentários, que, como já dito, ficam fora do escopo desta pesquisa, por conta de sua produção mais plural, em termos de quantidade e de métodos de organização. Portanto, ainda que entre alguns anos consecutivos haja uma queda registrada aqui, é possível que o número de documentários produzidos tenha sido maior, alterando-se o gráfico total. Ainda assim, o crescimento ao longo da curva é notável. Contando-se que em 1992 apenas dois longas brasileiros foram lançados, é possível perceber que, apesar da divergência de opiniões quanto à validade do termo Retomada, ou suas características estéticas e filosóficas, há uma “aquecimento” notável na quantidade de filmes realizados, com produção ou coprodução brasileira, em relação aos anos imediatamente anteriores.

⁴⁹ Os números presentes no gráfico são resultado de dados obtidos junto à Ancine, a Cinemateca Brasileira, o IMDB, a Academia Brasileira de Cinema e outras fontes da internet, como os sites dos filmes catalogados ou de suas produtoras. É bastante provável que haja algumas imprecisões, considerando-se que há um número considerável de divergências entre os registros nesses órgãos e sites citados. Alguns longas-metragens, por exemplo, são citados na lista de uma entidade mas não na de outra; o ano de lançamento diverge em alguns casos, e mesmo os créditos dos realizadores nem sempre está corretamente catalogado. Para mais detalhes, conferir o Apêndice 1.

Fig. 23 – Gráfico representativo da quantidade aproximada de filmes de longa-metragem de ficção com produção brasileira, entre 1995 e 2014.

Como cita NAGIB (2002, p. 14):

De todo modo, permanece o fato de que as mudanças políticas nacionais ocasionaram mudanças significativas no panorama cultural e, conseqüentemente, cinematográfico do país. Mesmo com poucas cópias e dificuldades de distribuição, divulgação e exibição, o cinema brasileiro voltou a despertar a atenção do público e da imprensa. [...] É fácil constatar que as leis de incentivo, os prêmios e particularmente a Lei do Audiovisual proporcionaram uma abertura democrática no panorama cinematográfico nacional. Como costuma enfatizar o secretário do Audiovisual, José Álvaro Moisés, entre 1994 e 2000, 55 novos cineastas surgiram no país, “número tão expressivo como aquele que deu origem à *Nouvelle Vague*, na França, nos anos 50”. Inúmeros diretores que, no início dos anos 90, estavam confinados ao curta-metragem, a partir de 1994 puderam se lançar no longa, com obras que já se tornaram marcos em nossa cinematografia.

A renovação do cenário como um todo, com o aumento no número da produção de longas e, especialmente, na quantidade de realizadores, é um dos fatores que levaram também ao surgimento de novos compositores na área cinematográfica, ou da migração de músicos de outras áreas para o cinema. A maior demanda por profissionais que pudessem realizar as trilhas musicais dos filmes a partir desse período, a variedade renovada de diretores e realizadores que os convidam, a busca por alcançar um nível de excelência em todos os aspectos das produções

cinematográficas e seus reflexos nas trilhas musicais, a constância que se estabeleceu no mercado de cinema, e demais fatores fizeram com que o cenário se tornasse mais prolífico para que novos compositores se estabelecessem.

Muitos dos compositores para cinema atuantes até os dias de hoje iniciaram-se em longas-metragens a partir do momento tido como o princípio da Retomada. André Abujamra e Antônio Pinto, dois dos mais requisitados profissionais da área fizeram seus primeiros longas exatamente em 1995. Abujamra foi o responsável pela música de *Carlota Joaquina: a princesa do Brasil*, e Pinto, por *O menino maluquinho: o filme*. A carreira de ambos prolongou-se no cinema, sendo Abujamra o compositor com maior quantidade de filmes no currículo dentro desse período, bem como um dos mais prolíficos mesmo considerando-se toda a história do cinema brasileiro. Apenas em longas-metragens de ficção, seu nome aparece nos créditos da trilha musical de 26 filmes. Ainda há muitos curtas e documentários pelos quais foi responsável também, totalizando mais de 40 filmes. Antônio Pinto é creditado em 23 longas de ficção, tendo também participado de curtas e documentários. Seu trabalho ainda rompeu as fronteiras do cinema nacional, com a participação do compositor em diversas produções internacionais, incluindo superproduções hollywoodianas, tais como *O senhor das armas* (*Lord of war*, 2005), *O amor nos tempos do cólera* (*Love in the time of the cholera*, Mike Newell, 2007), *A hospedeira* (*The host*, Andrew Niccol, 2013) e outros. Considerando-se a presença de compositores brasileiros no cinema internacional, convém também destacar o trabalho de Heitor Pereira, que foi responsável pela trilha de *O mar por testemunha* (Gustavo Lipsztein, 2002), coprodução entre Brasil e Estados Unidos, e participou de *Orfeu*, junto a Caetano Veloso, mas desenvolveu sua carreira posteriormente nos Estados Unidos, compondo as trilhas de filmes como *Pergunte ao Pó* (*Ask the dust*, Robert Towne, 2006), *Os Smurfs* (*The smurfs*, Raja Gonell, 2011) *Meu malvado favorito*, (*Despicable me*, Pierre Coffin/Chris Renaud, 2010) e *Minions* (Kyle Balda/Pierre Coffin, 2015).

Obviamente, há figuras na história do cinema brasileiro que superaram a quantidade de filmes realizadas pelos músicos supracitados, como por exemplo o compositor Remo Usai, que, em mais de 3 décadas de trabalho com o cinema, acumulou mais de 100 filmes, de diversos gêneros, em seu currículo (Eikmeier, 2010). A questão talvez esteja mais no fato de que hoje, mais do que uma ou outra exceção, são dezenas de compositores acumulando uma série de filmes nos quais trabalharam. Também se distinguem nos compositores contemporâneos a

forma como atuaram nessas produções e as atividades outras às quais se dedicam, além do cinema. Tudo isso forma novos contornos na figura profissional do compositor que atua com trilhas musicais para o cinema.

Embora seja difícil delimitar um perfil específico desse tipo de compositor na produção brasileira contemporânea, dada sua enorme multiplicidade, é possível perceber que houve um aumento sensível no número de compositores que, mais do que participar da produção de um filme ou outro somente, fazem do cinema, ou do audiovisual como um todo, uma carreira permanente. Provavelmente, não houve nenhum outro momento na história do cinema brasileiro em que tantos compositores possuíssem uma lista com maior extensão de títulos em seu currículo. Além do mais, as tecnologias digitais e a reposição do mercado permitiram – ou demandaram – uma maior autonomia e centralização de serviços à figura do próprio músico, não mais necessariamente vinculado e dependente de grandes estúdios ou produtoras, em relação aos meios de produção.

3.1 As ferramentas digitais e os meios de produção musical, a autonomia profissional dos compositores e suas novas formas de criação

Além da maior demanda por trilhas musicais originais, foi também crucial para a entrada de muitos compositores nessa área a propagação cada vez maior de ferramentas digitais de produção musical, as quais contribuíram para a diminuição dos custos, para maiores possibilidades criativas e técnicas ao alcance do próprio músico e para sua maior autonomia. No Brasil, a entrada desse tipo de equipamento foi favorecida também pelas políticas de abertura ao produto estrangeiro praticadas pelo presidente Fernando Collor, as quais se deram no começo da década de 1990, quase concomitantes ao período da Retomada. Essas tecnologias são em grande parte responsáveis por possibilitarem que os compositores passem a controlar não somente os aspectos essencialmente musicais de suas criações (a partitura, a regência, a performance instrumental, etc.), mas também os meios e estruturas necessários a todo o registro fonográfico e sua interação com a imagem.

Tornou-se mais comum a partir dos anos 1990 que muitos músicos investissem na montagem de seus próprios estúdios de gravação e produtoras de áudio. Passam, assim, a ser,

além de compositores, os proprietários de sua estrutura de gravação, os empresários que possuem produtoras especializadas em serviços de música ou outras gravações de áudio, bem como a desempenharem funções de instrumentistas, produtores, engenheiros de som e outras atribuições relativas às criações de fonogramas. Tornam-se, portanto, “artistas-empREENDEDORES” (Nakano, Leão, 2009), que atuam em geral com produção de trilhas musicais para cinema, televisão e outras mídias; criação de jingles e spots para publicidade; produção, gravação e arranjo para álbuns ou faixas de artistas do meio fonográfico; bem como podem ter em seus estúdios a disponibilidade para outros serviços de áudio, tais como: gravação de dublagens, locuções e *foley*; edição, restauração e mixagem de áudio; e outros. Mais uma vez, é preciso salientar que esse tipo de profissional da música não passou a existir apenas a partir de meados dos anos 1990, mas sim que sua ocorrência passou a ser muito mais comum, deixando de se tratar de uma exceção ou outra para tornar-se a regra geral, ao menos no setor do audiovisual.

Esses profissionais da música podem, muitas vezes, ser os responsáveis por todas as etapas relativas à música de um filme, o que envolve composição, produção, pesquisa, gravação, arregimentação de músicos executantes, mixagem, edição musical e trato de direitos autorais. O compositor se incumba aqui, em geral, de funções que em Hollywood, por exemplo, caberia a diversos profissionais diferentes, unidos em um mesmo departamento de música.

É comum nos depoimentos de compositores, esse período de meados da década de 1990 ser citado como o de inauguração de suas próprias produtoras e estúdios. A demanda do mercado audiovisual em crescimento, a acessibilidade aos equipamentos e essa proliferação de estúdios e produtoras menores fez com que o cenário geral se alterasse bastante, levando muitos grandes estúdios de gravação de áudio a fecharem suas portas, e muitos compositores a ter maior autonomia em seus trabalhos. Em seu depoimento para esta pesquisa, o compositor Mu Carvalho - que já integrou a banda A cor do som, já fez trabalhos para o cinema nas décadas de 1970 e nos anos 2000, e hoje atua com trilhas para a Rede Globo de televisão – conta um pouco de sua história pessoal e profissional, relatando como foi sua relação com a posse dos meios de produção, caso exemplar desses movimentos de transformação do cenário, em especial da emancipação dos compositores em relação aos grandes estúdios, e a dificuldade que estes passaram a enfrentar, muitas vezes tendo de encerrar suas atividades:

[O estúdio] já foi no meu quarto, depois foi para a casa do meu pai, na sala, e depois em um quarto... Pra lá e pra cá... Aí chegou uma hora em que a Ana - minha mulher, minha sócia e parceira aqui - falou: “Vamos parar com esse negócio de ficar com estúdio em casa, né? Vamos fazer um negócio profissional”. Aí a gente foi para uma salinha lá num estúdio, no Jardim Botânico, que gravou um monte de gente - aliás, foi o primeiro estúdio a ter o *Pro Tools* -, onde até o Legião Urbana gravava muito: o Discover. Já ouviu falar nesse estúdio? Ele acabou. Mas tinha uma salinha lá, que eles alugavam para a gente. Depois a gente saiu dessa salinha e veio aqui para o [Centro Comercial] Downtown, e acabou que a gente conseguiu comprar essa cobertura e fazer esse estúdio aqui. Mas foi todo um processo, de vários trabalhos, juntar um dinheiro e tudo mais. (Informação oral)

Os compositores contemporâneos têm, em geral, uma relação muito diferente com os aparatos de produção em comparação aos de outras décadas, como por exemplo os compositores contratados pela Vera Cruz, os quais trabalhavam com a estrutura de gravação da própria companhia cinematográfica, nos estúdios pertencentes à produtora. Além disso, não costumavam se envolver com outras etapas do processo de criação da música, que não a composição - geralmente escrita em partitura ou improvisada em pequenos grupos - e a regência da orquestra. Como os meios de criação divergem bastante das figuras mais tradicionais, outras diferenças na formação e no perfil dos compositores, também se mostram presentes com frequência. Enquanto os compositores das décadas de 1930, 1940 ou 1950, por exemplo, em geral possuíam formação e experiência especialmente com a música erudita e os arranjos para orquestras de gêneros populares, os compositores contemporâneos muitas vezes não possuem - e não necessitam possuir - conhecimento de teoria musical ou da escrita em partitura, utilizando-se de processos criativos muitas vezes mais baseados na sobreposição de camadas e em outros recursos possibilitados pelo computador. Nesse sentido, o compositor passa a se preocupar com o domínio dessas ferramentas de criação e produção digital, em paralelo à escrita partitural ou outros meios de composição, que podem estar aliados.

O próprio domínio das ferramentas de produção por computador passou a ser um dos requisitos de entrada ou permanência de novos compositores no cenário profissional. A experiência de Márcio Nigro, que adentrou o meio cinematográfico em parcerias com André Abujamra, é exemplar dessa nova relação. Em depoimento oral para esta pesquisa, Nigro relatou:

Durante um tempo trabalhei como jornalista. [...] E no jornalismo eu comecei a cobrir informática, porque gostava de computador e tal, caí por acaso ali, e acabei me dando bem. [...] Aí, esse meu amigo chegou e falou: “Vamos abrir um estúdio?” Sabe aquela cena de filme? Abre o céu, cai uma luz, com uma musiquinha angelical, e você fala: “Achei! Achei! Era isso o que eu sempre quis fazer”. Só que não existia na época, eu acho. Até existia, mas era muito fora... Um mundo muito distante. [...] E durante muito tempo, na época em que eu montei o estúdio, eu comecei a trabalhar meio período, porque você não vai fazer dinheiro da noite pro dia, né? Então, eu comecei a trabalhar na *Macmania*, que era uma revista de Macintosh da época – hoje a herdeira dela é a *Macmais*, que é uma continuação – e eu fiquei meio conhecido por ser redator da *Macmania*. Comecei a dar suporte técnico [...] As pessoas começaram a me ligar, porque a Apple, na época, não tinha nem suporte direito no Brasil. [...] Daí comecei a fazer suporte aqui e ali, pra ganhar uma grana. Você vai na casa do cara, perde umas horas lá para instalar o Office e tal. Mas nisso, como eu já tinha um estúdio e tudo mais, conhecia bem o *Logic*. Uns estúdios começaram a me chamar. [...] Nessas, um vai falando com o outro... Tinha um amigo meu que conhecia o Mário Manga. [...] Uma hora ele [o Mário Manga] comentou com o Hélio Ziskind – que eu já conhecia pelo trabalho, gostava do [grupo] Rumo quando era pequeno – e ele falou: “Eu tenho um estúdio, você não quer me ajudar aqui? Estou com uns problemas no computador”. Eu ia lá e falava: “Ó, também sou músico, tenho uns trabalhos” e mostrava meus trabalhos. Ele ficou interessado e uma hora me chamou: “Você não quer me ajudar a produzir um disco aqui, com uns timbres...? Você é bom de *sampler* e tal”. Eu ensinava bastante coisa para ele, conhecia muito bem o *Logic*. Daí, ficamos meio amigos e ele comentou em uma festa, na casa dele - estava o Paulo Tatit, e ele [o Paulo Tatit, disse]: “Ah, você vai lá? Preciso de uma ajuda”. No final, acabei trabalhando com ele, fiz o [desenho animado] *Peixonauta*, e tal. Nessas de me indicarem, [...] o Abu estava no [estúdio] Mosh, fazendo uma trilha para o [filme] *Vozes inocentes*, e precisava de uma ajuda lá. [...] A gente conversou e ele me pediu uns sons de acordeom. Mandeí para ele e daí foi uma coisa doida: ele falou que o diretor queria um apito xis, um apito meio de passarinho. Eu falei: “Espera aí, eu tenho um apito de passarinho aqui em casa, deixa eu ver”. Era o mesmo som, só que não era no mesmo tom, essa a única diferença. Ajustei o *pitch* e mandei lá. [...] Ele, um dia, falou: “Tá pintando um filme do Zé do Caixão, queria que você fizesse comigo”. Acho que ele ia ter problemas com o tempo para fazer e tal. Eu [pensei]: “Maravilha!” Sempre quis trabalhar com cinema, mas é muito difícil, né? Porque eu não tinha nenhum amigo cineasta, nem nada. (Informação oral)

Além das contingências logísticas bastante diferenciadas que as ferramentas digitais de produção musical colocaram e das transformações no cenário profissional, é preciso atentar-se também para as questões criativas e estéticas que essas ferramentas trouxeram consigo. O processo de composição musical também passou por grandes transformações. Embora - como é comum a processos criativos em geral - não haja uma única forma estabelecida de se trabalhar,

o fato é que nos últimos anos, os compositores dificilmente trabalham com composição sem que o computador faça parte do processo em algum grau. Mais do que isso, o computador e suas ferramentas musicais são usados não somente como plataforma de registro, mas também como novos instrumentos, que oferecem possibilidades de timbre, de manipulação do material e de interação do compositor com a criação, que antes não haviam. Há muitas técnicas de criação que hoje são comuns, mas não seriam possíveis na década de 1930, por exemplo. Uma delas é a sobreposição de loops⁵⁰, em uma espécie de “colagem” de camadas sonoras, que podem ser complementadas por partes criadas pelo músico, por overdubs. O compositor e produtor musical Luiz Macedo, em seu depoimento para esta pesquisa, diz que técnicas como essa “hoje em dia estão incorporadas à composição - mesmo grandes composições têm trechos que são loops montados no computador - e funciona, porque você tem muitas linguagens para se usar no filme hoje em dia”.

Novas técnicas, novas formas de criação, novos resultados estéticos e novas predileções do gosto geral formam um ciclo que se incita mútua e continuamente. Assim, as novas possibilidades de criação se somaram a um câmbio de gosto estético por parte da crítica, do público e dos cineastas, o qual muitas vezes se direcionou para busca de sonoridades menos melódicas e orquestrais, para buscar o uso maior de sonoridades “texturais” – sem fraseologia ou grandes traços melódicos, rítmicos, etc., mas somente tímbrico – e de materiais musicais menos complexos do ponto de vista melódico e harmônico. É recorrente nos filmes mais atuais o uso de sonoridades que muitas vezes aproximam a música e o sound design, o qual, por sua vez, tem se tornado mais expressivo e complexo. Há cenas em que o trabalho do compositor da música e o do sound designer são difíceis de se distinguir exatamente, com o compositor criando uma soma de sonoridades “texturais” - que apenas fornecem um determinado timbre ou certos “movimentos” sonoros, sem melodia, harmonia ou outros elementos da música tradicional - e o sound designer criando também “texturas” mais expressivas, que extrapolam a

⁵⁰ Loops são células musicais ou sonoras pré-gravadas, que podem ser repetidas, por formarem um ciclo fechado (daí o nome). Como a música, em geral, se utiliza e se organiza com a repetição de alguns materiais – tais como uma célula rítmica, uma frase instrumental, uma batida, etc. – os loops podem ser utilizados de maneiras muito diversas em algumas partes. É comum, por exemplo, utilizar-se de loops prontos de bateria ou de percussão na seção rítmica, já que esses instrumentos possuem, normalmente, um padrão repetido por toda a música. Somando-se um loop de uma batida padrão de bateria para um certo gênero – como o rock, o samba, etc. – com outros loops de percussões, etc., ainda há bastante espaço para criações diferentes, mas garante-se a seção rítmica da música. Alguns profissionais produzem seus próprios loops, mas há também uma infinidade deles prontos disponíveis para venda ou download da internet.

correspondente sonora realista do ambiente ou das ações, para buscar um efeito dramático maior, possibilitado também pelas ferramentas de produção digital. Muitas vezes essas camadas sonoras se somam, parecendo até mesmo parte de um único material criativo, mas que é proveniente de fontes criadoras distintas.

Obviamente, o som de ruídos ou de material musical muito reduzido não é um traço somente do cinema mais atual. Outros filmes, de outros tempos, já se utilizaram desse tipo de expediente. A diferença maior, talvez, é que hoje esses usos não são percebidos como algo “experimental”, ou uma exceção a se diferenciar pela proposta sonora. O uso de “texturas” ou de outras sonoridades minimalistas passou a fazer parte de uma grande quantidade de filmes, mesmo daqueles voltados ao público de massa, ao cinema mais comercial. Além do mais, essas “texturas” passam a ocupar grande parte das *cues* dos filmes, podendo configurar-se como sua maioria, ainda que haja um ou outro tema mais “musical”. Em seu depoimento oral para esta pesquisa, o compositor e produtor musical Beto Villares citou seu trabalho com o filme *Cidade baixa* (Sérgio Machado, 2005), no qual essa prática se deu:

No *Cidade Baixa*, o Sérgio Machado quase não queria música, ele queria mais isso de quase só “textura”. Aí chegou uma hora em que a gente resolveu fazer um tema, com violões e outros instrumentos calmos, um cello... Para ter um tema melódico, que acabou ajudando o filme e a gente usou bastante. Mas ele [o filme] é todo doido, só com som editado. (Informação oral)

3.2 As relações dos compositores com as outras etapas e os outros profissionais do cinema

Dentro da cadeia de produção do cinema, o compositor das trilhas musicais costuma ocupar um lugar *sui generis*. O cinema une diversas áreas do saber artístico e técnico, mas talvez nenhuma delas envolva um idioma tão específico e autorreferente quanto a música. Não se trata de diminuir a importância ou as dificuldades dos outros saberes, mas enquanto, por exemplo, o roteiro se baseia em noções de escrita de texto e de técnicas de narrativa – ambas, em maior ou menor grau, comuns ao cotidiano das pessoas, que têm sempre de se expressar através de textos escritos ou encadear fatos para contar narrativas, mesmo coloquialmente –, a música, desde o princípio de sua construção, de sua matéria-prima, envolve materiais e articulações que não existem em nenhum outro campo fora dela própria, como, por exemplo, as progressões de acordes ou a divisão em compassos. Embora o resultado sonoro dessas construções possa ser

apreciado por qualquer pessoa leiga, a sua compreensão total e manipulação acaba por ficar mais reservada a quem compreenda esse idioma interno da música; a quem possa, por exemplo, saber que um acorde de Dó maior funcionaria melhor em determinado trecho do que um de Ré menor, ou algo do tipo.

Como a música é uma linguagem que não possui semântica, dificilmente algum leigo na área – seja ele o diretor do filme – poderia conseguir se referir a essa mudança de acordes supracitada, a não ser por falas que a contornassem com metáforas dramatúrgicas, muitas vezes errando o alvo e levando o compositor a tentar “adivinhar” o que o diretor, ou outros profissionais do filme, esperam dele. Ainda que nas outras áreas envolvidas no fazer cinematográfico haja muitos detalhes que requerem uma expertise técnica para se saber – tais como a abertura do obturador de uma câmera, os tipos de tecido de um figurino, etc. –, o código para se referir a eles, para se descrevê-los, é mais ou menos acessível ou demonstrável. Em relação à música, o próprio código musical, o próprio material musical, são de difícil acesso para quem não conhece seu idioma, o qual, como já foi dito, é autorreferente e, portanto, necessita dos próprios códigos da teoria musical para ser definido, descrito ou mesmo distinguido. Nenhum outro código ou comparação descreve um acorde de Dó maior a não ser a descrição de que ele se trata de um acorde de Dó maior.

Há também, obviamente, a questão quanto ao conhecimento que os compositores possam ter da linguagem cinematográfica, dramatúrgica, e dos aspectos técnicos que permeiam a produção de música para cinema, especialmente em um cenário em que os compositores têm, em geral, de ser responsáveis por todo o feitiço da música, desde a criação até a entrega do fonograma registrado, gravado e mixado de acordo com certos padrões técnicos. Essa via de mão dupla, nem sempre bem conduzida, acaba por acarretar sérias questões no trato da música para cinema. Nascimento (2013) menciona:

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 referências 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 da cada uma das formas de expressão, para que o diálogo se alinhe de forma equivalente.

Afora as questões criativas e de diálogo entre o músico e outros profissionais que possam interferir na criação das trilhas musicais, ainda há o lado técnico das composições e gravações com os quais é preciso lidar, e as posturas estéticas e práticas em que o compositor acaba inserido. Essa soma de fatores acaba por nortear o posicionamento do compositor dentro da cadeia de produção e o que é esperado dele. Em geral, o compositor é escolhido por um diretor ou produtor para ser o responsável pelas trilhas musicais (ao menos as originais) do filme e é esperado dele que resolva todas as demandas do processo de criação e gravação dessas trilhas, até entrega-las prontas para a mixagem final do filme. Veremos como esse processo se dá, em geral, e citaremos algumas exceções a seguir.

Normalmente, o compositor é chamado para trabalhar no filme no momento da pós-produção, quando o filme já está editado e as entradas e saídas das músicas podem ser mais bem definidas. Algumas vezes, o compositor pode ser convidado para fazer parte da equipe antes desse momento, e até receber algum material de referência para começar seu trabalho antecipadamente, porém o mais comum, mesmo em alguns desses casos, é que o processo de composição e de gravação das trilhas musicais originais só comece a ocorrer mais efetivamente com o filme já editado. É muito importante para o músico o tempo das cenas, já que a música é também uma arte temporal - ou seja, que tem seu desenvolvimento ao longo do tempo de sua duração - e na relação com as imagens o tempo é um fator primordial, especialmente considerando-se que a música é baseada em uma métrica temporal, o que não acontece exatamente com as imagens, que possuem um tempo mais livre.

Há exceções, quando o compositor inicia seus trabalhos antes das filmagens ou durante elas. O caso mais típico em que isso pode acontecer é quando se vai utilizar músicas - ou ao menos arranjos - originais na diegese, especialmente quando os personagens, a ação ou a montagem têm alguma interação direta com esse material musical. Por exemplo, quando os personagens do filme dançam ao som de uma música original, quando cantam junto com ela, atuam como se fossem seus executantes, ou algo assim. Nesse tipo de construção é, obviamente,

necessário que a música esteja pronta antes, ao menos em parte, para que os personagens possam dançar ou cantar conforme ela.

Nesse sentido, é exemplar a experiência do músico Eduardo Bid, que além de atuar como compositor e produtor das trilhas originais dos filmes *Chega de saudade* (2007), *As melhores coisas do mundo* (2011), ambos dirigidos por Laís Bodanzky, e *Estamos juntos* (2011), dirigido por Toni Venturi, ainda participou das filmagens, como uma espécie de consultor musical, direcionando os atores e figurantes em relação a como se portarem ao fingirem tocar um instrumento ou ao falarem de certos termos musicais. Todos esses filmes demandavam que algumas músicas, ou arranjos, tivessem sido feitos antes das filmagens, por conta das imagens de personagens tocando os instrumentos, dançando e interagindo com a música diegética, original, de outras maneiras. Em seu depoimento para esta pesquisa, Bid relatou:

O que aconteceu de interessante no *Chega de saudade* é que começou um movimento de um outro trabalho, que eu tenho feito, e que fiz algumas vezes: cuidar da parte musical do filme no set. Como se fosse um “diretor musical” no set. Porque o cara que faz a trilha, ele não vai ao set. Ele vai receber os rolos no estúdio, é um envolvimento um pouco mais frio. E de repente eu me vi no set... Por exemplo, no *Chega de saudade*, eu tinha que fazer a banda parecer real. Eram figurantes. A diretora, a Laís [Bodanzky] quis que eu ficasse corrigindo os movimentos dos músicos, se eles estavam nos acordes certos da música que estava rolando – porque eles estavam “dublando” -, como que ia montar o palco, enfim... Um trabalho ali no set mesmo, um trabalho musical com a banda. Com isso, no *As melhores coisas do mundo* eu acabei fazendo, por exemplo, a parte do Paulinho Vilhena, professor de violão, que nunca tocou violão. Então, ele tinha que segurar o violão direito, ele tinha que falar de assuntos que um professor de violão fala: “Vamos fazer uma escala pentatônica”. E ele não sabia nada dessa linguagem. Então, estava eu no set de novo, fazendo a parte musical do que tinha dentro do filme, na hora da filmagem. (Informação oral)

Nos depoimentos para esta pesquisa, Bid citou também que em *As melhores coisas do mundo*, enviava as músicas originais para o montador durante o processo de montagem, e não depois⁵¹. Ed Côrtes também teve uma experiência diferenciada com *Os 3* (Nando Olival,

⁵¹ Ver Apêndice 4.

2011)⁵². Esse filme teve uma produção atípica, com as filmagens, a montagem e a composição da música acontecendo simultaneamente. Foi um processo acelerado e, segundo o próprio compositor, “o filme, um mês e meio depois de ter começado, da primeira diária de filmagem, tinha um corte já. [...] Tinha quase tudo pronto, um mês e meio depois do primeiro dia de filmagem. E justinho já, difícil de mexer; já com trilha, tudo.”

No geral, o compositor começa a trabalhar efetivamente com o corte do filme já fechado, quando a música e os outros sons serão inseridos. O mais comum é que seu diálogo seja direta e primordialmente com o diretor do filme, o qual possui e lidera os conceitos narrativos, dramáticos e estéticos para o filme como um todo. Também é frequente o diálogo com o montador, o qual muitas vezes pode ser o braço direito tanto do diretor quanto do compositor, ao alinhar as demandas dos dois em relação ao ritmo das imagens, às entradas e saídas, etc. O montador também pode ser quem seleciona as músicas que servirão de referência para o trabalho do compositor, fazendo parte do trabalho que seria esperado de um *music editor* em outras indústrias, mas que praticamente não existe aqui no Brasil. Há ainda a figura do produtor, que em nosso país também não é frequentemente tão influente quanto no cinema de Hollywood, por exemplo, mas pode ser bastante participativa, especialmente no caso de filmes mais “comerciais”, como por exemplo as comédias com estrelas da televisão, etc., que são, muitas vezes, iniciativas do produtor e não de um diretor a fim de fazer um filme autoral. A tendência, narrada por diversos compositores, é que o diretor acabe por ser o interlocutor principal no que se refere à criação da música. A tradição de um cinema autoral, no qual o diretor é o cabeça do filme como um todo, é bastante forte no cenário brasileiro.

É comum o trabalho do compositor se iniciar em conversas com o diretor, principalmente, sobre os aspectos que serão buscados com a música. Em geral, os dois assistem juntos ao filme, demarcando os pontos em que haverá música e quais são as ideias para essa música como um todo e em cada momento. Cada trecho em que é inserida uma trilha musical é chamado, normalmente, de *cue* ou de entrada. Essas *cues* ou entradas servem como referência do momento em que a música entra e sai de cena, bem como da quantidade de composições que serão necessárias. A esse momento de conversa entre compositor e diretor, no qual se decide os pontos de entrada de música e suas características, é dado o nome de *spotting session*, ou

⁵² Ver Apêndice 3.

simplesmente *spotting*. O filme, aqui, está editado por completo, em geral. A música, ainda não existente, pode estar representada por trilhas de referência, sobre as quais falaremos mais adiante. Faltam também os outros sons do filme - exceto o som direto - que ainda serão inseridos em paralelo com a música, pelos outros profissionais.

Nessa fase de pós-produção, o filme editado é enviado para que o compositores criem as músicas e para que os outros profissionais do som - como os sound designers, os supervisores de efeitos sonoros, editores de diálogos, etc. - criem e editem os sons a serem inseridos no filme⁵³. O problema que pode ocorrer aqui, e frequentemente ocorre, é que, por conta dessa lógica, o compositor das músicas recebe o filme sem os outros sons, apenas com os diálogos captados em som direto e um ou outro som de referência inserido pelo montador, enquanto os profissionais do som produzem e inserem seus efeitos sonoros em um filme que tampouco possui música, a qual também está sendo feita em paralelo. Se não há um diálogo claro entre as partes, o mais provável é que todos saiam descontentes com algo. É frequente os músicos se queixarem de que os efeitos sonoros acobertaram a música, e vice versa.

Essa relação do que “aparece” mais na banda sonora pode ser resolvida em parte pelo controle de volumes da mixagem, mas o ideal seria que músicos e sound designers, acompanhados pelo diretor, discutissem melhor sobre os espaços que cada um vai ocupar na trilha sonora. O volume não é o único parâmetro a ser “negociado”; também é possível combinar entre música e efeitos sonoros o que cada um vai fazer em relação à alternância temporal ou mesmo conciliar a banda de frequências em que cada um vai se situar, para que tenham seu “espaço” mais bem definido. Há, por exemplo, uma cena no filme *Cidade baixa*, dirigido por Sérgio Machado e com música de Beto Villares, em que enquanto os dois protagonistas se envolvem em uma luta corporal, ouvimos um cachorro latindo com um som bastante grave. A música somente se utilizou de instrumentos no registro mais agudo e, portanto, essa separação das bandas de frequência evitou que os sons dos latidos e os da música

⁵³ Em geral, os sons de um filme são quase todos inseridos na pós-produção. Mesmo os sons “realistas”, que parecem ter sido captados nas filmagens (como os sons do ambiente, de passos, de portas batendo, etc.) são comumente gravados e editados em separado, para serem inseridos somente na pós. É prática comum que os únicos sons captados durante as filmagens sejam apenas os dos diálogos, das falas em cena. Esse som captado na filmagem, comumente constituído apenas das falas e de alguns outros sons que interessem ser captados na locação, é o que costuma ser chamado de som direto.

disputassem a mesma seção do espectro auditivo, podendo habitar a banda sonora de forma conciliada e funcional⁵⁴.

Essa relação entre as trilhas musicais e os outros sons do filme é bastante complicada no cenário nacional, o qual tem seus problemas de organização profissional e esclarecimento dos papéis de cada participante. A falta de formação e mesmo de experiência faz com que haja muitos conflitos desnecessários. O compositor Ed Côrtes, que inclusive já tem experiência com a indústria cinematográfica hollywoodiana, demonstra, em seu depoimento para esta pesquisa, sua maior preocupação com o lugar da música e do sound design no filme, e como lida com isso na prática:

Em longas, sim, há umas reuniões. Tem umas reuniões antes de mixar, tem mixagens que a gente, às vezes, vai. Para entender a coisa, porque às vezes você está lá, “caprichando” em uma cena, com música pra caralho, e o cara está “caprichando” no sound design também... [...] e aí pode ficar aquela puta barulheira. Você vai querer que a música apareça e não vai poder, porque a prioridade é sempre do sound design. Então é sempre bom conversar: “Putz, aqui precisa enfatizar tal negócio, vai fazer isso no sound design ou na música? Quem está fazendo o sound design? Vou dar uma ligada pra ele”. Mas tudo isso tem que ser iniciativa sua, não tem ninguém que cuide disso pra gente. [...] às vezes tem os diretores bacanas que estão a par de tudo. Já chegam e falam: “Não põe muita coisa nessa cena, porque o sound design vai ser pesado”. O diretor já vem com esse *input*. Mas às vezes não, e você tem que ficar ligado. Porque, se não, você pode se ferrar lá na frente. Por causa de “mix” também, né? Você tem um instrumento solista, por exemplo: você tem um solo de oboé em uma música, só que tem um diálogo lá, vai entrar uma voz em *off* que no filme não estava. E aí você vai ter o oboé brigando com a voz. É melhor não. Esse tipo de informação, você tem que ir pescando. Você tem que ir meio que mapeando o filme com os caras. (Informação oral)

Considerando-se que os compositores são, em geral, convocados para iniciar seus trabalhos na pós-produção, com o filme já editado, e que a comunicação sobre a música é dificultada por conta de seu idioma próprio e a falta de formação em relação a ele, é frequente serem utilizadas no processo de criação das músicas as trilhas de referência, também chamadas de *temp tracks* ou *temp music*, termos derivados de trilhas ou músicas temporárias. Essas trilhas de referência, normalmente, constituem-se de fonogramas que o diretor ou o montador selecionam e colocam na edição do filme, enquanto ele ainda está em processo de edição. Um

⁵⁴ O vídeo da cena citada aqui pode ser visto no DVD que acompanha o presente trabalho.

montador, por exemplo, pode escolher uma *temp track* para ter um referencial do ritmo da cena, na hora de montá-la. É comum no meio cinematográfico, e audiovisual em geral, alguns montadores dizerem que precisam da música para “sentir” o ritmo da montagem.

Mais do que apenas o ritmo do corte ou das cenas, as *temp tracks* podem servir como referência de estilo, sonoridade ou de outros atributos musicais que os realizadores esperam ter na música composta e, na falta de descrições mais precisas, essas faixas podem oferecer, ao menos, um referencial comparativo. O diretor pode selecionar algumas *temp tracks* para fornecer ao montador e ao músico, por exemplo, para que ambos tenham referências do que ele deseja para seu filme, em termos de “clima”, de sonoridades, etc. Se muitas vezes não há como explicar em palavras o que se quer musicalmente, ao menos há um material com o qual se comparar, para se dizer que se espera algo semelhante a algum elemento daquelas trilhas de referência, que podem ser músicas de outros filmes ou dos mais variados tipos.

As *temp tracks*, no entanto, passam longe de ser uma preferência unânime como método de trabalho. Embora possam funcionar como um código de comunicação para os diretores e produtores indicarem o que esperam da música, há problemas que podem surgir com o seu uso. Em primeiro lugar, há a questão de o compositor ter de dar conta de criar um material novo, que substitua uma outra gravação a qual, muitas vezes, tem um alto nível de excelência. Segundo os relatos, é comum acontecer, por exemplo, de o diretor colocar como referência a gravação de uma orquestra com um grande número de músicos, registrada em um estúdio de ponta dos Estados Unidos ou da Europa, com equipamentos e profissionais de primeira categoria, esperando que o compositor consiga alcançar o mesmo resultado, sem poder contar com uma estrutura sequer próxima à da gravação original. Outro problema é que os diretores e montadores podem acabar se acostumando tanto com a audição da trilha de referência junto à imagem, que se tornam resistentes a qualquer material novo que o compositor possa trazer. O cineasta Philippe Barcinski comenta sobre esse aspecto da produção, através de sua experiência ao realizar o filme *Não por acaso* (2007) em seu depoimento para esta pesquisa:

A gente mandava [as trilhas de referência] para o Ed. Ele e o Antônio Pinto trabalharam muito nos Estados Unidos e lá eles chamam isso de *temp track*. E eles têm pavor desse negócio, porque você fica durante 11 semanas montando e ouvindo, e pega a guitarra do Dick Dale, não sei o que lá... O melhor guitarrista do mundo, a gravação histórica, você pega e põe lá, junto com um jazz, monta lá, fica ouvindo por meses. Depois fala para o compositor: “Olha, está aqui o que eu montei: tem Nina Simone, Dick Dale, John Williams... Agora substitui pra mim”. Aí o cara pensa: “Tô fodido”. Porque existe uma

coisa, quando você ouve muito uma trilha temporária e ela cai bem: no seu cérebro – é uma coisa física – a música gruda na imagem. Quando você tira a referência e põe uma outra coisa, pode ser boa mas não é mais aquilo, você tem a impressão de que está faltando alguma coisa. É uma experiência física; se você pegar uma criança e mostrar uma imagem com um som... Mostra um dia, outro, outro e outro. Depois de 11 semanas, troca um som pelo outro. Vai fazer uma experiência de Pavlov com isso, a criança vai falar: “Tá errado”. Ainda mais quando você está com as maiores sonoridades do mundo ali. Você pode botar o Jimi Hendrix, todo mundo. Então, os “trilheiros” têm muito medo disso, e eu cheguei com muitas *temp tracks*. O Ed falou: “Primeira coisa: vamos tirar isso daqui. E me promete que você não vai ouvir isso mais. Se quiser pegar um elemento, não volta para cá e fala que aqui tinha, vamos achar outras coisas”. O Antônio Pinto também fala muito isso, que você está competindo não só com a qualidade musical daquilo, mas também com essa memória auditiva, física. Então tinha muita *temp music*, mas a gente tirou logo do processo e nunca mais as ouvi, para esquecer mesmo. (Informação oral)

Os compositores, em geral, demonstram tentar encontrar alternativas para o uso de *temp tracks*. Eduardo Bid, por exemplo, cita que respeita a questão do tempo musical, apreciada pelo montador, mas tenta encontrar o seu próprio processo criativo, independente de outros atributos das trilhas de referência que não seu pulso rítmico básico, o BPM (batidas por minuto). Ele disse, em seu depoimento para esta pesquisa: “Eu explico para o diretor, falo: ‘Entendo que os *timings* dessas músicas são os *timings* das cenas que o montador quer, então vou usar o mesmo BPM’. Eu vou respeitar o BPM - o tempo da música - para criar outra coisa.” Ed Côrtes, em seu depoimento, cita outra prática possível: a de usar seu próprio trabalho como fonte de *temp tracks*. Ele diz: “Quando eu vou fazer um filme aqui, geralmente pego um monte de músicas minhas, que já existem, e mando para o cara. Para ele já começar a montar e já começar a se acostumar com os timbres das músicas que eu faço”.

A composição e gravação das músicas é um processo longo, que pode durar, em média, de 3 a 6 meses, com bastante trabalho. Durante esse tempo, o compositor deve não somente cuidar das criações de ideias musicais, mas também de todas as demandas que envolvem a concretização dos fonogramas das trilhas. É ele mesmo que vai arregimentar e contratar os músicos instrumentistas necessários, que vai disponibilizar o próprio estúdio ou contratar algum outro lugar necessário para as gravações, produzir todo o material, reger e dirigir as orquestras e instrumentistas durante as gravações, editar e fazer as pré-mixes (mixagens das músicas que podem ser alteradas na mixagem final, a qual lida também com todos os outros do filme e suas interações), bem como pode ser o responsável por fazer pesquisas de materiais musicais pré-

existentes que venham a ser utilizados nos filmes. Muitas vezes vai ser também o executante de muitas das partes instrumentais das músicas.

Concluídas as gravações, o material musical, em geral gravado em plataformas digitais, é entregue na forma de arquivos digitais para a mixagem final. Os arquivos podem ser no formato WAV ou AIFF, em geral com *sample rate* de 48KHz e *bit-depth* de 24-bit, padrões para produção de audiovisual. O compositor, muitas vezes, entrega uma versão mixada em estéreo 2.0 da música, para servir como referência do que quer como sonoridade, e uma outra versão, dividida em *stems*, ou seja, em determinados blocos de instrumentos. Um exemplo dessa prática seria gravar vários canais de orquestra e depois agrupar todas as pistas com violoncelos em uma única pista pré-mixada, contendo um amálgama de todos os violoncelos gravados. O mesmo procedimento repetido com outros instrumentos ou grupos de instrumentos reduz o número original de pistas, mas ainda mantém uma separação que favorece a manipulação da mixagem final. Essa solução é um meio termo entre a grande quantidade de pistas originais, que dificultariam a manipulação pela distribuição extensa demais, e a pré-mix já fechada em apenas dois canais, a qual não pode ser distribuída, dividida em partes. Com os *stems*, é possível manipular a localização de certos grupos de instrumentos, para que a relação entre esses elementos da música e os outros sons do filme possa ser manipulada de forma mais eficiente.

Alguns compositores participam desse momento da mixagem final, mas muitos não se fazem presentes. Afora o fato de que as mixagens podem se dar em cidades diferentes, a falta de recursos financeiros para essa etapa e outras questões fazem com que os músicos não se apresentem para a mixagem. É também um momento delicado, já que o músico tem de ver seu trabalho dividir espaço com muitos outros sons, os quais, na maior parte do tempo, têm hegemonia sobre a música. Como esse processo é uma das últimas etapas da feitura do filme, em geral não há muito tempo ou dinheiro para se alterar muito mais as coisas. Muitos compositores acabam por se sentirem frustrados com o resultado final das inserções de suas músicas nos filmes.

3.3 Os compositores e sua entrada no mercado cinematográfico

Com a grande pluralidade de filmes, realizadores e locais de origem das produções que fazem parte do cenário pós-Retomada, torna-se dificultoso tentar delimitar um perfil dos compositores. No entanto, buscaremos, a seguir, citar alguns dos traços mais comuns ou meios característicos de onde muitos dos compositores migraram para o cinema.

Em primeiro lugar, é preciso lembrar que especialmente a partir dos anos 1960 o uso de trilhas musicais originais no cinema brasileiro decaiu bastante. Não que houvesse se extinguido por completo, mas com tão pouca demanda, a figura do compositor que se dedica em grande parte ao cinema tornou-se bastante rara. A partir da Retomada, e do aumento da quantidade de produções – e de outras oportunidades de trabalho em áreas correlatas – o número de compositores dedicados ao cinema, e sua assiduidade profissional, também se transformaram bastante. Após 20 anos do ano marco da Retomada, já se pode falar em dezenas de compositores que têm o cinema como uma de suas atividades principais.

Nesses 20 anos também é possível perceber que certos compositores se estabeleceram nessa área, acumulando vários filmes no currículo, e uma maior especialização, em geral. Enquanto no início desse período os diretores precisavam “puxar” músicos de outras áreas (por não haver muitas opções de “compositores de cinema”), nos últimos anos tornou-se mais fácil encontrar compositores no Brasil com experiência em grandes filmes, “compositores de cinema”. Ainda assim, há muitos casos de filmes que preferem convocar músicos de outras áreas, como da música radiofônica, ou trabalhar com canções e outros fonogramas pré-gravados. A pluralidade do cinema da Retomada é um de seus principais traços.

É possível perceber, por exemplo, a incursão de músicos de outras áreas e de outros países em determinados filmes, os quais, em geral, não são compositores que se dedicam ao cinema correntemente, tendo participado apenas de um filme ou outro. No caso do Brasil, é razoavelmente comum serem convidados a participarem dos filmes alguns dos cantores e compositores notórios da MPB, em um movimento que parece resgatar as mesmas figuras presentes em filmes célebres dos anos 1970, época em que o cinema brasileiro passava por um ápice de sucesso de público e crítica. Especialmente em filmes que parecem almejar esse grande sucesso de público, porém com um certo respaldo artístico, é possível deparar-se, por exemplo,

com a presença de Caetano Veloso como compositor das trilhas (*O quatrilho*; *Orfeu*; *Dois filhos de Francisco*; *Ó, pai, ó*; e outros) ou Chico Buarque contribuindo com alguma canção feita especialmente para o filme (*A máquina*, *A ostra e o vento*, *O maior amor do mundo*, etc.). Ainda há muitos casos de músicos ou grupos, da música popular ou erudita, que fazem sua incursão pelo cinema em um ou outro filme, mas seu trabalho nessa área não tem continuidade, configura-se apenas como um projeto ocasional. São exemplos desses casos o grupo O grivo (*O homem das multidões*, Marcelo Gomes, Cao Guimarães, 2013) ou o músico e pesquisador José Miguel Wisnik (*Terra estrangeira*, Walter Salles/Daniela Thomas, 1996). Há, por fim, a participação de alguns nomes da música internacional no cinema brasileiro, como, por exemplo, do compositor Philip Glass, célebre por seu trabalho em filmes como *As horas* (*The hours*, Stephen Daldry, 2002) e *O show de Truman* (*The Truman show*, Peter Weir, 1998), na produção nacional *Nosso lar* (Wagner de Assis, 2010) e de Stewart Copeland, conhecido por seu trabalho como baterista da banda The police e na trilha de filmes como *O selvagem da motocicleta* (*Rumble fish*, Francis Ford Coppola, 1983), o qual no Brasil foi o responsável pela trilha musical de *O que é isso, companheiro?* (Bruno Barreto, 1997)

Considerando-se apenas os compositores que adentraram o meio cinematográfico e se estabeleceram como profissionais atuantes nessa área, ainda resta uma grande variedade de tipos de trajetória de carreira. Há os que vieram de um trabalho anterior com a televisão, migrando para o cinema, em geral, com os diretores que já trabalhavam com eles na TV; os que vieram da indústria fonográfica e, comumente, encontraram no cinema e no audiovisual uma nova possibilidade de carreira, frente à crise da indústria de discos; os compositores que vieram da publicidade, em geral tendo trabalhado anteriormente com alguns dos diretores que também passaram da publicidade para o cinema; e, por fim, há também as carreiras que se definem, ao menos inicialmente, mais por conta de relações pessoais do que profissionais.

Essas relações pessoais não deslegitimam a capacidade do compositor como profissional; inclusive, mesmo nos contextos em que um músico é convidado para participar de um filme por conta de trabalhos anteriores, é preciso se levar em conta que muitas vezes também há uma componente pessoal na escolha, desde a aproximação por conta de alguma indicação que parta de alguém conhecido ou algo do tipo. Um dos casos mais exemplares de compositor a adentrar o cinema por conta de certas ligações familiares é Antônio Pinto, o qual é também, ao mesmo tempo, um caso de grande sucesso no cinema internacional, tendo participado de

várias superproduções de Hollywood, especialmente depois do sucesso do filme *Cidade de Deus* no exterior. Esse desenrolar de sua carreira demonstra que a continuidade de um compositor no cinema depende de muitos fatores, mais do que apenas suas portas de entrada. Em entrevista para o Portal Tela Brasil, disponível no Youtube⁵⁵, Antônio Pinto diz, sobre o início de sua carreira:

Eu fiquei um tempo na MTV [Brasil], saí e fui para uma agência [de publicidade]. [...] Eu tinha conhecido um produtor musical, quando eu estava [trabalhando] na MTV [Brasil], que é o Apollo 9, um produtor que produziu um monte de gente. Resolvi sair da agência e montar um estúdio com o Apollo. Começamos a fazer, a trabalhar, bem devagarinho. Pintou a primeira oportunidade mais concreta, que foi *O Menino Maluquinho* [o filme]. Se vocês não sabem, o meu pai é o Ziraldo, criador do Menino Maluquinho, e eu usei esse certo nepotismo (Risos). O filme foi dirigido pelo Helvécio Ratton, e o Ziraldo chegou para ele e disse: “Olha, Helvécio, queria que você ouvisse as músicas do Antônio”. Aí, o Helvécio falou: “Olha, Ziraldo, você é pai do Antônio, mas se eu não gostar, não vou trabalhar com ele porque é seu filho”. Eu fui para Belo Horizonte, eles estavam montando o cenário lá. Conversei com o Helvécio e ele falou: “Queria que você fizesse uma valsa, porque tem uma dança, um momento em que ele dança com um relógio, é um sonho”. Eu voltei e fiz a valsa no avião, fiquei cantando a valsa. Fiz a música aqui, mandei, ele gostou e eu fiz o filme. Fiz o filme com um pequeno “curso” que eu tinha feito, que foi, por 1 ou 2 anos, fazer trilha para publicidade. No Brasil, eu digo para você, uma das melhores escolas que tem de se fazer música para cinema é fazer música para publicidade. Porque você aprende a fazer todo tipo de música, aprende a contar uma historinha de, às vezes, 30 segundos. [...] Eu comecei muito com nepotismo. No Brasil é uma coisa muito comum. Eu diria que isso é a sorte do contato. Com o Waltinho [Walter Salles], foi assim: a Daniela [Thomas], minha irmã mais velha, ela escreveu e dirigiu com ele o *Terra estrangeira* [...] Como eu já tinha feito *O menino maluquinho*, eu fiquei muito a fim de fazer esse filme [...] E aí eu comecei, na época, a fazer muitas músicas e mandar para o Waltinho. Eu queria convencê-lo pelo excesso, fiquei mandando músicas. Mas eu tinha 23 anos nessa época, acho, estava muito “verde”, muito imaturo, e o Waltinho ficou inseguro. Aí ele contratou o Zé Miguel Wisnik, que é um grande músico, um grande compositor. O Zé começou a fazer o filme, mas durante o processo, eles tiveram um atrito. O Zé saiu do filme e o Walter contratou um outro compositor, [...] que também teve uma certa dificuldade. Finalmente, depois de 2 compositores, o Waltinho começou a me chamar para fazer músicas adicionais. [...] Esse foi o meu primeiro trabalho com o Waltinho. [...] No projeto seguinte, que era chamado *Meia-noite*⁵⁶, e que a Daniela novamente fez com o Waltinho [...], ele finalmente me chamou para fazer a trilha. [...] Quando ele estava filmando *O primeiro dia*, ao mesmo tempo ele estava finalizando *Central do Brasil*. Ele também ia fazer o *Central do Brasil* com outro músico, mas não estava tendo

⁵⁵ Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=r5gM4fKuJtQ>> (primeira parte) e (segunda parte) em: <<http://www.youtube.com/watch?v=pTSuJEbVLuE>>

⁵⁶ O filme de Walter Salles e Daniela Thomas foi lançado com o título de *O primeiro dia*.

muita resposta. Um dia, ele chegou para mim e [disse]: “Olha, eu estou gostando muito do que você está fazendo para *O primeiro dia*, você não quer tentar fazer um tema para o *Central*?” Eu falei: “Claro, com certeza”. Fui assistir ao filme [...] Dei o tema para ele e abriu-se para mim a porta do *Central do Brasil*. Depois do *Central*, fiz o *Abril despedaçado*. [...] Tive uma carreira feliz e prolífica com o Waltinho, [isso] abriu todos os caminhos para mim. (Informação oral)

Embora essas relações pessoais possam ter contribuído para a entrada de Antônio Pinto no cinema, o filme que provocou outra grande virada em sua carreira, levando-o a ter *status* internacional, foi *Cidade de Deus*, para o qual foi convidado não por ter nenhum contato privilegiado de algum familiar participante da produção, mas sim pelo seu trabalho anterior com o cinema e com a publicidade, de onde vinha também o diretor, Fernando Meirelles. Esse fluxo de profissionais de publicidade para o cinema fez com que muitos compositores percorressem o mesmo trajeto. Os compositores da trilha de *Cidade de Deus*, Antônio Pinto e Ed Côrtes, tinham uma produtora de áudio juntos, foram apresentados anteriormente um ao outro pelo próprio Meirelles – na época em que trabalhava com publicidade e fazia curtas – e daí surgiu a parceira que renderia ainda alguns filmes. Em seu depoimento para esta pesquisa, Côrtes relata:

Eu peguei esse fluxo de diretores de publicidade começando no cinema. [...] O Fernando Meirelles, por exemplo, é um cara com quem eu fazia publicidade regularmente, dentro do [estúdio do] Dudu Marote. Quando eu falei: “Putz, eu vou sair e montar minha produtora”, ele falou: “Beleza”. Só que antes disso ele já tinha me passado o primeiro curta dele com o Nando – codireção dele com o Nando Oliva – que se chama *E no meio passa um trem*. Eu que fiz a trilha. Então, é [dito]: “Putz, você faz a trilha?”, “Ah, ficou legal! Quando eu fizer um longa, vou te chamar.” Aí já vinham umas parcerias: Andrucha [Waddington]... Pô, já tinha feito um filme com o Andrucha lá atrás. Essa galera de publicidade começou a se meter no cinema e eu estava ali também, com esses caras. Quando eu saí da Dr. DD [produtora do Dudu Marote], eu fui montar uma produtora minha. Fui consultado por um monte de produtoras para ir trabalhar com um monte de gente, mas um dos caras falou: “Meu, você deveria abrir a sua”. Eu falei: “Boa, vou abrir a minha”, e o Fernando [Meirelles] fez o link. Ele falou: “Você vai abrir produtora?”, eu falei: “Vou”. Ele falou: “O Antônio, sabe? O Antônio Pinto?”, “Ah, sei, o Antônio Pinto”, “Ah, ele tá meio desempregado, está precisando tramar, liga pra ele.” Aí eu falei: “Beleza”. Ele ligou para o Antônio, falou: “Ô, Antônio, o Ed está abrindo uma produtora, por que você não liga pra ele?” O Antônio me ligou, disse: “Estou com você, vou pra onde você for”. Sei que a gente se encontrou - o Antônio, super apaixonante, figuraça - e fizemos a sociedade, montamos a produtora juntos. (Informação oral)

Muitos compositores do cinema brasileiro vieram do mercado da publicidade, e/ou têm como uma de suas atividades principais as composições para a publicidade. Segundo o relato de muitos, é esse mercado que oferece os melhores pagamentos e que é responsável por manter as produtoras na maior parte do tempo. Sustentar-se apenas do cinema ainda é um sonho distante para a maioria. André Abujamra e Márcio Nigro, por exemplo, montaram, junto a um terceiro sócio, a produtora Mondo, cujo foco é publicidade. Segundo Nigro, em seu depoimento para esta pesquisa, a produtora foi montada com foco em publicidade, para captar recursos, “por uma questão financeira, porque ele [Abujamra] estava duro, e eu também com dificuldades, com filhos e minha mulher sem trabalhar por causa dos filhos”. Ed Côrtes possui a Tentáculo, cujo ramo principal é a publicidade, Antônio Pinto tem a Super Sônica, que, apesar de dedicar-se a seus filmes no mercado nacional e internacional, também produz em larga escala para a publicidade.

Outro mercado ainda bastante atrativo para os compositores e produtores musicais é o de trilhas para a televisão. Com a grande quantidade de material produzido pelas próprias emissoras, há também um grupo de compositores contratados por elas, que trabalham em seus próprios estúdios, mas como funcionários ou prestadores de serviços diretos às emissoras. Além de ser também um trabalho de composição para o audiovisual – com grande demanda de músicas -, essa função na televisão pode ser uma porta de entrada para o cinema, especialmente quando algum diretor de programas da emissora, alguma estrela ou franquia da TV migram para o cinema. São muitos os compositores que trabalham para a televisão e acabam por fazer as trilhas dos filmes correlatos, especialmente no caso da Rede Globo e da Globo Filmes. Alguns exemplos desse tipo de profissional são Ary Sperling, que tem entre seus filmes feitos: *Xuxa Abracadabra* (2003) e *Trair e coçar é só começar* (2006), ambos dirigidos por Moacyr Góes; Guto Graça Mello, autor das trilhas de, entre outros, *Se eu fosse você* (2006) e *A guerra dos Rocha* (2008), dirigidos por Daniel Filho e Jorge Fernando, respectivamente; e Mu Carvalho, que tem em seu currículo filmes como *Xuxa requebra* (1999) e *Didi, o caçador de tesouros* (2006), dirigidos por Tizuka Yamazaki e Marcus Figueiredo, respectivamente. Carvalho, em seu depoimento para esta pesquisa, relata como os contatos na televisão, especialmente com a diretora Tizuka Yamazaki, levaram-no a trabalhar de novo no cinema, anos depois de sua participação com sua banda A cor do som, nos filmes de Neville de Almeida dos anos 1970:

Coincidentemente, alguns anos depois, a Tizuka Yamasaki me convidou para fazer um filme dela. Eu a encontrei na TV Globo, em uma programa que ela estava dirigindo, o *Você decide*, e ela me levou para o cinema de novo. Ela dirigiu alguns filmes do Renato Aragão e eu fiz todas as trilhas. Foi quando eu conheci o Diler Trindade, um produtor que me convidou para fazer um monte de coisas dele. Teve um período, de 97 a 2005, em que eu fiz bastante cinema. Estava lá na Globo fazendo novela e ao mesmo tempo fazendo cinema. (Informação oral)

Muitos dos compositores do cinema brasileiro atual vieram também do meio fonográfico, aliando, em geral, sua carreira em trilhas com o trabalho artístico em discos e shows. A crise nesse mercado pode ser considerada um dos fatores que estimularam essa migração, considerando-se que alguns desses músicos passam a compor músicas para serem usadas como trilhas especificamente. É um trabalho diferente de contribuir com uma canção, a qual, em geral, pode ser similar ao trabalho autoral do compositor em sua carreira artística. Nesses casos, a música feita para o filme pode até mesmo se tornar um *hit*, ser incorporada aos shows ou aos discos do artista, como é o caso, por exemplo, de *Esperando na janela*, de Gilberto Gil, canção que fez parte do filme *Eu, tu, eles* (Andrucha Waddington, 2000) e, por seu sucesso, faz parte até hoje do repertório dos shows de Gil, tendo sido incluída em 3 dos álbuns ao vivo lançados pelo artista após o filme.

O trabalho de alguns outros artistas radiofônicos, no entanto, mesmo que paralelo a sua carreira artística, é diferente quando se trata de composições para o cinema. André Abujamra, Branco Mello, Dado Villa-Lobos, Mu Carvalho, David Tygel e outros que participam, ou um dia participaram de bandas da música popular, realizam no cinema um trabalho de composição mais ligado às tradições dessa área, e não ao de suas bandas anteriores. É uma relação distinta de se ter uma “contribuição” ou a “marca” do tal artista no filme. Embora se possa dizer que o próprio nome do compositor já carrega uma “marca” agregadora de valor, o fato é que, uma vez contratados para o filme, o que eles produzem é similar ao trabalho de outros compositores cinematográficos, baseado, em geral, em músicas instrumentais, climas e sonoridades, temas e texturas que servem à dramaturgia. É uma carreira paralela, diversa. O trabalho de Abujamra no cinema, por exemplo, está muito mais próximo estilisticamente de Hans Zimmer ou Danny Elfman, do que do Karnak, d’Os mulheres negras - suas antigas bandas - ou do que apresenta em sua carreira solo. Além da postura estilística, sua assiduidade no cinema, e sua reorganização profissional, com um estúdio e produtora próprios, fazem com que esses

compositores tenham uma verdadeira recolocação profissional, em vez de apenas uma ou outra incursão artística.

Por fim, há ainda um número considerável de compositores que já trabalhavam com cinema antes, ou ao menos faziam do cinema uma de suas atividades profissionais dentro da música. Nesse sentido, podem ser destacados os trabalhos de Guilherme Vaz, que já tinha participado de produções dos anos 1960 e 1970, como *Fome de amor* (1968) e *Azyllo muito louco* (1970), ambos de Nelson Pereira dos Santos, e *O anjo nasceu* (1969), de Júlio Bressane, e até hoje mantém-se na ativa, especialmente em filmes dirigidos por Bressane, como *Filme de amor* (2003) e *A erva do rato* (2008), mas também de outros diretores, como Ruy Guerra, em seu *O veneno da madrugada* (2005). Outro caso a ser destacado é o do compositor e arranjador Wagner Tiso, que além de seu trabalho em shows e acompanhamento de grandes nomes da MPB, como Milton Nascimento e Chico Buarque, ainda tem uma trajetória no cinema que atravessa os anos 1980, 1990, 2000 e os dias atuais, especialmente em sua parceria com o diretor Walter Lima Jr., que rendeu, por exemplo *Inocência* (1983), *Ele, o boto* (1987), *A ostra e o vento* (1997) e *Os desafinados* (2007).

Na impossibilidade de se caracterizar de forma muito delimitada os compositores atuantes no cinema após a Retomada, e mesmo e citá-los todos aqui, passaremos a demonstrar o perfil básico de alguns deles. Para uma lista mais abrangente, sugerimos a leitura do Apêndice 1 deste trabalho, o qual lista os filmes de longa-metragem de ficção com produção ou coprodução brasileira, lançados entre 1995 e 2014, citando os nomes de seus diretores e dos compositores das trilhas musicais originais.

3.4 Rol de compositores do cinema brasileiro contemporâneo

Serão apresentados agora alguns dos compositores atuantes no cinema brasileiro contemporâneo. Devido à grande quantidade desses profissionais, optou-se por inserir aqui apenas uma breve apresentação de alguns dos músicos que tiveram mais destaque nesse cenário, seja pela quantidade de filmes dos quais participaram, sua relevância perante o público e a crítica, ou por outros fatores. Os compositores estão apresentados em ordem alfabética. A

maioria deles iniciou-se no cinema após a Retomada, mas alguns já possuíam experiência com o cinema antes.

É importante frisar que há muito mais compositores em atividade no cinema brasileiro do que os listados aqui, e que esse rol serve apenas para ilustrar alguns dos tipos de profissionais e artistas que podem ser encontrados no meio das trilhas musicais.

André Abujamra iniciou-se na carreira artística na década de 1980, como compositor, guitarrista e vocalista do duo Os mulheres negras. Depois, montou a banda Karnak, antes de encerrar as atividades das duas e dedicar-se à carreira solo, na qual tem 3 discos lançados. Filho do ator e apresentador Antônio Abujamra, André fez a trilha de muitos programas de televisão e produziu o disco de artistas como Tom Zé e Pato Fu. Atualmente, além de sua carreira como artista fonográfico e ator, mantém atividades na produtora de áudio Mondo, que possui em sociedade com Márcio Nigro e Marcos Naza. Graduado em Regência pela FAAM – São Paulo, Abujamra é um dos mais prolíficos compositores do cinema atual, tendo mais de 40 filmes em seu currículo, entre longas de ficção, documentários e curtas. Destacam-se, entre os filmes do qual participou como compositor: *Carlota Joaquina: princesa do Brasil*, *Bicho de sete cabeças*, *Carandiru*, *Durval discos*, *2 coelhos* e outros.

André Moraes fez parte da banda Inferno e iniciou-se no cinema em 1997, compondo as trilhas do filme *No coração dos deuses*, dirigido por seu pai, Geraldo Moraes. Tem participado de diversas trilhas para cinema, televisão e teatro. Além disso, atua como produtor fonográfico, tendo trabalhado com bandas e artistas como Sepultura, Mart Nália e Zéu Britto. André também tem trabalhos como ator, tendo participado do filme *Os desafinados*; como diretor de filmes e videoclipes; e como apresentador de televisão, na MTV Brasil. Entre os filmes dos quais foi compositor, destacam-se *Lisbela e o prisioneiro*, *Meu tio matou um cara*, *O homem que desafiou o diabo* e *Assalto ao banco central*.

Antônio Pinto é filho do cartunista Ziraldo e irmão da diretora de cinema Daniela Thomas. Iniciou-se no cinema com *O menino maluquinho: o filme*. Em seguida, participou de filmes dirigidos por Walter Salles, *O primeiro dia*, o qual é co-dirigido por Daniela Thomas, *Abril despedaçado* e *Central do Brasil*. Com sua participação em *Cidade de Deus*, Pinto recebeu reconhecimento internacional e passou a participar de produções hollywoodianas, como *O senhor das armas*, *O amor nos tempos do cólera*, *A hospedeira* e outros. Pinto ainda atua com trabalhos para a publicidade em sua produtora, Super Sônica, e como baterista e compositor da banda Pequeno Cidadão, projeto fonográfico mais voltado para crianças.

Berna Ceppas é compositor e produtor musical, sendo um dos proprietários do Estúdio Monaural, no Rio de Janeiro, ao lado de Kassin. Ceppas é também um dos fundadores da big band Orquestra Imperial. Escreve e produz trilhas para cinema, televisão, teatro e outras mídias, como, por exemplo, para o espetáculo *Ovo*, do Cirque du Soleil. No cinema, alguns dos filmes dos quais fez as trilhas são: *Árido movie*, *O céu de Suely*, *Gonzaga: de pai para filho* e *Meu passado me condena 2*.

Beto Villares teve sua primeira experiência profissional com grande reconhecimento através do projeto *Música do Brasil*, o qual, ao lado de Hermano Vianna, buscou mapear diversas manifestações musicais do país, rendendo uma caixa de CDs e uma série de programas para a TV, com a participação de Gilberto Gil. Villares também teve grande destaque na produção de discos, especialmente com a cantora Céu. Sua produtora, Ambulante, além de realizar trabalhos para publicidade, TV e cinema, ainda lançou discos como um selo. Alguns dos filmes pelos quais foi responsável pelas trilhas musicais são: *O ano em que meus pais saíram de férias*, *Xingu*, *Antônia*, *Entre nós* e outros. Participou também da trilha de *Abril despedaçado*, em parceria com Antônio Pinto e Ed Côrtes.

David Tygel iniciou sua carreira profissional no grupo Momentoquatro, ao lado de Zé Rodrix, Maurício Maestro e Ricardo Villas, o qual interpretou junto com Edu Lobo a canção *Ponteio*, no Festival da Música Popular Brasileira na TV Record. Ainda no meio fonográfico, foi um dos fundadores do grupo Boca Livre. Envolveu-se com trilhas a princípio no teatro, adentrando no cinema a partir da década de 1980. Desde então, tem se dedicado a composições para artistas da música popular, e a trilhas de teatro, cinema e televisão. Além disso, ministra cursos na área de música para a imagem. Dentre seus filmes pós-*Retomada*, estão *Quem matou Pixote?*, *O homem nu*, *2 perdidos numa noite suja* e *Casa da mãe Joana 2*.

Ed Côrtes iniciou-se na carreira profissional musical como instrumentista e arranjador, tendo acompanhado e escrito arranjos para artistas como Hermeto Paschoal, Skank e Jota Quest. Na década de 1990, começou a trabalhar com publicidade, fundando depois sua própria produtora, Tentáculo, que se mantém na ativa até hoje, produzindo trilhas para cinema, publicidade, televisão e outras mídias. Associou-se a Antônio Pinto em determinado ponto de sua carreira, fazendo junto com ele as trilhas dos filmes *Abril despedaçado* e *Cidade de Deus*. A parceria dos dois prosseguiu com Côrtes atuando como orquestrador das trilhas posteriores compostas por Antônio Pinto. Côrtes tem muitas trilhas de sua autoria individual, como as dos filmes *Não por acaso*, *Colegas*, *Os 3* e outros.

Eduardo Bid iniciou sua carreira profissional na música como integrante da banda de rock Tokyo, ao lado do cantor Supla. Passou alguns anos nos Estados Unidos trabalhando na Capitol Records e, de volta ao Brasil, passou a trabalhar como produtor, tendo destaque com seu trabalho no disco *Afrociberdelia*, de Chico Science e Nação Zumbi. Bid também foi integrante e fundador das bandas Professor Antena e Funk como le gusta. Proprietário do estúdio e produtora Soul City, Bid mantém uma carreira principalmente focada em projetos para o meio fonográfico e para as trilhas do cinema. Em seu currículo, estão filmes como *Chega de saudade*, *As melhores coisas do mundo*, *Boca* e *Estamos juntos*.

Fábio Mondego iniciou-se na carreira profissional com a banda Celebrare e com um trabalho paralelo no estúdio de Robertinho do Recife, no Rio de Janeiro. Mondego fez parte da banda de Lulu Santos e começou a trabalhar no cinema a convite do diretor Mauro Lima, para fazer a trilha de *Meu nome não é Johnny*. A partir desse momento, decidiu montar a produtora Bandeira 8, ao lado de seu irmão Fael Mondego e do amigo Marco Tommaso. A produtora trabalha com trilhas para TV e cinema, tendo em seu currículo filmes como *Romance*, *Até que a sorte nos separe*, *De pernas pro ar 1* e *2*, e outros.

Lívio Tragtenberg é compositor e saxofonista, com muitos trabalhos para cinema, teatro e outras mídias, além de ser autor de diversas peças e instalações musicais e idealizador de muitos projetos ligados à música, como, por exemplo, a Blind Sound Orchestra, orquestra de músicos cegos que fazem o acompanhamento musical ao vivo de filmes mudos. Tragtenberg é também autor de livros de teoria musical, como *Música de cena* (Ed. Perspectiva, 1999), voltado para as relações entre música e outros elementos cênicos, como os do teatro ou do cinema. No cinema, foi o responsável pelas trilhas musicais de filmes como *Um céu de estrelas*, *Brava gente brasileira*, *Contra todos* e *Filmefobia*.

Marco Antônio Guimarães é um dos fundadores e diretor do grupo musical Uakti, reconhecido por seu trabalho com música instrumental e pela construção de instrumentos musicais inusitados. Já participou de gravações ao lado de nomes como Milton Nascimento, Paul Simon e Ney Matogrosso. Com o nome do grupo que dirige e do qual é o compositor e arranjador, Guimarães assinou a trilha de filmes como *Kenoma* e *Ensaio sobre a cegueira*, bem como já lançou muitos discos e fez a música do balé *Águas da Amazônia*, ao lado do compositor Philip Glass. Com seu próprio nome, assina as trilhas de filmes como *Lavoura arcaica* e *Batismo de sangue*.

Mu Carvalho iniciou sua carreira profissional como tecladista e compositor da banda que acompanhava Moraes Moreira e depois formou o grupo A cor do Som. Ainda na década de 1970, participou das trilhas musicais dos filmes *A dama do lotação* e *Os sete gatinhos*, acompanhando as gravações das canções tema de Caetano Veloso e Lulu Santos, respectivamente, além de contribuir com músicas adicionais. Carvalho ainda trabalhou como músico acompanhante de muitos artistas do meio fonográfico, antes de se tornar um dos compositores de trilhas da Rede Globo. Fundou sua própria produtora Boogie Oogie, no Rio de Janeiro, focada em trilhas para televisão, cinema e produções fonográficas. Carvalho é o compositor das trilhas de filmes como *Didi quer ser criança*; *Sexo, amor e traição*; *Xuxa e os duendes 2* e outros.

Plínio Profeta é compositor, DJ e produtor musical. Já teve passagens pelo mercado fonográfico com as bandas MetalMorphose e Profeta, bem como atuando no papel de produtor, especialmente no estúdio AR, de Tom Capone, onde produziu artistas como Lenine, Pavilhão 9, Kelly Key e outros. Tem trabalhos como produtor musical na televisão e como DJ e apresentador em muitos eventos. No cinema, foi o responsável pelas trilhas dos filmes *Feliz natal* e *O palhaço*, ambos dirigidos por Selton Mello, e por filmes como *Minha mãe é uma peça* e *Os homes são de Marte... e é pra lá que eu vou*.

Rica Amabis estudou engenharia de som em Nova York, e, de volta ao Brasil, formou o coletivo Instituto, ao lado dos produtores musicais Tejo Damasceno, Rodrigo Silveira e Daniel Ganjaman. O Instituto foi responsável pela produção de discos de artistas como Racionais MC's e Nação Zumbi. O Instituto ainda assina trilhas de filmes como *O invasor* e *Cão sem dono*. Amabis manteve sua parceria com Tejo Damasceno e outros músicos nas trilhas de filmes como *Besouro*, *Entre vales* e *Uma história de amor e fúria*. O compositor ainda assina sozinho a trilha de filmes como *Abismo prateado* e *Mato sem cachorro*.

4 ESTUDO DE CASO: ANÁLISE DA TRILHA MUSICAL DO FILME *NÃO POR ACASO*

Neste quarto capítulo, será buscado realizar uma análise da trilha musical do filme *Não por acaso*, dirigido por Philippe Barcinski e com música original de Ed Côrtes⁵⁷. Esse longa-metragem foi escolhido por fazer parte do escopo temporal e contingencial abarcado pela presente pesquisa, e, principalmente, por ser bastante representativo de algumas das características que este trabalho pretende apresentar, no que concerne aos compositores em atividade no cinema brasileiro, bem como suas relações criativas e práticas com a produção dos filmes.

É preciso frisar que a análise realizada aqui não reduzirá seu foco em direção ao material e a estruturação musicais *per se*, ou seja, os elementos que poderiam se encontrar transcritos na

⁵⁷ O vídeo de algumas das cenas citadas nesse capítulo podem ser vistos no DVD que acompanha o presente trabalho.

partitura – como seria o caso de uma análise de harmonia funcional, por exemplo⁵⁸ -, mas sim atentar para as relações que as composições musicais formam em conjunto com a construção narrativa e dramática do filme como um todo, considerando-se os outros elementos da articulação fílmica, tal qual cita Carrasco (1993, p. 169-170):

Se partimos do princípio que a trilha musical faz parte dos recursos articulatórios característicos à dramaturgia do cinema, ela deve, também no que diz respeito à sua totalidade, ser articulada em função da unidade de ação⁵⁹. Ela deve possuir características que façam dela um discurso unitário, e não apenas uma sucessão de passagens musicais sem nenhuma conexão. Ao mesmo tempo, ela deve contribuir para o estabelecimento, desenvolvimento e conclusão dos conflitos contidos nesse drama. No filme, enquanto unidade complexa, fechada em si mesma, tudo o que se vê e se ouve deve estar articulado em função da lógica e da direcionalidade dramática (ou narrativa). A sua trilha musical deve contribuir para a caracterização dessa unidade. Vista como um todo, ela deve possuir coerência e inteligibilidade, tanto internas, quanto em sua relação com o contexto dramático, pois caso contrário, corre o risco de se assemelhar a uma “colcha de retalhos”, deixando de cumprir as funções para as quais está destinada e, inclusive, prejudicando o próprio sentido de unidade do filme.

A ideia de unidade de um filme, e de sua ligação com as trilhas musicais, não precisa se dar necessariamente de acordo com as práticas mais tradicionais ou usuais, podendo haver obras ou momentos em que mesmo o que poderia se assemelhar a uma “colcha de retalhos” quanto ao uso da música, seja “funcional” para o filme, contanto que - por alguma razão narrativa, dramática, estética ou ideológica – as características da trilha musical, ou de seu uso, como um

⁵⁸ Esse tipo de análise busca compreender as relações internas estabelecidas entre os elementos melódicos e harmônicos na construção da composição musical, segundo as progressões de acordes e as funções harmônicas que eles constituem, de acordo com a teoria musical. Portanto, análises desse tipo, mesmo se feitas em relação a uma música que faz parte da trilha de um filme, focariam apenas no seu material estritamente musical e nas conexões internas com as quais ele é construído, tais quais os acordes e suas progressões, a fraseologia da melodia, ou outros elementos que são possíveis de serem observados e categorizados – segundo os princípios da teoria musical - na partitura. O objetivo do presente trabalho não é a observação da relação dos acordes, da melodia e dos ritmos entre si, mas sim a relação do todo musical que eles formam com o todo fílmico do qual fazem parte.

⁵⁹ N.A: O conceito de unidade de ação é explicitado no trabalho de Carrasco, em trecho anterior à passagem aqui citada, principalmente através de referências à *Arte Poética*, de Aristóteles, e a conceitos hegelianos trabalhados por Renata Pallottini (1983), os quais trazem, em suma, a ideia de que unidade de ação é o conjunto de ações, conflitos e temas que são trabalhados na construção da jornada de determinado(s) personagem(ns) dentro da narrativa; as ações às quais ela fica circunscrita. Segundo Pallottini in Carrasco (1993, p. 168): “A unidade de ação se encontra na persecução e realização de um fim determinado, através de um conjunto de conflitos; a verdadeira unidade, no entanto, só se realiza no movimento total (que inclui todas as vontades e todas as colisões)”.

todo, estejam de acordo com os conceitos gerais do filme. Esses conceitos poderiam ser exatamente o de uma história “em retalhos”, o que seria condizente com uma prática de organização do material musical de forma similar. Nesses casos, ainda estará presente a ideia de unidade do filme, tal qual cita Carrasco, e de sua proposta artística, ainda que a música possa parecer deslocada da história, excessivamente plural ou desconectada; se esses usos servem para a construção de um conceito do filme que se beneficia dramaturgicamente de tais “dissonâncias”, as trilhas musicais ainda estão servindo para a formação do conjunto-filme e sua construção.

Outro ponto importante a ser destacado é que a música está entranhada na formação dos sentidos de uma obra cinematográfica que a contém. É parte íntima de sua elaboração, e não apenas a sublinha ou “acompanha”, tal qual é comumente referido. CHION (1997, p. 193) diz que é “um tanto abusivo falar de música como ‘acompanhamento’ do filme, porque ela faz parte dele! Alguém diria que os atores acompanham a história narrada?” Nesse sentido, essas relações de construção serão abordadas com a música encarada como parte intrínseca da formação de sentidos do filme.

Considerando-se que as trilhas musicais e seu uso serão avaliados conforme suas relações com o desenvolvimento da narrativa, da dramaticidade ou de outros conceitos que compõem os filmes ou sejam caros a seus autores, prossigamos efetivamente para o estudo de caso, baseados nesses parâmetros.

4.1 A produção do filme e das trilhas musicais

Não por acaso é o primeiro longa-metragem dirigido por Philippe Barcinski, após uma carreira com grande reconhecimento no circuito de curtas, especialmente pelos filmes *Palíndromo* (2001) e *A janela aberta* (2002). O longa foi lançado em circuito comercial no ano de 2007, pela associação entre as produtoras O2 Filmes, Globo Filmes e 20th Century Fox. A trilha musical do filme foi lançada no mesmo ano em CD, pelo selo Lua Music, algo que não é comum entre filmes nacionais, especialmente não se tratando de obras voltadas para o público infanto-juvenil ou de grande circulação.

As trilhas musicais originais foram compostas por Ed Côrtes, que gravou grande parte delas em seu próprio estúdio e produtora, a Tentáculo. Apenas as partes orquestrais foram gravadas em outro estúdio. Além da composição e da regência da orquestra, Côrtes atuou executando uma grande parcela das partes instrumentais. Conforme explicitado nos créditos inseridos ao final do filme e em seu depoimento para este trabalho⁶⁰, ele mesmo tocou violão, cavaco, piano, vibrafone, baixo, percussão, sax, clarinete e programou os samplers. Outros músicos envolvidos nesse trabalho foram Derico Sciotti (flauta), músico mais conhecido por seu trabalho como membro da banda do programa de Jô Soares na televisão, amigo e parceiro de Côrtes na banda Oito do bem; James Muller (percussão), que já atuou acompanhando muitos músicos, como André Abujamra em sua carreira solo, e fez parte da banda Funk como le gusta – capitaneada pelo também compositor de trilhas musicais Eduardo Bid; Emerson Villani (violão e guitarra), também membro do Funk como le gusta, acompanhante de diversos artistas e bandas do meio fonográfico e também compositor de trilhas para o audiovisual; e Edmilson Capelupi (violão, violão de 7 cordas e cavaco), que já acompanhou artistas como Céu e Antônio Nóbrega, além de ter participado das gravações das trilhas do filme *Cidade de Deus*, no qual Ed Côrtes havia trabalhado como orchestrador.

As partes de orquestra, das quais o compositor Ed Côrtes cuidou tanto da escrita como da regência, foram gravadas no estúdio Be Bop, em São Paulo, que poderia comportar a captação de um grupo maior de instrumentistas ao mesmo tempo e proporcionar uma acústica e um aparato técnico mais favoráveis, o que não seria possível no estúdio próprio de Côrtes. É um procedimento comum, na produção musical contemporânea, gravar a maior parte dos instrumentos no próprio estúdio, mas recorrer a uma estrutura maior nas partes necessárias.

A orquestra contou com 15 músicos, divididos entre 4 primeiros violinos, 4 segundos violinos, 2 violas, 2 violoncelos, 1 contrabaixo, 1 trompa e 1 trompete. Essa é uma formação reduzida, se comparada às tradicionais contendo o naipe completo das cordas e mais os metais. Essa forma de organização poderia ser justificada mais por questões orçamentárias ou relativas a outras dificuldades práticas, do que propriamente por uma escolha tímbrica específica. Côrtes, em seu depoimento para esta pesquisa, citou as grandes dificuldades para se gravar orquestras no Brasil, onde não há experiência da mão de obra – por não serem correntes as gravações desse

⁶⁰ Ver Apêndice 8.

tipo aqui -, não há estúdios especializados ou orçamentos suficientes⁶¹. Assim, o compositor, produtor e regente preferiu reduzir o número de músicos, utilizando os de sua confiança, escolher um estúdio que comportasse uma gravação desse porte e trabalhar com esse tipo de lógica. Foram gravadas “dobras”, para que a textura sonora pudesse ser enriquecida, como se o número de instrumentistas fosse maior. As facilidades que os overdubs trazem no universo de produção musical digital não se resumem apenas às gravações individuais e o acréscimo de novas linhas musicais, mas também às coletivas e ao acréscimo de camadas “repetidas” para se dar maior densidade tímbrica. Com isso, há grande redução no orçamento e no aparato técnico, mas ainda possibilitando o acesso a uma sonoridade orquestral de peso.

Por fim, há ainda o uso de três canções no filme: 1) *Laços*, da banda de rock portuguesa Toranja, composta pelo seu vocalista, Tiago Bettencourt. Essa música foi regravaada especialmente para o filme, com interpretação do cantor Nasi e acompanhamento de alguns dos músicos que participaram das gravações da trilha musical do filme, incluindo Ed Côrtes; 2) *Sonhando*, composição feita especialmente para o filme, de Ed Côrtes e Fábio Góes – que também atua como instrumentista na gravação -, interpretada pela cantora Céu; 3) *Só deixo meu coração na mão de quem pode*, cujo fonograma foi extraído do álbum homônimo da cantora Kátia B., que assina a composição em parceria com Marcos Cunha, Plínio Profeta e Fausto Fawcett. As duas primeiras foram gravadas no Tentáculo, com produção musical também do próprio Ed Côrtes.

Podemos observar, portanto, a acumulação de papéis do compositor, que, além de escrever as músicas da trilha musical, também executa as partes de muitos instrumentos diferentes nas gravações – recurso possibilitado pela gravação digital e pelos overdubs; faz a produção musical, ou fonográfica, das canções a serem gravadas; escreve os arranjos da orquestra; cuida de sua regência durante as gravações; arregimenta os músicos; cuida em grande parte da engenharia de som das captações; é proprietário do estúdio e dos aparatos de gravação e edição (exceto pelas captações da orquestra e pela mixagem em 5.1, esta realizada nos estúdios Mega, também em São Paulo) e cuida de todas essas gravações e edições relativas às trilhas musicais, bem como outras questões relativas à produção das músicas como um todo, tais quais o *spotting* com o diretor, as entregas do material para a mixagem, ou as demandas

⁶¹ Ver Apêndices 3 e 8.

orçamentárias. O compositor atua como um departamento de música completo. De acordo com seu próprio depoimento, Côrtes realizou todo esse trabalho em aproximadamente 3 meses, contados desde o momento em que recebeu o convite para participar do filme até a entrega do material final.

4.2 Sinopse do filme

Não por acaso contém duas histórias paralelas, ambas ambientadas na cidade de São Paulo. Em uma delas, Ênio (Leonardo Medeiros) é um controlador de trânsito da CET – Companhia de Engenharia de Tráfego, que passa seus dias diante de telas de computador, observando o fluxo entre os carros nas vias da cidade e tentando evitar problemas ou surpresas quanto ao trânsito. Sua vida parece tediosa e carente de sentido, já que em relação à carreira ele parecia ter potencial para alcançar uma posição mais privilegiada, à altura de seu intelecto, e, no âmbito pessoal, Ênio não somente não tem atividades de lazer ou de realização fora do emprego, como também ainda carrega um grande sofrimento velado pelo término de seu relacionamento amoroso com Mônica (Graziela Moretto), que vive com outro homem. Ênio, resistente a mudanças, parece estar preso em sua situação, sem capacidade e vontade de algo mais que manter o controle sobre seu pequeno mundo. Mas sua inaptidão social e sua tentativa de controle absoluto do ambiente são desafiados quando Mônica diz que a filha dos dois quer conhecê-lo. Trata-se de Bia (Rita Batata), uma menina adolescente que nunca conviveu com o pai biológico. Pouco depois do pedido, ao qual Ênio demonstra resistência, Mônica morre em um acidente de carro.

Passa-se, então, à história de Pedro (Rodrigo Santoro), um fabricante de mesas de sinuca, que segue os passos do pai falecido, mantendo seu negócio e morando na mesma casa. Assim como Ênio, Pedro parece viver em uma pequena “bolha”, sem circular muito além de seu pequeno espaço conhecido. A diferença é que enquanto Ênio tenta controlar o tráfego entre os carros da cidade, Pedro tem como seu exercício de controle o jogo de sinuca, no fluxo entre as bolas e tacadas. Sua namorada, Teresa (Branca Messina), deixa o próprio apartamento para vir morar com ele e, após alguns conflitos iniciais, o casal se encontra em uma fase de bastante

proximidade quando Teresa é atropelada pelo carro em que estava Mônica e falece também, vítima do mesmo acidente.

A partir desse ponto crucial, tanto a vida de Pedro quanto a de Ênio passam por grandes mudanças, forçando-os a se ajustarem a novas contingências, que fogem de seus antigos modelos de controle e apatia. Bia, a filha de Ênio, procura-o em seu apartamento e entra em sua vida, tentando criar cada vez mais um relacionamento entre pai e filha, com o qual Ênio inicialmente tem dificuldades de lidar. Por um lado, ele parece se assustar com as demandas emocionais e práticas da menina, mas, por outro, passa a se agradar, ao longo do tempo, com a presença da garota e os benefícios que ela traz. Pedro, por sua vez, conhece Lúcia (Letícia Sabatella), a *trader* que aluga o antigo apartamento de Teresa, pelo qual Pedro passa a ser em parte responsável. Os dois se envolvem em um romance, e essa relação também traz novas demandas emocionais e práticas para Pedro, desacostumado a lidar intimamente com pessoas muito diferentes dele.

4.3 Questões de narrativa, dramaticidade, circulação e recepção do filme

As histórias de Pedro e Ênio nunca se encontram no plano físico, a não ser pelo fato de as mulheres com quem tinham ou tiveram um relacionamento amoroso morrerem no mesmo acidente e o congestionamento final afetar os dois. O enredo de ambos, porém, têm muitas ressonâncias entre si. Além dos elementos narrativos já citados nesta sinopse (tais quais os relacionamentos com uma nova pessoa, as dificuldades em sair da “bolha” com o qual estavam acostumados, a constatação da perda de controle de suas vidas), há muitos elementos que criam “ressonâncias” entre uma história e outra. Um exemplo é o café, elemento cênico simbólico e recorrente da narrativa, que ora surge como uma mancha na mesa sobre a qual Ênio pousa a xícara durante o trabalho (significando a repetição de seus atos, a invariabilidade), depois como um elemento representativo do desenvolvimento da proximidade entre pai e filha (na primeira visita de Bia à casa de Ênio, ele oferece café, mas depois não consegue encontrá-lo; na segunda, dispõe uma mesa simples com a bebida, e na última visita prepara uma mesa bem arrumada para o café). Na outra história, o café é objeto de trabalho e de *status* de Lúcia (ela negocia grandes quantidades de café para importação e conversa sobre a bebida enquanto compartilha

uma xícara no primeiro encontro com Pedro) e, por fim, simboliza o ponto de virada na relação dos dois, e no “amadurecimento” de Pedro, quando ele deixa de olhar somente para o que tem a oferecer, e passa a observar e entregar o que Lúcia deseja, ao levar a xícara de café almejada por ela até a porta de seu apartamento.

As trilhas musicais do filme são um elemento a mais na construção dos “espelhamentos” entre uma história e outra. Também atuam diretamente no desenvolvimentos de cada arco narrativo e do que guardam em comum, demarcando elementos da narrativa, fornecendo significadores de emoções e exercendo outras funções de dramaturgia. Côrtes fala, em depoimento para esta pesquisa, sobre um pouco do conceito que norteou a estruturação das ideias da música original:

Quando eu li o roteiro, já imaginei isso. Eu imaginei que as linhas tinham de ser linhas condutoras que se cruzam. Na verdade, a grande história do filme é essa: um cara que não tem nada a ver com o outro e num certo momento a vida deles se cruzam, e continua cada uma pra um lado. São dois cruzamentos que as vidas deles dão: um é fatal, que é a hora em que morrem as mulheres dos caras, e o outro é no final, que eles dois caem no mesmo congestionamento. Este último sem influenciar tanto um na vida do outro, mas de certa maneira, sim, tanto que o [personagem do] Rodrigo Santoro sai correndo e chega antes da menina que foi de táxi à casa dela. Então, é isso: são duas vidas que nunca vão se encontrar, mas que uma vida teve parte na vida do outro, não por acaso. A ideia da trilha era essa, que fossem duas vertentes de música diferentes, e que em um certo momento elas se cruzassem. Isso foi um pouco minha ideia, partindo do roteiro, obviamente. Não chega a ser uma ideia do zero, o roteiro é isso. (Informação oral)

A fala do compositor demonstra seu entendimento acerca da narrativa do filme e de como a sua estrutura pode ser reforçada e configurada pelo uso da música. No entanto, a utilização da música e a forma como se ela coloca no filme pode ter uma recepção bastante distinta, dependendo do circuito no qual o filme tenta se inserir. A crítica especializada, por exemplo, demonstrou mais rejeição à música do filme do que a outros aspectos. Segundo Barcinski, diretor do filme, em seu depoimento para esta pesquisa, uma das coisas que aconteceu com o filme é que a recepção do público foi boa, inclusive para a música, mas a crítica especializada não pareceu se agradar, por estar mais ligada à tradição de um nicho de cinema de arte que se define por filmes muito mais restritos quanto ao uso da música. Ele diz:

[...] a música do filme foi um dos pontos mais criticados. Não pela qualidade da música, de forma alguma, mas pela quantidade de sua presença. O filme

teve uma recepção muito boa e até hoje recebo contato de gente muito apaixonada pela trilha [musical]. Mas, da crítica, de modo geral, sempre ouvi uma ressalva, de que deveria haver um pouco menos de música, menos entradas. (Informação oral)

O fato é que, além das questões narrativas e dramáticas, o cinema, em geral, é bastante marcado também por suas demandas de produção e de relação com o mercado e o público, que podem interferir em seus aspectos de construção estética, inclusive no pensamento musical. A dicotomia entre respeito da crítica e adesão do público é bastante forte no cenário nacional, cujo cinema ainda parece, segundo Barcinski em seu depoimento oral para esta pesquisa, ser algo “muito ‘entrincheirado’, existe uma oposição muito grande entre cinema de arte e cinema comercial. É uma discussão eterna, tem gente que acha que não existe essa diferenciação, mas [...] vivi as duas coisas e, pra mim, existe uma diferença grande aí, de plateias e tudo mais”. Barcinski ainda relatou que, após sua experiência no Laboratório de Roteiros Sundance - para onde o roteiro de *Não por acaso* foi selecionado - sentiu que o filme necessitava mais de aspectos de construção de personagens e de dramaticidade, conforme orientaram seus consultores do Laboratório. Nesse sentido, para ele “a música era uma coisa chave, para ligar envolvimento e emoção. [...] o conceito era fazer um filme com pegada musical forte”⁶². Havia ainda a questão de se querer realizar um filme que pudesse ter alguma relevância artística e acessibilidade ao público ao mesmo tempo. Segundo o depoimento do diretor, em relação à trilha musical de *Não por acaso*, às críticas sobre a quantidade de música, a recepção do público e as contingências de produção, destaca-se:

Eu acho que o conceito musical do meu filme é muito bom. Eu acho que ter o tema de cada personagem, ser uma trilha orquestral que vai crescendo e tem um ápice, são conceitos bons; eu acho muito bem realizado, as trilhas são bem gravadas, as melodias são boas, entram as canções nos momentos certos... Acho que eu estava com medo de o filme ser “cerebral” e me empolguei um pouco, por isso faço um *mea culpa*, de que deixaria algumas entradas a menos. Cheguei a pensar em tirar alguma coisa na mixagem, mas ali é difícil; é um negócio que você tem que pensar na montagem, não é tão simples assim, não é [só dizer]: “Elimina essa aqui”. Mas acho que é algo sutil. Acho que teve um pouco de rejeição da crítica à trilha por causa disso, porque ela não corresponde ao código do cinema de arte. Ao mesmo tempo, eu vi uma aderência, uma aprovação muito grande, de gente que se emocionou com o filme e que vinha falar: “Que filme emocionante, tocante, que música linda!” e tudo mais. A música, nesse sentido, além de ter permitido uma montagem,

⁶² Ver Apêndice 9.

uma coisa de linguagem boa mesmo – aquele ápice de montagem só existe daquela forma por causa da música, não é uma coisa gratuita e fácil -, ela facilita a emoção. Então eu acho que, para esse filme, que é um híbrido entre arte e mercado... Eu vi pessoas que se emocionaram com o filme e acho que elas não sairiam tão emocionadas do cinema se não tivesse essa música facilitando. Mas quando você fala para um crítico que tem uma música facilitando a emoção, o crítico torce o nariz. Estou simplificando os críticos, colocando todos no mesmo saco, mas... De fato, ela facilita a emoção, mas por mim tudo bem, é um filme grande, de mercado, misturado, tem tanta inovação e tudo mais. Eu quis pegar na emoção mesmo. (Informação oral)

Esse depoimento demonstra o quanto o uso da música se relaciona com os aspectos criativos dos filmes, mas também aos anseios, medos e outros sentimentos dos realizadores, bem como a suas intenções em relação à recepção do filme, pelo público ou pela crítica. Além disso, a busca por ser bem aceito nos dois campos – quase sempre antagônicos – demarca um dos traços frequentemente encontrado no cinema pós-Retomada. Passemos, enfim, à análise das relações entre as composições musicais e a construção estética do filme em si.

4.4 As trilhas musicais de *Não por acaso* e suas relações com a construção narrativa e dramática do filme

4.4.1 As canções

Iniciemos a análise da música de *Não por acaso* pelo uso das canções no filme. Elas são minora na trilha musical, constituindo-se de apenas três – *Laços*, *Sonhando* e *Só deixo meu coração na mão de quem pode* –, e são utilizadas uma única cada vez cada, ou seja, há a inserção de canções em apenas três momentos do filme. Em todos, elas estão presentes de forma não diegética, ou seja, não emanam de alguma fonte presente no universo que os personagens habitam, mas sim de um outro nível da esfera narrativa, exterior ao deles, tal qual a orquestra que soa em alguns momentos do filme como uma “moldura” que contorna a ação, mas não pertence ao mesmo espaço diegético.

Além de não serem majoritárias na trilha, outro fator para se analisar as canções separadamente é o fato de elas não se repetirem em momentos diversos do filme. Ou seja, cada uma delas se revela uma única vez e não se transforma em um material “temático”, no sentido

de ser reiterado, e, portanto, de estabelecer novas conexões de sentido ao longo da narrativa. Nenhum elemento do material composicional das canções é retomado, nem mesmo como variação musical ou através de qualquer outra referência (textual, visual, temática) que os recupere em algum momento diverso. Assim, as canções ficam circunscritas especificamente às únicas cenas em que são executadas, o que também possui seu significado na narrativa.

Primeiramente, cada uma das canções é voltada para um correspondente par com envolvimento amoroso no filme: *Laços* é utilizada para Ênio e Mônica; *Sonhando* para Pedro e Teresa. *Só deixo meu coração na mão de quem pode*, executada no final do filme, funciona como elemento de síntese, emoldurando os novos pares afetivos Pedro/Lúcia e Ênio/Bia. As “interrupções” que os pares sofrem poderiam justificar a ausência de reiteração dessas canções, já que elas se referem a uniões que, de uma forma ou de outra, não serão revividas no filme. A morte de Mônica e Teresa impedem a continuidade de suas vivências com Ênio e Pedro, respectivamente. Nesse sentido, a não continuidade do uso de cada canção reforça dramaticamente a ausência desses amores. Com a perda do objeto de afeto ao qual a canção se referiria, a música correspondente também não se faz mais presente. Já a terceira canção, *Só deixo meu coração na mão de quem pode*, toca somente no final do filme, portanto não poderia haver uma repetição dela adiante. O filme se encerra com as relações de Pedro e Lúcia, e de Ênio e Bia, ainda no início, deixando-as em aberto.

A primeira canção que se faz presente no filme é a de Ênio e Mônica: *Laços*, cuja letra, de forma poética, aborda conceitos de uma separação física, mas não afetiva, tal qual acontece, em relação a Ênio, que ainda não se desvencilhou emocionalmente da mulher perdida. A letra da versão regravada para o filme é um pouco diferente da composição original, com algumas adaptações para o português do Brasil. O texto reproduzido no filme diz:

Andamos em voltas retas

Na mesma esfera

Onde ao menos nos vemos

Porque a névoa passou

A chuva no chão revela

Os olhos por trás

Há que levar os restos

E o que o tempo queimou

Devolve-me os laços, meu amor

Devolve-me os laços, meu amor

Meu amor...

É preciso considerar que o uso de canções em um filme traz consigo uma carga grande de sentidos, especialmente quando feito conforme em *Não por acaso*, no qual as canções tomam “o centro do palco” ao surgirem. Ou seja, elas se tornam a “figura” principal de discurso da banda sonora, se não a única, e mesmo a imagem se torna uma espécie de “fundo”, sem ações com grande variedade ou representatividade. Quando as canções são executadas, por escolhas técnicas e criativas da mixagem, os outros sons do filme (tais quais passos, ambiências ou mesmo falas) têm sua intensidade bastante reduzida, tornando-se quase inaudíveis ou silenciosos por completo, a não ser durante os trechos instrumentais das canções. Isso fornece uma supremacia ainda maior à voz cantada e suas palavras. Em relação à presença do texto verbal e da voz no cinema, Chion (1994, p. 6) destaca a sua tendência em tornar-se elemento hegemônico da percepção do espectador:

O som no filme é vococêntrico e verbocêntrico, acima de tudo, porque seres humanos em seu comportamento natural também o são. Quando, em algum ambiente sonoro qualquer, você ouve vozes, estas captam e focam sua atenção, acima de qualquer outro som (sopro do vento, música, trânsito). [...] Então, se essas vozes falam em uma língua compreensível, você primeiro buscará o sentido das palavras, deslocando sua atenção para a interpretação dos outros sons somente quando seu interesse nesse sentido estiver satisfeito.

Assim, as canções, ao serem utilizadas como figura proeminente do discurso, impõem força narrativa e dramática ao texto da letra, o que ocorre em *Não por acaso*. Além da esfera expressiva do texto, as canções possuem também, obviamente, suas componentes musicais (como a harmonia, a melodia, o ritmo, os timbres) e estes também formam significados tanto por sua interação com o texto da letra quanto com as articulações da imagem, no caso dos filmes. Segundo Silva (2008, p. 37-38):

Para os autores da obra audiovisual, a canção de cena pode representar uma via adicional de entrada ao enredo a ser disponibilizada para o público; para o espectador, esta forma sonora deve dar acesso ao interior do personagem ou do assunto tratado pelo enredo ou por uma determinada sequência. A poética da canção incrementa a polifonia audiovisual, adicionando novos signos sonoros para a caracterização de tempo, espaço e modo da narração, assim como é capaz de atribuir contextos afins aos personagens em destaque na cena.

Na sequência com a canção *Laços*, os primeiros acordes - somente ao piano - começam a ser ouvidos logo depois de Ênio, na sala de seu chefe, iniciar uma conversa com Mônica pelo telefone, momento em que a personagem da mulher é introduzida na história. Enquanto a seção instrumental do início da música prossegue, a imagem corta para Ênio já de volta a seu posto, diante do computador, observando, por uma das câmeras da CET, a livraria de Mônica. Ênio dá um zoom, revelando mais detalhadamente a fachada e o carro da mulher estacionado, e a cena corta mais uma vez, no instante concomitante à entrada do restante da banda (baixo, bateria e guitarra), para mostrar o interior da livraria, onde Mônica interage com a filha, Bia. O plano seguinte volta a focar Ênio na mesa de trabalho, quando tem início a letra cantada. Há um novo corte e passamos a ver o homem em sua casa, arrumando-se para sair, de uma forma que não costuma fazer: escolhendo criteriosamente uma camisa, aparando a barba com cuidado, mirando-se no espelho. Quando a canção chega a seu ápice - o refrão com a repetida frase “Devolve-me os laços, meu amor” - vemos surgir Mônica, chegando ao local onde eles marcaram um encontro.

Podemos observar nesta sequência algumas das diversas funções dramáticas e narrativas que uma canção pode desempenhar: 1) Prover acesso ao sentimento interior do personagem, através de um texto verbal e poético que se conecta a ele, indicando conceitos como sua imobilidade e seu apego afetivo a um relacionamento que já terminou; 2) Fornecer significadores de emoção, com uma balada pop que possui signos tradicionais de melancolia,

tais quais o ritmo lento, a tonalidade menor e os arroubos melódicos; 3) Estabelecer continuidade e unidade temáticas à elipse temporal e espacial da sequência, ao vincular desde o telefonema inicial até o encontro, passando pelo intervalo incerto de tempo e espaço entre uma coisa e outra, mas envolvendo-os dentro de um único envelope temático; 4) Estruturar a montagem e pontuar elementos da imagem através das seções diferentes da canção, dividindo-as entre: a introdução durante a imagem de Ênio e Mônica em seus trabalhos de rotina, a estrofe durante a arrumação de Ênio – que se destaca de seu cotidiano comum – e por fim o refrão, clímax da canção, quando Mônica se aproxima e pode ser vista, destacando a força de sua presença.

Quando Mônica chega à mesa de Ênio e se senta, a canção tem uma pausa e os dois começam a conversar. O homem está notadamente mais bem arrumado do que o costume. Depois de trocar algumas amenidades, a mulher introduz o assunto principal: a filha deles quer conhecê-lo. Ênio expressa reticência, perguntando se a garota não pensava que o padrasto era o pai dela. Mônica diz que já há um tempo ela sabe que não. Há uma nova elipse temporal, com um corte para Mônica indo embora, junto a seu novo marido, e a parte instrumental de *Laços* volta a tocar. Ênio se despede dos dois ao longe. Corta-se para Ênio andando pelas ruas, de noite – o encontro foi de dia – e o refrão é cantado mais uma vez. Enquanto a canção prossegue, com uma seção instrumental, uma última elipse temporal nos conduz para a manhã seguinte, quando Ênio chega para mais um dia de trabalho. A canção, durante todo esse segundo trecho, novamente garante a unidade temática e o acesso ao universo interior do personagem, que, especialmente por conta da música recorrente, parece estar com Mônica ainda muito presente em seu pensamento, mesmo que não haja uma manifestação expressa disso na imagem.

A segunda canção utilizada na história é *Sonhando*, composta especialmente para o filme, e interpretada pela cantora Céu. A música é utilizada para simbolizar o bom momento na relação que vivem Pedro e Teresa. Após uma briga, por conta das dificuldades do casal de se adaptarem à vida morando juntos, da indiferença e da apatia de Pedro, o rapaz constrói uma estante para Teresa – que havia reclamado da falta de lugar para seus livros – e treina para participar do campeonato de sinuca, saindo de sua “bolha”. Os dois se reconciliam e vão para o campeonato aparentando felicidade e proximidade afetiva. Na saída, enquanto caminham pelas ruas à noite, com a imagem assumindo um desfoque de tom mais lírico, a canção tem início. A letra é bastante romântica e otimista, citando mesmo as adversidades como partes

integrantes de uma relação amorosa, o que poderia ser considerado uma referência às brigas recentes deles, e essa reconciliação posterior.

Só querer
cuidar, te proteger
Esquecer, lembrar,
te amando.
Se esconder,
brigar sem perceber,
Depois chorar,
te amando.

Nosso sol às três da manhã

Pro dia deitar, sonhando

Nosso sol às três da manhã

Pro dia passar, sonhando

Sonhando...

A harmonia, ritmo e instrumentação da música também são significadores de paz e singeleza – com o uso de um violão, ritmo lento, acordes maiores, etc. -, bem como a voz suave e intimista de Céu. Mais uma vez, a canção contorna com unidade temática uma elipse temporal. Assim que termina a primeira parte do vocal, e tem início um interlúdio instrumental, vemos a casa dos dois já na manhã seguinte, quando eles estão acordados e Teresa se encontra prestes a

sair. Um diálogo se dá entre o casal, enquanto perdura a parte instrumental de *Sonhando*, e logo a voz de Céu volta a ser ouvida, quando Teresa ganha as ruas. A partir daí, os outros sons (como os passos de Teresa, os carros que passam na rua, etc.), ficam em um volume bastante baixo, deixando espaço para a supremacia da voz da canção. O carro que atropela Teresa é o único elemento que terá sons mais proeminentes, como o de sua buzina, dos pneus e do impacto, cujo estardalhaço interrompe subitamente a canção, dando a essa saída da música, ou *cue*, uma força dramática especial.

A última canção utilizada no filme é *Só deixo meu coração na mão de quem pode*, e foi a única que não foi regravada ou composta especialmente para o filme. Interpretada por Kátia B., a música tem início, já com o canto articulado de maneira próxima à fala, no momento em que Lúcia encontra a xícara e garrafa de café deixadas por Pedro à porta de seu apartamento. O gesto representa que ele deixou de somente repetir com ela o que já fazia antes com Teresa, tal qual tirar uma foto semelhante ou preparar omelete no café da manhã. Pedro enfim enxerga o que Lúcia desejava (só o café, não a omelete que ele preparava, indiferente às falas dela) e dá isso à moça, saindo de sua própria “bolha”. A letra da canção, inserida nesse momento, parece refletir um *status* de relação que só pode ser alcançado quando se deixa para trás o que é excessivamente ordinário, comum, repetitivo. Algumas das frases servem como síntese dos conceitos principais do filme.

Só deixo meu coração
Na mão de quem pode
Fazer da minha alma
Suporte pra uma vida insinuante

Insinuante
Anti-tudo que não possa ser
Bossa nova hardcore
Bossa nova nota dez

Quero dizer: Eu tô pra tudo nesse mundo, então
Só vou deixar meu coração

A alma do meu corpo
Na mão de quem pode

Na mão de quem pode e absorve
Todo céu
Qualquer inferno

Inspiração de mutação
Da vagabunda intenção
De se jogar na dança absoluta
Da matança do que é tédio, conformismo, aceitação,
Do “fico aqui”, vou te levando nessa dança
Submundo pode tudo do amor

Pode tudo do amor

Porque eu não quero teu ciúme que é o cúmulo
Ciúme é acúmulo de dúvida, incerteza de si mesmo
Projetado
Assim jogado, como lama anti-erótica
Na cara do desejo mais intenso de ficar com a pessoa
E eu não tô à toa
Eu sou muito boa

Eu sou muito boa pra vida
Eu sou a vida oferecida como dança
E eu não quero te dar gelo,
Jealous guy

Vê se aprende
Se desprende
Vem pra mim que sou esfinge do amor
Te sussurrando:
Decifra-me, decifra-me

Só deixo minha alma
Só deixo o coração
Só deixo minha alma
Na mão de quem pode.

Vemos, nesta sequência final, Lúcia tomando o café e aparentando se agradar dele, enquanto está pensativa, provavelmente disposta a se abrir para um relacionamento com Pedro. Ele, por sua vez, caminha pelas ruas, com os olhos vermelhos de emoção, mas aparentemente feliz, com um sorriso nos lábios. Bia anda de bicicleta no Minhocão, junto com Ênio, que aprendeu a usar o tal transporte. Os personagens principais parecem ter conseguido encontrar caminhos diferentes do esperado, criando relacionamentos que os tiram da zona de conforto anterior ou do que haviam planejado previamente para suas vidas. Assim, a letra sugere – ainda que seu sentido erótico destoe um pouco do encontro entre pai e filha – a demarcação dessas relações humanas que superam o ordinário. O refrão da canção, mais melódico e apoteótico, inicia-se junto com os créditos finais do filme, encerrando-o com um clima otimista. Segundo o diretor, Barcinski, essa faixa entrou no filme por ter uma relação direta com a ideia de sua conclusão, sem explicá-la ou “fechá-la” diretamente. Em seu depoimento a esta pesquisa, ele relatou:

A música do final, quem trouxe foi o montador e eu achei que ficou bem legal. Quando a letra fala “só deixo meu coração na mão de quem pode”, a frase é bem audível e é muito boa, porque o filme se trata disso. É uma frase sintética e poética, eu não queria que fosse mais explícito do que isso. Eu queria falar sobre pessoas conseguindo se abrir, juntando-se a outras, com dificuldades de se dar. A frase de “deixar meu coração com alguém”, eu achei que tinha a ver. (Informação oral)

4.4.2 Os temas musicais originais

A maior parte das trilhas de *Não por acaso* é constituída de temas musicais originais instrumentais, compostos por Ed Côrtes. Esses temas atuam dentro da história de acordo com os modelos tradicionais do cinema clássico, portando as características que Claudia Gorbman cita em *Unheard Melodies*. Estão lá a Invisibilidade (o aparato musical não diegético é

“transparente” – utilizando-se da acepção de Ismail Xavier); a Inaudibilidade (a música não é para ser conscientemente ouvida em seus detalhes, e fica subordinada – em sua duração, intensidade e quantidade de informações - aos diálogos, à ação, etc.); a Significação de emoção (com climas emocionais especificados pelos códigos tradicionais de dramaticidade musical); a Continuidade (rítmica e formal, preenchendo as ligações entre planos, cortes, sequências, etc.); a Unidade (constituída, no que tange à música, pelos elementos composicionais e tímbricos que, em sua coesão, ajudam a estabelecer a coerência narrativa e formal do filme) e a Demarcação da narrativa (que denota, acentua, estabelece ou reconfigura conexões e aspectos da narrativa). Estes traços ficarão mais expostos na análise a seguir, especialmente no que tange as relações, conexões e ressignificações que são construídas no seio da história, através da música e seu pareamento com a imagem.

Côrtes fez uso, em *Não por acaso*, de quatro temas musicais principais ao longo da história, e um quinto tema que surge apenas mais ao final. Estes, com suas variações, demarcam certos personagens ou conceitos da narrativa. Sendo a música uma linguagem não verbal, mas cujos códigos de significado têm se constituído ao longo de anos de tradições estéticas e dramáticas, torna-se forçoso, em um trabalho escrito, utilizar-se de referências verbais mais ou menos imprecisas para se descrever as funções dramáticas que a música desempenha no filme. É recomendável, claro, que o filme seja visto, para se perceber melhor o *pathos* que a música busca estabelecer, nos diversos momentos, em sua relação com a história. Tentar nomear algo dessa natureza pode parecer, muitas vezes, um esforço em parte vão, porém necessário para se mapear os aspectos narrativos e dramáticos do filme. A fim de tentar captar alguns desses aspectos, serão utilizados termos como “melancolia”, “rejuvenescimento”, “apatia” e outros, mas estes são apenas referenciais próximos do campo de sentidos que a música e a história do filme podem comunicar em cada caso. Outros termos poderiam ser utilizados, obviamente, e estes não se tratam de descrições com algum aspecto técnico específico, seja musical ou cinematográfico, são apenas referências a códigos reconhecíveis da dramaturgia como um todo, e de seu uso específico no interior de *Não por acaso*.

É preciso lembrar que o filme tem duas histórias principais, paralelas, as quais guardam muitos espelhamentos entre si - seja nos temas abordados ou em certas ações, objetos e características formais/narrativas. A música também se configura, em parte, através desse conceito de espelhamento, tendo como material básico dois temas para cada um dos

protagonistas – Ênio e Pedro – sendo um com melodia definida e o outro, apenas caracterizado por um estilo ou gênero. Ou seja, não há uma melodia definida para um dos dois temas de cada par, e mesmo a sua harmonia pode variar um pouco, mas o caráter de tema fica definido pelo gênero da música e seu uso exclusivo em dada contingência de personagens ou núcleo narrativo. No caso de Ênio, o seu segundo tema é um pop rock acústico, utilizado majoritariamente quando a ideia de “rejuvenescimento”, de recuperação de viço, está presente; e no caso de Pedro, o seu primeiro tema é definido pelo gênero do samba. Veremos, a seguir, o uso de cada um desses temas musicais ao longo do filme, começando pelos relativos ao personagem de Ênio.

O seu tema inicial, o melódico, que para os fins de organização deste trabalho será denominado “Primeiro Tema de Ênio”, é também o primeiro a ser apresentado no filme. Trata-se de uma música com caráter melancólico, bastante lenta e tocada primeiramente com violões. A melodia principal, com o acompanhamento, está transcrita na partitura a seguir.

Este tema serve para retratar a vida aborrecida de Ênio, tal qual se encontra no início da história: apenas dedicada ao trabalho, mas sem realização nele; privada de alegrias pessoais, com muitas frustrações mal resolvidas e especialmente triste por conta da falta que Mônica faz, carência diante da qual – como em todo o resto de sua vida – o homem demonstra ausência de ação, de alguma iniciativa que possa de fato mudar o rumo das coisas. Este é o tema musical que o acompanhará, principalmente quando essas características de sua vida se apresentarem de forma mais proeminente.

O “Primeiro Tema de Ênio” é tocado pela primeira vez pouco depois de o filme ter começado e o personagem ter sido apresentado. Os acordes do acompanhamento se iniciam assim que ele se senta na cadeira, em seu posto de trabalho, demarcando a conexão entre a ideia presente em sua colocação profissional e sua vida como um todo. Vemos o homem olhando para a tela de monitoração de vídeo; em seguida são exibidas imagens do trânsito, que não mostram nada além da normalidade cotidiana e tediosa. Enquanto a música prossegue, uma elipse temporal é demarcada por uma nova dose de café, cuja xícara Ênio, ao se sentar mais uma vez, deposita exatamente no mesmo lugar em que as anteriores deixaram manchas marcadas sobre a mesa (um plano detalhe reforça a dramaticidade desse gesto, representativo de seu cotidiano repetitivo).

A rotina enfadonha é interrompida apenas por uma ocorrência no trânsito, comunicada por rádio. Assim que Ênio é impelido a tomar uma iniciativa para resolver o tal problema, a música sofre uma grande variação, distanciando-se da melodia anterior e assumindo outra harmonia e característica rítmica. Nesse momento, a variação da música demarca a quebra da rotina repetitiva, nada desafiadora, de Ênio, que agora é chamado à ação. Toca-se o que poderia ser entendido como uma seção B do seu primeiro tema. Depois de o problema ter sido resolvido, ele volta a recostar-se na cadeira para apenas assistir ao movimento sem mais novidades, captados pelas câmeras da CET. A parte principal do “Primeiro Tema de Ênio” volta a tocar, demarcando o restabelecimento de sua rotina tediosa e melancólica.

Na cena seguinte, Nogueira, o chefe de Ênio, recebe-o em sua sala. Durante uma conversa, diz ao empregado que gostaria de apresentar a monografia de final de curso dele no dossiê de uma grande negociação. Nogueira menciona uma bolsa do Canadá que Ênio ganhou com esse texto e as antigas expectativas – agora frustradas – de que ele tivesse voltado como potencial presidente da companhia. Nogueira, por fim, diz que Mônica telefonou para ele, combinando uma conversa cujo assunto ainda não sabia qual seria.

Corta-se para um plano aberto de Ênio à janela de seu prédio, parado, sem ação. Volta-se a ouvir a melodia do “Primeiro Tema de Ênio”, mas agora com um acompanhamento de ritmo bem mais intenso do que antes, revelando a tensão do momento, sua pulsação mais forte. Uma figura rítmica e tímbrica que vai perpassar vários trechos do filme surge aqui; trata-se de um violão que, segundo o depoimento oral de Côrtes para esta pesquisa, foi tocado com baquetas de bateria para fornecer um som distinto. Ainda segundo o compositor, com respeito

a essa sonoridade, “a intenção é: o violão é tocado até uma hora em que ele é ‘batido’; como a selvageria toma conta da vida dos caras, é quase como se o violão fosse executado, mas os caras vão ficando sem paciência e vão batendo no violão”.

A música fornece a essa cena, que poderia ser insignificante, a tensão que provavelmente se passa no interior de Ênio, com a expectativa em relação a Mônica. Finalmente o homem sai da janela e começa a trabalhar no texto requisitado pelo chefe. Enquanto o ouvimos citar as palavras do escrito por meio da *voz over*, imagens aéreas da cidade são mostradas. A produção do texto parece tirar Ênio de sua apatia, reconecta-lo a uma atitude mais jovial, viçosa. Neste momento, o tema musical se transforma radicalmente mais uma vez, deixando para trás a melodia que caracteriza sua vida de melancolia e passividade, para assumir um novo caráter, mais heroico.

A trilha musical, aqui, passa a ter a harmonia que vai caracterizar o “Segundo Tema de Ênio”, título dado também somente para os fins deste trabalho. Esse é o tema que retrata as mudanças em sua vida, para atitudes mais positivas e viçosas, e sua sugestão neste momento demarca que Ênio está tendo um lampejo dessa possibilidade de sair da apatia. Essa música não tem uma melodia definida, mas pode ser reconhecida por seu ritmo mais movido, sua relação com a narrativa e especialmente pela progressão de acordes na harmonia, similar à de suas futuras aparições: E/B – C – D – A/E (Mi maior com baixo em si, Dó maior, Ré maior e Lá maior com baixo em mi). Os acordes, todos maiores e formando uma linha musical ascendente, dão a esse tema um caráter bastante diferenciado, mais brilhante, em comparação ao “Primeiro Tema de Ênio”, o qual está em uma tonalidade menor, é mais lento e possui intervalos melódicos de maior tensão, como nonas menores, sétimas maiores e uso de cromatismos tonais.

Ênio termina o texto e há, então, uma elipse temporal, para o dia seguinte no trabalho. No primeiro plano que o vemos, ele está apenas apertando um mesmo botão de forma mecânica e desinteressada, em uma rotina repetitiva e sem muito sentido. As diversas vezes que olha em direção à sala do chefe, aguardando sua chegada, indicam que a única coisa a que dá mais atenção é a possibilidade de uma notícia sobre Mônica. Quando finalmente Nogueira chega e Ênio consegue conversar com ele, o chefe telefona para Mônica, dizendo para Ênio que a mulher queria conversar com ele. O homem toma o telefone nas mãos para falar com a antiga companheira e se inicia a sequência com a canção *Laços*, já descrita anteriormente.

Depois de concluída a sequência do encontro com Mônica, marcada pela canção supracitada, Ênio chega para mais um dia de trabalho e se depara com a notícia de um grave acidente de trânsito. Conforme a imagem no monitor de vídeo da CET se aproxima do local, revelando que o carro envolvido na colisão é o de Mônica, uma nova entrada de trilha musical começa a surgir, aumentando de intensidade aos poucos, especialmente ao ser enquadrado o rosto de Ênio e sua reação. Corta-se para o homem correndo pelas ruas, enquanto um mesmo acorde é mantido, sugerindo um estado de suspensão emocional, prévio ao encontro com o acidente de fato. Assim que Ênio chega ao local e vê os corpos envoltos em sacos plásticos, é ouvido o “Primeiro Tema de Ênio”, tocado bem lento pelas cordas da orquestra, com um caráter mais cerimonioso e denso. A melancolia e incapacidade de ação relativas a Ênio atingiram aqui o nível mais profundo de sua história, e a música, que toma conta da banda sonora com sua grande dimensão de intensidade e timbres orquestrais, demarca isso.

O último acorde dessa música continua ressoando enquanto há um *fade-out* na imagem, e o núcleo da narrativa passa a ser outro, o de Pedro. Para fins de organização desta análise, no entanto, prosseguiremos com a história de Ênio, visando manter a continuidade do mesmo arco narrativo e suas relações com o uso da música, para depois ser observada a trama de Pedro, desde seu início. Quando esta trama – a de Pedro – chega a sua primeira interrupção, para o filme voltar a centrar-se em Ênio, o mesmo recurso de deixar o último acorde da música anterior ressoando – por sobre a transição de um universo narrativo para o outro – se repete, reforçando o conceito de espelhamentos entre as duas histórias, que permeia o filme. A partir desse ponto, as alternâncias entre as histórias do núcleo de Pedro e Ênio passarão a acontecer em um maior número de vezes e em intervalos mais breves. As músicas dos dois universos narrativos também tendem a se misturar um pouco mais entre si.

A história de Ênio é retomada com ele no trabalho, sendo chamado pelo chefe, que o obriga a tirar férias, por conta de seu estado emocional. Na sequência seguinte, Ênio está em sua casa, telefonando para checar ofertas de apartamentos para alugar, quando Bia, a filha que ainda não o conhecia, bate à sua porta. Ela entra no lar de Ênio, mas a situação entre os dois é desconfortável, especialmente pela inabilidade social do homem. Ele, primeiro, não sabe como reagir à apresentação dela; depois não consegue encontrar o café que oferece e ela aceita. Por fim, não é capaz mesmo de estabelecer ou dar continuidade a um diálogo com a garota. Ênio, finalmente, com o intuito de se esquivar da situação, diz, falsamente, que precisa ir para o

trabalho. Ele está de férias e é sábado. Em um gesto inesperado, no entanto, ele oferece uma carona para Bia, e essa iniciativa de aproximação faz com que se inicie na banda sonora o “Segundo Tema de Ênio”, agora com sua instrumentação e estilo mais definidos. Se antes, na sequência da escrita do texto sobre o trânsito, esse tema podia ser talvez confundido com uma simples variação do primeiro tema, agora seu caráter pop fica mais bem traçado e a ideia de mudança se estabelece mais claramente. Assim, fica mais estabelecida também a conexão entre esse tema e a relação com a filha.

Quando vemos, em seguida, Bia e Ênio juntos no carro, as cordas da orquestra são acrescentadas à música, fazendo-a crescer em intensidade e riqueza tímbrica, transformação que funciona como elemento significador de que a relação entre pai e filha também tem desenvolvimento. Ênio deixa Bia na livraria, e ela o convida para se encontrarem de novo no dia seguinte. Ele se esquia mais uma vez, dizendo que terá de trabalhar. “Mas amanhã é domingo”, responde a filha, demonstrando a evitação do pai.

No encontro seguinte dos dois, a cena inicial os mostra em uma mesa na casa de Ênio, na qual estão tomando um café, e Ênio diz que o pó estava no armário, destacando o fato de tê-lo encontrado. Bia propõe fazerem algo e eles saem para uma caminhada no Minhocão. Lá, a filha convida Ênio para alugarem bicicletas. Ênio se recusa, dizendo que não sabe andar de bicicleta, nunca se interessou por isso. Dessa vez, no entanto, sua esquia de uma atividade faz com que ele tome a iniciativa de outra, ao invés de apenas tentar fugir da filha, tal qual era seu costume. Ele convida Bia para conhecer o seu primeiro posto de trabalho, de onde podem ter uma vista da cidade, a partir do alto do prédio. Logo, se inicia a música que demarca as atitudes positivas de Ênio e, principalmente, sua relação com a filha, que o remove da apatia anterior. Ouvimos a mesma progressão de acordes que caracteriza o “Segundo Tema de Ênio”. Agora, tocado com violões, cordas de orquestra e percussões, o tema surge mais vívido, sendo cada vez mais preenchido de linhas musicais, como se a música representasse o desenvolvimento cada vez mais enriquecido desse processo de “rejuvenescimento” de Ênio e de sua aproximação com a filha.

Mais uma alternância para o núcleo de Pedro, e quando volta-se para a história de Ênio, são vistas imagens de Bia andando sozinha de bicicleta pelas ruas de São Paulo, indo ao encontro do pai. Nesse momento, é ouvida uma música que é bastante similar ao “Segundo Tema de Ênio”, especialmente pelo estilo pop rock, pelo andamento e pela instrumentação –

com violões, baixo e percussões – mas que, embora também tenha uma harmonia constituída somente por acordes maiores, não tem exatamente a mesma progressão do tema de Ênio, consistindo-se basicamente de alternâncias entre os acordes de D, Bb e C (Ré maior, Si Bemol maior e Dó maior). As similaridades são por demais marcantes para que não se estabeleça uma conexão perceptível entre essas músicas, portanto a diferença entre uma e outra parece se justificar apenas pelo fato de que não é Ênio que estamos vendo, ele ainda vai ser alcançado; a música de Bia sozinha – que não se repetirá no filme – é uma variação harmônica do “Segundo Tema de Ênio” e estabelece uma conexão perceptível com o homem. Além disso, parece justificar a escolha do estilo pop rock, gênero que é, em geral, apreciado por garotas de sua idade e estrato social. Nesta cena, parece ficar mais clara ainda a relação de que é a filha que traz esse tipo de música – e sua carga de significados – para o universo “rejuvenescido” de Ênio.

No terceiro encontro entre Ênio e Bia, ela vai até ele em seu local de trabalho. Ênio, ao receber o aviso de que a filha chegou, vai ao banheiro para trocar de camisa, vestindo a que ela lhe deu de presente. Quando Bia chega, é apresentada como sua filha, para estranhamento dos colegas, aos quais Ênio já haviam perguntado antes se não iam embora, em uma evitação de que vissem a garota. Os colegas convidam o pai e a filha e todos vão para um bar, selando um pouco mais a união do universo de Ênio com o de Bia. A música que se inicia aqui traz características intermediárias entre o “Segundo Tema de Ênio” – o que simboliza seu “rejuvenescimento”, seu encontro com uma nova vida – e o “Segundo Tema de Pedro”, o qual exploraremos com mais detalhes quando focarmos a história desse personagem. Como os dois personagens estão paralelamente se entregando a novos relacionamentos, as suas músicas também se “magnetizam”, seguindo pelos mesmos direcionamentos e se mesclando. Enquanto a música prossegue, há uma transição para o núcleo de Pedro, no qual, a esta altura, começa a se estabelecer o relacionamento amoroso com Lúcia. Os espelhamentos do filme parecem atingir um ponto central aqui, onde os dois protagonistas saíram de suas posições anteriores – marcadas especialmente por conta do acidente e suas consequências - e estão no caminho de concretizarem novos relacionamentos e rotinas, mas ainda têm parte do percurso para seguir.

A próxima sequência envolvendo Ênio e Bia mostra-os primeiro em casa, juntos, conversando sobre a procura por um novo lugar para ele morar. Ênio está visivelmente mudado, com roupas melhores, maior autocuidado e mais intimidade com Bia, com quem mantém um

diálogo desenvolvido, enquanto se servem, dessa vez, de um belo café (como já foi citado, a forma como a bebida é servida pelo anfitrião é um dos símbolos cênicos do desenvolvimento da relação entre os dois). Quando eles vão visitar uma casa disponível para aluguel, Ênio demonstra resistência em relação ao espaço do imóvel e o número de quartos, dizendo que mora sozinho e não precisa de tudo aquilo. Bia sai de perto dele e da corretora. Ênio a encontra pouco depois, chorando em um dos cômodos vazios. O “Primeiro Tema de Ênio” começa a tocar, com exatamente o mesmo acompanhamento da primeira vez em que é executado, no início do filme. Ênio diz para Bia que eles não poderiam morar juntos. Essa inserção musical demarca o retrocesso na vida de Ênio, que essa sua postura aponta. Ao se esquivar de morar junto com a filha, de prosseguir com a aproximação a ela, Ênio dá um passo para trás, podendo voltar a ser o homem apático, sem iniciativa com relacionamentos pessoais, pendente à melancolia e preso a uma rotina sem muito sentido. Por isso, a sua música também volta à estaca zero, repetindo a representação do que ele era no começo da história.

Com os dois já no carro, Bia anuncia que vai embora do país, para um intercâmbio. Corta-se para um plano de Ênio dentro de seu apartamento, inquieto, olhando para o relógio, observando através da janela e andando em círculos. O enquadramento da imagem é feito de forma que um espelho da parede da casa fique bem no meio, criando um efeito de reflexo, como se a tela estivesse dividida pela metade, e víssemos duas versões de Ênio, em uma encruzilhada emocional. Ele vai até a porta de entrada do apartamento e a abre, tal qual pudesse encontrar Bia chegando ali. A música, neste trecho, é a mesma variação, ou seção B, do “Primeiro Tema de Ênio” que foi executada mais na parte inicial do filme, no momento em que ele estava no trabalho e foi tirado de sua situação de comodidade por conta do chamado de uma infração, pelo rádio. Mais uma vez, o personagem é tirado de sua zona de conforto e chamado à ação aqui, a tomar sua parte para mudar as coisas, e a música demarca essa relação com o sentido da sequência anterior, ao repetir o mesmo trecho e estabelecer a conexão de significados.

Na sequência seguinte de Ênio, o personagem aparece em seu posto de trabalho, de volta a sua rotina. O “Primeiro Tema de Ênio” se inicia de novo, demarcando seu retorno a uma posição que costumava definir sua vida. A harmonia e o acompanhamento, no entanto, estão diferentes da primeira inserção da música, demonstrando que mesmo que a rotina seja a mesma, algo mudou. Ênio observa pelas câmeras a livraria que era de Mônica. Quando ele vê Bia entrar no carro com Jaime, carregando uma mala, a música se transforma, adquirindo uma intensidade

rítmica bem maior e utilizando-se de intervalos melódicos que inspiram tensão. Um mesmo acorde permanece, repetindo-se em vários compassos, tal qual ocorrera com o momento de suspensão emocional durante sua corrida até o local do acidente de Mônica. A música se configura, aos poucos, como a mesma variação, ou seção B, do “Primeiro Tema de Ênio”, que tocara na parte da ocorrência comunicada por rádio e da indecisão de Ênio, ou seja, retoma a ideia de que é um momento em que ele tem que tomar uma iniciativa para mudar as coisas. A instrumentação neste momento, no entanto, é bem mais complexa e com intervalos melódicos que criam maior tensão, comparados às cenas anteriores. A figura do violão tocado com baquetas de bateria ressurgue também, indicando a quebra violenta dos padrões do personagem. Ênio toma uma atitude, ao tentar controlar o tráfego das vias por onde o carro com Bia passa, retardando-o. Mas fazer isso da própria estação de trabalho não funciona, não basta. Ênio tem uma explosão emocional, arremessa o comunicador sobre a mesa, empurra o teclado do computador com força e sai de seu lugar impetuosamente, rua afora, carregando um rádio de mão. A música se encerra com sua tomada de atitude.

Por fim, as histórias de Ênio e Pedro se alinham, com os dois correndo ao encontro da pessoa com quem têm desenvolvido uma relação afetuosa e transformadora de suas vidas: Bia, no caso de Ênio – que está indo em direção a uma viagem longa e distante – e Lúcia, no caso de Pedro, que está prestes a dar fim ao relacionamento que mal começara. Nessa sequência de clímax do filme, vemos os dois personagens perseguindo seus desejos e confirmando a transformação pela qual passaram, e a música que se insere na sequência é a mesma para os dois, representativa da busca pelo encontro. Falaremos mais sobre essa música adiante, quando a história de Pedro também tiver sido analisada como um todo e alcançado este ponto. Retomemos, então, esse outro núcleo da narrativa, para ser feita a análise das trilhas musicais que envolvem Pedro.

Quando o universo desse personagem é apresentado, logo após o acidente de Mônica e a primeira interrupção na história de Ênio, vemos ele e Teresa acordando e iniciando o dia. Assim que Teresa sai de casa, para fechar o contrato do aluguel de seu antigo apartamento e encontrar-se com a mãe, há um corte para Pedro em meio às mesas de sinuca de sua oficina, enquanto joga e orienta um aprendiz sobre o jogo. Uma nova peça para uma mesa de sinuca em construção é entregue e a sequência termina com um corte para Teresa dentro do apartamento a ser alugado. Durante todo esse trecho, ouvimos o que convencionaremos chamar de “Primeiro

Tema de Pedro”. Assim como o “Segundo Tema de Ênio”, essa música não se define por uma melodia específica, mas sim por um gênero: no caso de Pedro, o samba.

Como não há uma melodia específica, e mesmo a harmonia varia consideravelmente em diferentes aparições da música, pode ser mais correto se falar em “material temático” do que propriamente em um “tema”. Poderia se considerar que são sambas diferentes, os tocados em cenas de Pedro, mas – assim como ocorre com o pop rock de Ênio – as similaridades musicais entre esses sambas e o seu uso localizado em somente determinados tipos de cenas e contingências narrativas relacionados entre si, fazem com que se configure de forma facilmente perceptível o uso temático das tais músicas. O ritmo e andamento são sempre muito próximos, a instrumentação é basicamente a mesma, e a harmonia, apesar de se alterar, é sempre na tonalidade de Em (Mi menor) e orbita ao redor de acordes com funções harmônicas muito parecidas. Mesmo para o espectador comum, é fácil perceber que todos os sambas tocados na trama de Pedro são muito similares entre si, têm uma relação de paridade identificável.

O samba se interrompe com a sequência de Teresa conversando com Lúcia no apartamento para fecharem o contrato do aluguel do apartamento. Depois, há um corte de volta para Pedro, na oficina em que mora e trabalha. Vemos o personagem conversando com Tobias, que sugere mudanças no local, mas Pedro recusa, querendo sempre deixar as coisas como estão. Pedro abre o salão de sinuca para as pessoas jogarem. Já está de noite. Ouvimos um samba, similar ao que caracteriza o material temático do personagem de Rodrigo Santoro, mas nessa cena a música é diegética⁶³. A inserção do estilo no interior do universo que Pedro habita, ou

⁶³ A configuração do espaço de uma música ou som, em relação à diegese, depende de vários fatores. Em geral, tanto a música diegética quanto a não diegética são inseridas somente na pós-produção (exceto em casos muito específicos e em casos de filmagem de performances musicais ou dançantes, em que um *playback* de referência ou mesmo a captação ao vivo da execução musical podem ser utilizados durante as filmagens). Portanto, faz-se necessário criar artificialmente referenciais que localizem essa música: se ela está dentro ou fora da diegese. Quando a música é diegética, é comum haver nos filmes alguma ação que indique sua emanção de uma fonte sonora no interior do universo dos personagens, como, por exemplo, um aparelho de som que algum deles liga. Mas mesmo quando não há nenhuma “dica” visual de que a música emane do ambiente da diegese, há como configurar isso auditivamente, tal qual ocorre nesta cena de *Não por acaso*. Os recursos sonoros principais utilizados em casos como esse, são: 1) deixar a música em um volume mais baixo, de forma que ela seja apenas mais um dos sons do filme e não se sobreponha a eles “hierarquicamente”; 2) colocar um efeito de *reverb* na música, similar aos dos outros sons, o que não somente ajuda a configurar a música como parte integrante da paisagem sonora, mas também simula que ela reverberou no ambiente retratado – ou seja, causou as mesmas reflexões sonoras que todos os sons causariam ao rebotarem nas superfícies do local, tais quais as paredes, teto, objetos – deixando demarcado que os sons e a música pertencem ao mesmo espaço; 3) e, por fim, a música é mixada em mono, para dar a ilusão de que provém de uma fonte sonora com localização específica, dentro do

seja, o seu local de trabalho e convivência, reforça a ligação do personagem com esse tipo de música.

Teresa chega ao local e passa reto por Pedro. Ele a segue até o quarto, onde não se ouve a música do salão, embora um som ou outro das tacadas invada esse ambiente. Essa interrupção cria uma ideia de distanciamento, como se o quarto onde o casal se encontra a sós estivesse desconectado do restante do universo de Pedro. A discussão dos dois ali, e especialmente a indiferença de Pedro ao sofrimento de Teresa, quando ela menciona o encontro difícil com a mãe, são marcas desse distanciamento. Teresa, em seguida, tem um arroubo nervoso e reclama da falta de espaço para seus livros, diz que Pedro “vive numa bolha” e aponta a imobilidade dele, por não mudar nada em sua vida e nem mesmo disputar um campeonato de sinuca.

Batendo a porta com força, Teresa sai do quarto. Pedro permanece, contrariado. Uma entrada de trilha musical se inicia, somente com o toque de um pandeiro, em ritmo de samba, que remete primeiramente ao universo de Pedro, tal como sempre foi. Mas logo as cordas da orquestra entram, como um elemento musical novo, sugerindo uma mudança. Corta-se para Pedro trabalhando com madeiras em sua oficina e surge, sobre a base da mesma música que prossegue, um violão tocando um ritmo de samba, mas com o acorde de C (Dó maior), o que também reforça a saída daquele universo demarcado pela tonalidade de Em (Mi menor). Pedro está deixando para trás seus antigos modos e se renovando. A música demarca esse percurso, saindo do que poderia ser o “Primeiro Tema de Pero” e transformando-se em uma variação do que será o “Segundo Tema de Pedro”. Vemos o personagem construir a estante de livros para Teresa e treinar jogadas para o campeonato de sinuca. Pedro saiu de sua antiga zona de conforto e a música, a fim de demarcar isso, também se altera bastante, sem mais traços muitos característicos do samba e com a entrada de novos instrumentos e texturas, tais quais as cordas da orquestra e uma percussão com efeitos eletrônicos de eco. É importante denotar também o cuidado de Côrtes ao separar os universos sonoros de Ênio e Pedro também através do uso de timbres distintos. No universo narrativo de Ênio predominam os violões e as cordas da orquestra, enquanto no de Pedro surgem percussões e sons eletrônicos, sons mais “matemáticos”, como definiu o compositor em seu depoimento para esta pesquisa.

campo, e não está aberta no estéreo – o que, no cinema, cria a ilusão de que a música é maior do que a tela, especialmente por conta do posicionamento dos alto-falantes.

Teresa chega em casa à noite e encontra Pedro treinando na mesa de sinuca. Os dois têm um diálogo um pouco ríspido, mas ela segue para o quarto e encontra a estante que o namorado construiu para acomodar seus livros, os quais ele também já organizou ali. A reconciliação dos dois se dá com muitos beijos e carícias preliminares em direção à cama. Um samba, que demarca o “Primeiro Tema de Pedro”, é tocado, agora com uma melodia. O universo do personagem parece ter sido reajustado, para funcionar.

Uma elipse temporal conduz o filme para o campeonato de sinuca, do qual Pedro irá participar. Teresa tira fotos na plateia e explica para Tobias, colega de Pedro, as jogadas ensaiadas que ele irá fazer. Essa participação dela no universo dele indica proximidade do casal, estabelecida depois da briga. Toca-se um samba, mas um pouco distinto – em tonalidade e instrumentação – dos sambas anteriores. Trata-se do mundo de Pedro, o da sinuca, mas há algo de diferente: ele nunca participou de um campeonato antes. Assim que o rapaz começa a jogar, ouvimos novamente a variação do “Segundo Tema de Pedro”, exatamente como se dera na cena de seu planejamento prévio das jogadas. O uso da *voz over* de Pedro, narrando os mesmos passos das jogadas, o enquadramento fechado no movimento das bolas, os efeitos especiais da imagem, mostrando o “espectro” das jogadas ensaiadas sobre a mesa e os *inserts* de *flashbacks* do caderno de anotações de Pedro, estabelecem uma conexão com a cena de seu ensaio, juntamente com a música, que também é a mesma e reforça a unidade desse arco narrativo, a paridade entre o treino e o jogo.

Ao saírem juntos do campeonato, com a relação em um bom momento de proximidade, Pedro e Teresa caminham pela rua ao som de *Sonhando*, canção com interpretação de Céu. Esta sequência já foi comentada no trecho sobre as canções do filme. No dia seguinte, Teresa sai de casa e é atropelada. A canção é dramaticamente interrompida e corta-se, depois de um *black* mais extenso, para a casa de Pedro, com planos parados, enquadrando especialmente os pertences de Teresa, ou os objetos que a recordam, tais quais seus livros, suas roupas, sua mesa de trabalho e a batedeira com que preparava a omelete para o café da manhã. A fotografia escura e de tom sépia reforça a dramaticidade da perda. Quando a imagem vai para um plano de Pedro, deitado sobre a cama e visivelmente em sofrimento, inicia-se a música. É a melodia principal do que chamaremos aqui de “Segundo Tema de Pedro”, apresentado em sua plenitude pela primeira vez aqui. Trata-se de uma música com características muito distintas de seu material temático anterior, calcado no samba. É um tema com andamento lento, tocado com o naipe de

cordas da orquestra e bastante melancólico. Assemelha-se, em caráter, ao “Primeiro Tema de Ênio”. A partitura do trecho principal do “Segundo Tema de Pedro” está transcrita a seguir.

A primeira parte da história de Pedro é interrompida e corta-se para o núcleo de Ênio. Quando se retorna para o núcleo de Pedro, vemos uma sequência que acompanha Lúcia, a locatária do apartamento que pertencia a Teresa. É a primeira vez que Lúcia protagoniza uma cena e ouvimos, na trilha, as cordas orquestrais tocando os acordes do “Segundo Tema de Pedro”, o que conecta a personagem Lúcia a ele – ainda que o homem, ou qualquer parte de seu mundo não estejam presentes na sequência. Ocorre um problema de vazamento hidráulico no apartamento e a mãe de Teresa pede para que Pedro o resolva. Ele vai até o local e, além de conhecer Lúcia, vê a si mesmo, pela primeira vez após a morte de Teresa, na casa que era dela. O “Segundo Tema de Pedro” é ouvido mais uma vez, com a melodia e a harmonia tocadas pelas cordas da orquestra. A cena adquire um grau de dramaticidade e melancolia mais acentuados, conforme Pedro anda pelo apartamento e a conexão com seu luto é dada pela música.

Após uma nova alternância com a história de Ênio, mostra-se Pedro em sua própria casa, tomando nas mãos a câmera que Teresa utilizava para tirar fotos deles. O “Segundo Tema de Pedro” é ouvido novamente, para demarcar seu estado emocional. Pedro retira o filme da câmera e corta-se para ele já no apartamento de Lúcia, com a música se encerrando antes de ele encontrá-la.

O conserto do encanamento está em progresso e Lúcia diz que vai para um hotel. Pedro oferece uma carona (tal qual Ênio oferecera para Bia, quando se conheceram) e assim que a moça faz o check-in na recepção do estabelecimento, os dois tomam um café juntos. Na

sequência de transição entre chegarem ao hotel de carro, ela fazer o check-in e os dois sentarem para o café, ouvimos um trecho da variação do “Segundo Tema de Pedro”, com um desenho melódico similar ao que tocou no momento em que ele estava construindo uma estante para Teresa e praticando as jogadas para o campeonato de sinuca. Ou seja, o mesmo signo das iniciativas de Pedro que causaram transformações em sua vida é utilizado para demarcar sua atitude com Lúcia. Pedro faz um convite a ela, perguntando-a se tem duas horas livres. A moça responde que tem uma reunião, para a qual vai em seguida. A próxima sequência alterna-se entre a reunião de Lúcia – na qual ela discute uma negociação que causou grande prejuízo – e a ida de Pedro a um estande de revelação fotográfica, onde ele imprime as fotos que pegou na câmera de Teresa. A variação do “Segundo Tema de Pedro” prossegue, com a inclusão, no acompanhamento, do violão tocado com baquetas de bateria, o que fornece mais pulsão à cena, uma ideia maior de se sair do ambiente controlado.

Uma nova alternância para o núcleo de Ênio, e quando se retorna para a história de Pedro, ele e Lúcia saíram para um encontro. A mesma variação do “Segundo Tema de Pedro” que tocara na sequência anterior volta a soar, com os mesmos elementos musicais, dando continuidade e unidade ao arco narrativo que vem desde o momento em que ele lhe oferece uma carona para o hotel até esse encontro.

Na segunda parte do encontro, sem música inicialmente, Pedro e Lúcia vão para a oficina dele, onde o rapaz apresenta um pouco de seu trabalho e fala sobre sua vida. Tobias e alguns amigos de Pedro aparecem e o convidam para ir ao campeonato Bola de Ouro. Eles vão para lá e se inicia exatamente a mesma música que soou durante a sequência anterior de campeonato de sinuca, quando Pedro foi com Teresa e colocou em prática as jogadas ensaiadas. Mas logo as imagens passam a trazer novos recursos de linguagem, com o uso de *slow-motion* e desfoque, e os sons também, com o uso do *voz over* de Pedro narrando as jogadas surgindo mais uma vez, porém com ecos e cortes que denotam alguma confusão. A música também se transforma, saindo de sua semelhança total com o campeonato anterior, para construir, junto com os outros elementos da linguagem do filme, a ideia de perturbação de Pedro. O samba fica parado em um mesmo acorde de tensão, até que Pedro chama Lúcia para irem embora dali.

O casal vai para a casa de Pedro. Tem início um novo tema musical, não apresentado no filme até então. Para os efeitos desta análise, este será chamado aqui de “Tema de Encontro”. É o quinto tema mencionado no início desta análise dos temas instrumentais originais, que

posteriormente vai servir tanto para Pedro quanto para Ênio, no clímax do filme. Pedro e Lúcia têm uma relação sexual na casa dele, consumando o encontro amoroso dos dois. A música toma conta da banda sonora na cena, que tem uma linguagem visual mais lírica, por conta dos borrões, *close-ups*, sobreposições e *slow-motions*. Também, pela primeira vez no filme, um clarinete toca a melodia da música não diegética, com acompanhamento da orquestra, demarcando surgimento de algo novo com o instrumento solista até então inédito. A partitura do “Tema de Encontro” está transcrita a seguir.

Corta-se para o núcleo de Ênio, quando ele e Bia vão ver a casa para alugar. Depois que Bia anuncia sua partida para o intercâmbio, a alternância entre as histórias se intensifica. Vemos, do lado de Ênio, ele no trabalho, testemunhando a partida de Bia. Do lado de Pedro, vemos Lúcia partindo de sua casa, ao ver o quanto Pedro repetia com ela o que fazia com Teresa, e a sua postura de indiferença a ela, quanto a seu desejo de apenas tomar café. Após ver os pertences de Teresa ainda pela casa, uma fotografia igual à que ela própria tinha tirado com Pedro e tentar um diálogo sem sucesso com o rapaz – sequência durante a qual é ouvida uma sutil variação do “Segundo Tema de Pedro”, que rememora o luto por Teresa – Lúcia vai embora, em um táxi.

Ênio corre pelas ruas, com o rádio nas mãos. Tenta controlar o tráfego, de forma que possa reter Bia e alcança-la, para impedir sua perda. Pedro percebe que Lúcia se foi e vai atrás dela pelas ruas, com um volume embrulhado nas mãos. A história dos dois homens se encontra aqui, ambos em busca da pessoa com quem se relacionaram de forma nova e transformadora em suas vidas, nos últimos tempos. O “Tema de encontro” soa durante toda essa sequência de

clímax, com orquestra completa, inclusive os metais, que até então não tinham surgido no filme. É o ápice do filme e musical também: o momento em que os protagonistas finalmente vão ao encontro – provavelmente definitivo - de seus novos objetos de afeição, Lúcia e Bia. Como o diretor e compositor do filme disseram em seus depoimentos a esta pesquisa, a ideia do filme era que esse ápice fosse mesmo bastante centrado na ideia musical⁶⁴.

O “Tema de encontro” mistura características rítmicas, melódicas e tímbricas dos dois temas melódicos dos personagens: o uso de muitas segundas menores na melodia e as linhas diatônicas descendentes no baixo do “Primeiro Tema de Ênio”; o ritmo quaternário e a o desenho melódico ascendente do “Segundo Tema de Pedro”, bem como as características comuns de ambos, tais quais a instrumentação orquestral, o andamento mais lento e o caráter épico. A música ainda pontua o contraste entre a dimensão do tráfego coletivo e seu emperrar - com um *crescendo* em intensidade e um forte *glissando* para os agudos da orquestra - e a subsequente diminuição radical da instrumentação, quando se foca na corrida solitária de Pedro e depois a de Ênio.

Quando finalmente os encontros se consumam, inicia-se a canção *Só deixo meu coração na mão de quem pode*, tal qual já foi citado. Vemos Lúcia sentada, tranquilamente, tomando o café levado por Pedro e aparentando agrado. Pedro caminha pelas ruas, com os olhos vermelhos de comoção e um sorriso se insinuando nos lábios. Bia e Ênio passeiam juntos de bicicleta no Minhocão. Fecha-se para os créditos finais.

Por fim, é notável a estrutura de espelhamentos que há entre os temas musicais de Ênio e Pedro. Ambos possuem um tema melódico principal e uma outra música, cuja característica temática se define mais por um gênero musical. Uma representação visual dessa estrutura, no quadro a seguir, demonstra a oposição entre os dois pares e sua simetria.

⁶⁴ Ver Apêndices 8 e 9.

	Ênio	Pedro
1º Tema	Tema melódico, orquestral e de caráter melancólico	Material temático definido por um gênero musical, de caráter mais alegre
2º Tema	Material temático definido por um gênero musical, de caráter mais alegre	Tema melódico, orquestral e de caráter melancólico

Fig. 24 – Representação visual dos “espelhamentos” dos temas dos protagonistas de *Não por acaso*.

Nos dois casos, o primeiro tema é predominante enquanto suas vidas estão no estado de comodidade prévio ao acidente. O segundo tema surgirá completo apenas nos desdobramentos após suas perdas amorosas (o tema melódico no caso de Pedro e o pop rock no caso de Ênio), mas os dois temas posteriores de cada um são sugeridos, com uma variação, em algum momento anterior ao acidente, quando os personagens demonstram sair de sua zona de conforto, a fim de alcançar uma experiência distinta (a escrita do texto sobre trânsito no caso de Ênio e a construção da estante para Teresa/treino para o campeonato de sinuca, no caso de Pedro). Tal qual um espelhamento, os pares refletidos mantêm entre si uma identidade e uma inversão ao mesmo tempo. Ênio sai de um tema melancólico, orquestral, para um tema de gênero da música popular, mais animado. Pedro faz o percurso oposto: sai do samba para entrar em um tema musical melancólico, orquestral. Esses desenhos guardam relações com a trama pessoal de cada um: embora os dois vivessem em uma “bolha” antes, sem se distanciarem de um universo restrito ao qual estavam acostumados, seus caminhos são, de certa forma, diametralmente opostos. Pode-se dizer, ainda que a terminologia não seja suficiente para dar conta da complexidade do todo, que Ênio estava “envelhecido” demais e precisava “rejuvenescer”, enquanto Pedro segue o caminho contrário: era “juvenil” demais e precisava “amadurecer”. Seus temas musicais parecem trazer essas ideias opostas de leveza e densidade, ao caminharem do tema orquestral (densidade) para o pop rock (leveza) no caso de Ênio, e do samba (leveza) para o tema orquestral (densidade) no caso de Pedro. A síntese ocorre na sequência final,

quando Ênio parte em busca de Bia e Pedro ao encontro de Lúcia, ambos envolvidos pelo “Tema de encontro”.

Para representar os arcos narrativos e conceituais do filme, e como a música se comporta conforme esses desenvolvimentos, apresentamos um segundo gráfico, feito aos moldes da metodologia de concepção sonora proposta por Sonnenschein (2001), na qual se traçam mapas visuais dos conceitos dos filmes e seu correspondente sonoros, considerando-se os polos principais de conflitos da narrativa nos limites verticais, e alguns pontos chave da história ao longo do eixo horizontal. Para esta análise, serão separados no eixo vertical os polos “jovialidade (leveza)” e “amadurecimento (densidade)”. Ainda que sejam terminologias insuficientes para a riqueza de significados que a história do filme traz, consideremos tais termos como signos dos valores que já foram apontados na análise textual, tais como a jovialidade representando as tomadas de atitude de Ênio para sair da apatia ou seu “rejuvenescimento” através do relacionamento com Bia, e, do lado de Pedro, a sua imaturidade e pouco desenvolvimento social. Já quanto ao “amadurecimento (densidade)”, consideremos que aponta para o estado primário de Ênio, com sua apatia e descuido consigo mesmo e, no caso de Pedro, à dureza do luto e a demanda por novas decisões e atitudes, especialmente para superar a morte de Teresa e dar prosseguimento à vida com Lúcia. É preciso lembrar-se, ainda, que os valores de cada traço, para cada personagem na história, são opostos: utilizando-se da terminologia de McKee (2006) para o estudo de narrativa, podemos dizer que para Ênio o “amadurecimento” é um valor “negativo” e a “jovialidade” um valor “positivo”. Para Pedro é o contrário: passar da “jovialidade” para o “amadurecimento” é passar de “negativo” para “positivo”. A representação visual resulta, então, em um espelhamento quase perfeito ao longo da história, no que tange à demarcação da trajetória dos personagens através dos usos dos temas musicais. Quando Ênio está próximo do lado do “amadurecimento”, ouvimos o seu primeiro tema, quando está mais próximo do lado da “jovialidade”, o seu segundo tema. Quando Pedro está mais próximo da “jovialidade”, ouvimos seu primeiro tema, quando mais próximo do “amadurecimento” seu segundo tema. Quando se encontram ao final, ouvimos o “Tema do Encontro”.

Fig. 23 – Representação gráfica conforme o método proposto por Sonnenschein (2001), para representar os “espelhamentos” entre os temas musicais dos protagonistas de *Não por acaso*, conforme a linha narrativa.

Considerações finais

A presente pesquisa buscou representar um panorama inicial sobre os compositores do cinema brasileiro contemporâneo, considerando-se o período denominado de Retomada como recorte inicial. Através da listagem dos filmes lançados a partir de 1995, das entrevistas com os próprios compositores e do histórico traçado no primeiro capítulo, é possível observar que o tal recorte se justifica por ter representado uma grande renovação no quadro de profissionais e artistas da área, bem como no estabelecimento dessa nova configuração de músicos, de seus meios e processos criativos, técnicos e logísticos, bem como de sua relação com o meio cinematográfico como um todo.

Pela listagem constante no Apêndice 1 deste trabalho, é possível perceber que a maioria dos compositores presentes no cinema até hoje se estabeleceram a partir de 1995 e, acima de tudo, prosseguiram na carreira dedicada ao cinema, agregando uma série de filmes em seus currículos. Alguns compositores já haviam participado do cinema antes, e outros continuam a surgir posteriormente, estreando no cinema na primeira ou segunda década dos anos 2000. No entanto, esses compositores também trabalham, em geral, com os mesmos métodos e a mesma estrutura que se tornou típica do compositor e produtor musical da era digital. Os mais antigos muitas vezes tiveram que se adaptar e os mais novos já surgem nesse cenário estabelecido. Embora muitas coisas tenham se transformado nos últimos anos, a estrutura básica de produção musical e sua relação com o cinema nacional têm se configurado de maneira consideravelmente uniforme.

Através do histórico apresentado no primeiro capítulo, foi possível perceber algumas das razões pelas quais os anos 1990 representaram uma mudança mais drástica no cinema brasileiro. Na verdade, mais do que uma revolução por conta das tecnologias digitais ou pelo aumento na quantidade de filmes produzidos, a diferença entre o cinema pós-Retomada e anterior, no que concerne às trilhas musicais originais e à atividade dos compositores, se dá em grande parte por conta do contraste com a diminuição radical que o uso de trilhas musicais originais sofreu no Brasil, especialmente a partir dos anos 60, e que se agudizou nos anos 80. Outras características de nossa história se somaram às contingências de produção da década de 1990 em diante, fazendo com que se tratasse de um grande período de transformações, as quais

imperam até hoje, ao menos em relação à atividade do compositor para cinema. A abertura promovida pelo presidente Collor aos produtos estrangeiros, que contribuiu para se ter maior acesso aos equipamentos de produção musical; a postura ideológica e mercadológica da maioria dos cineastas da Retomada, os quais se preocuparam em concorrer tecnicamente com os filmes internacionais do mercado; a carência de compositores anteriores, devido à diminuição do número de produções cinematográficas nacionais e do uso de trilhas musicais originais; tudo isso e outros elementos contribuíram para que com a Retomada acontecesse uma grande renovação nos nomes dos compositores para cinema no Brasil e seus métodos de criação e produção.

Em relação a esses métodos, é inevitável para seu entendimento a compreensão de como funcionam as ferramentas digitais de produção musical e o impacto que seu advento e desenvolvimento representaram na rotina dos compositores e demais artistas e profissionais ligados à gravação de músicas e sons. Mais do que representar apenas a digitalização do suporte, essas tecnologias ofereceram novas formas de se criar, de se mesclar sons, de registrá-los, de sonoridades e de tudo mais que envolve o processo de criação. Além de funcionar como um novo universo de instrumentos e possibilidades musicais, as ferramentas digitais de produção musical representaram uma grande transformação no papel e na atividade profissional de grande parte dos músicos. Ficou a seu alcance, tornando-se uma grande exigência do mercado, que o músico cuide de todas as etapas referentes à materialização da música. Se antes o compositor podia ser apenas responsável pela escrita da partitura ou da execução de um instrumento, a partir dos anos 1990, a menos no que concerne à produção musical para cinema e outras mídias, tornou-se padrão que o compositor seja também o dono do próprio estúdio e produtora, possua todos os equipamentos e estrutura de gravação, execute grande parte dos instrumentos – os quais pode gravar com o uso de overdubs –, arregimente os músicos e outros aparatos necessários, grave, edite e mixe, sendo responsável, de ponta a ponta, pela criação e produção da música gravada, o que antes costumava envolver uma cadeia maior de profissionais e estruturas.

Com isso, acaba por se estabelecer no Brasil um tipo de compositor e produtor que se torna paradigma desse profissional e artista no cenário atual. Embora seja quase impossível, na prática, delimitar um perfil desses compositores, dada sua grande quantidade e pluralidade de características, é possível perceber que a maioria deles se envolve com a composição e os

processos de gravação como um todo, em geral, utilizando o computador e suas ferramentas de produção. Grande parte desses compositores possui seus próprios estúdios e produtoras, mantendo-se profissionalmente com trabalhos para o cinema, a publicidade, o teatro e outras mídias. Ainda há um grande número de músicos que aliam à sua carreira no cinema suas atividades no meio fonográfico, como músico acompanhante de outros artistas ou como *performer*. Também foi buscado, no terceiro capítulo, compreender as dinâmicas envolvidas no processo de se produzir as trilhas musicais para o cinema, especialmente no que se refere à inserção do compositor no meio cinematográfico, sua relação com os outros profissionais do cinema e como ele se encaixa entre as etapas de produção do filme.

Por fim, foi realizado um estudo de caso, analisando-se a música do filme *Não por acaso* (2007), dirigido por Philippe Barcinski e que contou com Ed Côrtes como compositor das trilhas musicais originais e produtor de uma faixa regravação. Esse estudo foi importante para se perceber quais são, na prática, alguns dos resultados estéticos e dramaturgicos que a atual configuração de contingências do meio cinematográfico e musical possibilita. Através da compreensão do filme e de seu processo de produção, foi possível apreender como as ferramentas digitais e a organização mais recente do trabalho fizeram com que o compositor tivesse uma relação mais intensa com o processo de produção da música para o filme, se comparado com testemunhos de músicos do cinema nacional dos anos 1970, por exemplo. Além disso, foi possível perceber como a dramaturgia pode se beneficiar do uso da música original, feita especialmente para o filme, com as facilidades técnicas atuais; bem como investigar como o diretor, o compositor, a crítica e o público têm relação com essa atividade e esses processos do compositor e da música como um todo.

Esperamos que essa pesquisa possa servir como um panorama inicial e abrangente sobre os compositores do cinema brasileiro contemporâneo, dos anos 1990 até hoje, e de como seus meios de criação e produção se dão. Também esperamos que as trilhas musicais, e seus criadores, do cinema brasileiro contemporâneo possam ser estudados por mais pessoas, a fim de que seja melhor conhecida essa grande pluralidade de trabalhos, os quais nunca poderiam ter sido esgotados em um único trabalho, especialmente em um como este, que buscou lançar um panorama geral e introdutório às muitas questões que envolvem a configuração do cenário de produções de trilhas musicais no Brasil de hoje.

REFERÊNCIAS

Livros, Dissertações e teses

ABEL, Richard; ALTMAN, Rick. **The sounds os early cinema**. Bloomington: Indiana University Press, 2001.

ABREU, Nuno César Pereira de. **Boca do Lixo: cinema e classes populares**. 2002. 228 f. Tese (Doutorado em Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2002.

ARAÚJO, Vicente de Paula. **A bela época do cinema brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

ARISTÓTELES. **Arte poética**. São Paulo: Ed. Martin Claret, 2003.

AUTRAN, Arthur. A noção de “ciclo regional” na historiografia do cinema brasileiro. In: **Revista Alceu v. 10/nº 20**. Rio de Janeiro: PUC, 2010.

BERNADET, Jean-Claude. **Cinema brasileiro: propostas para uma história**. Segunda edição revista e ampliada. São Paulo: Editora Schwarcz, 2009.

_____. Por um cinema brasileiro ilógico. In: BALLERINI, Frantjesco. **Cinema Brasileiro no século 21**. São Paulo: Summus Editorial, 2012

CAETANO, Daniel (Org.). **Cinema brasileiro 1995-2005: ensaios sobre uma década**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.

CAPELLARO, Jorge; FERREIRA, Paulo Roberto. **Verdades sobre o início do cinema no Brasil**. Rio de Janeiro: Funarte, 1996.

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

_____. **Trilha musical: música e articulação fílmica**. 1993. 221 f. Dissertação (Mestrado em Cinema) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1993.

CARVALHO, Márcia. A canção no cinema brasileiro dos anos 80. In: **XI Estudos de cinema e audiovisual Socine**. São Paulo: Socine, 2010.

CHION, Michel. **Audio-vision: sound on screen**. Trad. Cláudia Gorbman. Nova York: Columbia University Press, 1994.

_____. **La música en el cine**. Barcelona: Paidós, 1997.

COLLINS, Mike. **Pro Tools for music production**: recording, editing and mixing. 2ª Ed. Oxford: Elsevier, 2004.

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

EIKMEIER, Martin. **A música de Remo Usai no cinema brasileiro**. 2010. 249 f. Tese (Doutorado em Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

FARJOUN, Daniel. **Mix**: o poder da mixagem. Rio de Janeiro: H. Sheldon, 2007.

FERREIRA, Sandra Cristina Novais Ciocci. **Assim era a música da Atlântida**: a trilha musical do cinema popular brasileiro no exemplo da Companhia Atlântida Cinematográfica 1942/1962. 2010. 299 f. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

FINE, Thomas. The dawn of comercial digital recording. In: **ARSC Journal**, Vol. 39, nº 1, 2008.

GOMES, Paulo Emílio Salles. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

GOODWIN, Andrew. Rationalization and Democratization in the New Technologies of Popular Music. In: LULL, James (org.) **Popular Music and Communication**. London, Sage Public., 1992

GORBMAN, Claudia. **Unheard melodies**. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. **História da música ocidental**. Trad. Ana Luísa Faria. Lisboa: Gradiva, 1997.

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

HAMBURGER, Esther. **O Brasil antenado**: a sociedade da novela. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

HENRIQUES, Fábio. **Guia de mixagem 2**: os instrumentos. Rio de Janeiro: Editora Música & Tecnologia, 2008.

HOLMAN, Tomlinson. **Sound for film and television**. 3ª Ed. Burlington: Focal press, 2010.

HUBER, David Miles; RUNSTEIN, Robert E. **Modern recording techniques**. 6ª Ed. Burlington: Focal press, 2005.

LÉVY, Pierre. **Cibercultura**. São Paulo: Editora 34, 1999

MANZANO, Luiz Adelmo Fernandes. **O som no cinema**: da edição de som ao sound design – evolução tecnológica e produção brasileira. 2005. 199 f. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

MARSON, Melina Izar. **Cinema e políticas de Estado**: da Embrafilme à Ancine. São Paulo: Escrituras, 2009.

MARTIN, George; PEARSON, William. **Paz, amor e Sgt. Pepper**: os bastidores do disco mais importante dos Beatles. 3ª Ed. Trad: Marcelo Fróes. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1995.

MARTINELLI, Sérgio. **Vera Cruz**: imagens e história do cinema brasileiro. São Paulo: ABooks, 2005.

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

MCKEE, Robert. **Story**: substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiro. Curitiba: Editora Arte & Letra, 2006.

MORETTIN, Eduardo. Sonoridades do cinema dito silencioso: filmes cantantes, história e música. In: **Significação – Revista de Cultura Audiovisual V. 36, n° 31**. São Paulo: USP, 2009.

NAGIB, Lúcia. **O cinema da Retomada**: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90. São Paulo: Editora 34, 2002.

NAKANO, Davi; LEÃO, João Cardoso. Música: a evolução na cadeia produtiva. In: WOOD Jr., Thomaz, et al (org.). **Indústrias criativas no Brasil**. São Paulo: Atlas, 2009.

NASCIMENTO, Anselmo Mancini do. **A experiência prática no diálogo entre a produção cinematográfica e a musical**, 2013. 162 p. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

ONOFRE, Cintia Campolina de. **O zoom nas trilhas da Vera Cruz**: a trilha musical da Companhia Cinematográfica Vera Cruz. 2005. 434 f. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**. 5ª ed. São Paulo: Ed. Brasiliense, 2006.

PALLOTTINI, Renata. **Introdução à dramaturgia**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1983.

PEREIRA, Carlos Eduardo. **A música no cinema silencioso no Brasil**. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2014.

_____. **A música no cinema sonoro brasileiro da década de 1930**: nacionalismo, música popular e identidade cultural. Dissertação (Mestrado em Música). 2008. 134 f. Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ, Rio de Janeiro, 2008.

RATTON, Miguel. **MIDI total**: fundamentos e aplicações. Rio de Janeiro: Editora Música & Tecnologia, 2005.

ROSE, Jay. **Producing great sound for film & video**. 3ª Edição. Burlington: Focal Press, 2008.

SADIE, Stanley (Ed.). **Dicionário Grove de música** – edição concisa. Trad: Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

SILVA, Edison Delmiro. **O papel narrativo da canção nos filmes brasileiros a partir da Retomada**. 2008. 136 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, PUC, São Paulo, 2008.

SILVA, Márcia Regina Carvalho da. **A canção popular na história do cinema brasileiro**. 2009. 356 f. Tese (Doutorado em Multimeios) – Universidade Estadual de Campinas, Unicamp, Campinas, 2009.

SONNENSCHNEIDER, David. **Sound design**: the expressive power of music, voice, and sound effects in cinema. Los Angeles: Michael Wiese Productions, 2001.

THEBÉRGE, Paul. Musicians as Market; Consumers of Technology. In: **Onetwothreefour n. 9, Autumn/1990**.

_____. Musician's Magazines in the 1980s: The creation of a community and a consumer market. In: **Cultural Studies**, vol. 5, 1991.

VALLE, Sólton do. **Manual prático de acústica**. 3ª edição – revista e ampliada. Rio de Janeiro: Ed. Música e Tecnologia, 2009.

VIANY, Alex. **Introdução ao cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: MEC/Instituto Nacional do Livro, 1959.

VICENTE, Eduardo. **A música popular e as novas tecnologias de produção musical**: uma análise do impacto das tecnologias digitais no campo de produção da canção popular de massas. 1996. 158 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1996.

_____. **Música e disco no Brasil**: a trajetória da indústria nas décadas de 80 e 90. 2002. 335 f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

_____. Organização, crescimento e crise: a indústria fonográfica brasileira nas décadas de 60 e 70. In: **Eptic - Revista de Economía Política de las Tecnologías de la Información y Comunicación**, Vol. 8/nº 3, 2006.

WIERZBICKI, James. **Film music**: a history. Nova York: Routledge, 2009.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. 3ª edição. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

Filmes e materiais da internet

ACADEMIA BRASILEIRA DE CINEMA. Disponível em: <<http://www.academiabrasileiradecinema.com.br>>. Acesso em: julho de 2015.

ALTMAN, Rick. The silence of the silents. In: **The Musical Quarterly**, Vol. 80, No. 4. Oxford: Oxford University Press, 1996. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/742402>> Acesso em: 08/09/2013.

ARTE SONORA. Disponível em: <https://soundcloud.com/artesonora/podcast-01-guilherme-vaz?utm_source=soundcloud&utm_campaign=share&utm_medium=email&utm_content=https://soundcloud.com/artesonora/podcast-01-guilherme-vaz>. Acesso em: 11/12/2014

AVISO AOS NAVEGANTES. Direção: Watson Macedo. Produção: UCB – União Cinematográfica Brasileira, Atlântida Empresa Cinematográfica do Brasil Ltda. Roteiro: Alinor Azevedo, Paulo Machado, 1950. 1 DVD

CAFAJESTES, OS. Direção: Ruy Guerra. Produção: Magnus Filmes; Herbert Richers. Roteiro: Miguel Torres, Ruy Guerra. Música: Luiz Bonfá, 1962. 1 DVD

CAFUNDÓ. Direção: Paulo Betti, Clóvis Bueno. Produção: Prole de Adão, Laz Audiovisual. Roteiro: Paulo Betti, Clóvis Bueno. Música: André Abujamra, 2005. 1 DVD

CANGACEIRO, O. Direção: Lima Barreto. Produção: Companhia Cinematográfica Vera Cruz. Roteiro: Lima Barreto. Música: Gabriel Migliori, 1953. 1 DVD

CARLOTA JOAQUINA: A PRINCESA DO BRAZIL. Direção: Carla Camurati. Produção: Quanta Central de Produção. Roteiro: Carla Camurati, Melanie Dimantas, Angus Mitchell. Música: André Abujamra, 1995. 1 DVD

CARNAVAL ATLÂNTIDA. Direção: José Carlos Burle. Produção: Atlântida Empresa Cinematográfica do Brasil S. A. Roteiro: José Carlos Burle, Berliet Jr., Victor Lima. Música: Lyndolpho Gaya, 1952. 1 DVD

CATELLI, Rosana Elisa; CARDOSO, Shirley Pereira. O cinema brasileiro contemporâneo: retomada e diversidade. In: **RUA - Revista Universitária do Audiovisual n° 10**. São Carlos: UFSCar, 2009. Disponível em: <<http://www.rua.ufscar.br/o-cinema-brasileiro-contemporaneo-retomada-e-diversidade/>>. Acesso em: 12/12/2014.

CINEMATECA BRASILEIRA. Disponível em: <<http://www.cinemateca.gov.br>>. Acesso em: julho de 2015.

DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br>>. Acesso em: julho de 2015.

DURVAL DISCOS. Direção: Anna Muylaert. Produção: Dezenove Som e Imagens; África filmes. Roteiro: Anna Muylaert. Música: André Abujamra, 2002. 1 DVD

ENTREVISTA COM ANTÔNIO PINTO – PORTAL TELA BRASIL. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=r5gM4fKuJtQ>> (parte 1) e (parte 2) em <<https://www.youtube.com/watch?v=pTSuJebVLuE>>. Acesso em: 15/07/2015.

GATTI, André Piero. **Embrafilme e o cinema brasileiro** [recurso eletrônico]. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2007. Coleção Cadernos de pesquisa. Disponível em: <<http://www.centrocultural.sp.gov.br/cadernos/lightbox/lightbox/pdfs/Embrafilme.pdf>>. Acesso em: 26/07/2014.

IMDB. Disponível em: <<http://www.imdb.com>>. Acesso em: julho de 2015.

NÃO POR ACASO. Direção: Philippe Barcinski. Produção: O2 Filmes, Globo Filmes, 20th Century Fox. Roteiro: Fabiana Werneck Barcinski, Philippe Barcinski, Eugênio Puppó. Música: Ed Côrtes, 2007. 1 DVD

REMO USAI: UM MÚSICO PARA O CINEMA. Direção: Bernardo Uzeda. Produção: Carmen Levy, Isadora Sachett, Bernardo Uzeda. Roteiro: Bernardo Uzeda, 2007. Disponível em: <<http://vimeo.com/12442239>> Acesso em: 28/07/2014.

ROCHA, Glauber. A estética da fome. In: **Revista Contracampo** n° 21. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/21/frames.htm>>. Acesso em: 26/07/2014.

SHELLER, Fernando; NAIME, Laura. **Marcado pelo bloqueio da poupança, Plano Collor completa 20 anos**. Matéria publicada no portal de notícias online G1, 2010. Disponível em: <http://g1.globo.com/Noticias/Economia_Negocios/0,,mul1527454-9356,00-marcado+pelo+bloqueio+da+poupanca+plano+collor+completa+anos.html>. Acesso em: 28/07/2014.

XINGU: BASTIDORES DA TRILHA SONORA. Direção: Ariel Schvartzman e Beto Villares, 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=GL8goXCdJ8E>> Acesso em: 20/09/2014.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES

RAFAEL EDUARDO GALLO

**As trilhas musicais originais do cinema brasileiro após a Retomada: os
compositores e seus processos de criação e produção**

Volume II

SÃO PAULO
2015

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES

Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais

RAFAEL EDUARDO GALLO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Meios e Processos Audiovisuais, da Escola de Comunicação e Artes – Universidade de São Paulo, como requisito para obtenção do título de mestre.

Área de Concentração: Cultura Audiovisual e Comunicação

Orientação: Prof. Dr. Eduardo Vicente

SÃO PAULO

2015

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.

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

Gallo, Rafael

As trilhas musicais originais do cinema brasileiro após a Retomada: os compositores e seus processos de criação e produção / Rafael Gallo. -- São Paulo: R. Gallo, 2015. 2 v.: il. + Inclui 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. Trilhas musicais 2. Cinema 3. Produção musical 4. Audiovisual I. Vicente, Eduardo II. Título.

CDD 21.ed. - 791.43

Folha de aprovação

Nome: Rafael Eduardo Gallo

Título: As trilhas musicais originais do cinema brasileiro após a Retomada: os compositores e seus processos de criação e produção

Dissertação apresentada à Escola de Comunicação e Artes – Universidade de São Paulo, como requisito para obtenção do título de mestre. Área de Concentração: Cultura Audiovisual e Comunicação

Aprovado em:

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr.: _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

RESUMO

GALLO, R. E. **As trilhas musicais originais do cinema brasileiro após a Retomada: os compositores e seus processos de criação e produção.** 2015. X fls. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes, 2015.

O objetivo deste trabalho é estudar o cenário de composição e produção de trilhas musicais no cinema brasileiro desde o período chamado de Retomada até a atualidade, analisando como as transformações tecnológicas na produção musical e cinematográfica, as renovações no elenco de profissionais e artistas do cinema e do mercado fonográfico, o restabelecimento de uma produção cinematográfica baseada nas leis de incentivo criadas na década de 1990 e outras contingências colaboraram para a solidificação de novos modelos de produção de trilhas musicais originais na contemporaneidade. O momento atual do mercado cinematográfico brasileiro é marcado por significativas reconfigurações nas cadeias de produção, com predominância de modelos organizacionais que se caracterizam pela produção “projeto por projeto”, dentro dos quais é comum haver um enxugamento da estrutura profissional e logística. Os compositores musicais são caso a se destacar nesse cenário, pois seu perfil contemporâneo difere-se bastante da figura tradicional, que costumava se tratar de um músico alinhado às práticas da música de concerto, com o trabalho voltado para a escrita na partitura e a ausência de relação direta com o aparato técnico de gravação e edição analógicas. Os compositores e produtores musicais de hoje, por conta dos avanços tecnológicos nas ferramentas digitais de áudio, do barateamento de equipamentos e das transformações no mercado cinematográfico, fonográfico e publicitário, caracterizam-se em geral por criarem suas músicas já no ambiente de produção digital, comumente aliando composição, gravação, execução, edição, mixagem e sincronização com a imagem no mesmo processo; são em sua maioria donos de seus próprios estúdios de gravação ou empresas produtoras de áudio e são bastante autossuficientes, centralizando no próprio trabalho muitas das tarefas que antes requeriam um número maior de profissionais, bem como estruturas mais complexas de produção, muitas vezes inviáveis na realidade cinematográfica anterior do país.

Palavras-chave: Trilhas musicais. Cinema brasileiro. Produção musical. Audiovisual.

ABSTRACT

GALLO, R. E. Film scores in Brazilian cinema after “Retomada”: the composers and their creation and production processes. 2015. X p. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes, 2015.

This research aims at studying the setting of composition and production of musical scores for the Brazilian cinema since the period called as Retomada until nowadays, by analyzing how the technological transformations in music and film production, the renovations in the cast of professionals and artists involved in movies and in the music market, the reinstatement of movie production based on financial incentive laws created on the 1990s and other contingencies have collaborated to solidify new models of film scores production in the contemporary years. The present moment of Brazilian cinematographic market is marked by meaningful reconfigurations in the production chains, with the predominance of organization models characterized by the “project by project” productions, in which is common a reduction of the professional and logistic structure. Music composers are to be distinguished in this setting, for their contemporary profile is very different than the traditional figures, who used to be musicians aligned to the classical music practices, with works based in musical notation and without much direct relationship with the technical apparatus of analog recording and editing. Music composers and producers nowadays, because of the technological advances in digital audio tools, the lower costs of the equipment and the transformations in the movies, music and publicity markets, are characterized, in general, for creating their music in digital production environment, commonly allying composition, recording, execution, editing, mixing and synchronization with the image in the same process. They are, mostly, owners of their recording studios or audio producing companies and are very self-sufficient, concentrating in their own work a lot of tasks that would require a greater number of professionals and a more complex structure of production before, which were impracticable many times in the earlier cinematographic reality of the country.

Keywords: Film score. Brazilian cinema. Music production. Film studies.

SUMÁRIO

Volume II

APÊNDICE 1: LISTA DOS LONGAS-METRAGENS DE FICÇÃO DA PRODUÇÃO BRASILEIRA ENTRE 1995 E 2014.....	08
APÊNDICE 2: ENTREVISTA COM BETO VILLARES.....	58
APÊNDICE 3: ENTREVISTA COM ED CÔRTEZ.....	68
APÊNDICE 4: ENTREVISTA COM EDUARDO BID.....	100
APÊNDICE 5: ENTREVISTA COM LUIZ MACEDO.....	111
APÊNDICE 6: ENTREVISTA COM MÁRCIO NIGRO.....	145
APÊNDICE 7: ENTREVISTA COM MU CARVALHO.....	175
APÊNDICE 8: SEGUNDA ENTREVISTA COM ED CÔRTEZ	191
APÊNDICE 9: ENTREVISTA COM PHILIPPE BARCINSKI.....	204

Apêndice 1

Lista dos longas-metragens de ficção da produção brasileira entre 1995 e 2014

Estão listados aqui os longas-metragens de ficção que tenham sido produzidos no Brasil, ou tenham contado com co-produção brasileira, entre 1995 e 2014. A lista está organizada ano a ano, em ordem cronológica, e dentro de cada ano os filmes estão organizados por ordem alfabética. Em seguida ao título de cada obra, está o nome do(s) diretor(es) e do(s) autor(es) das músicas originais, abreviados, respectivamente, por D e M. Algumas imprecisões podem ocorrer, especialmente em relação ao ano dos filmes, já que há divergências entre as fontes consultadas. Os dados aqui apresentados foram baseados em informações nos sites da Ancine, da Cinemateca Brasileira, da Academia Brasileira de Cinema, do IMDB e de outros que pudessem oferecer informações acerca de determinados filmes, tais como os sites oficiais dos produtores ou da própria obra. Ainda foram consultados alguns dos filmes diretamente, com as informações exibidas nos créditos finais.

1995

16060

D:Vinicius Mainardi **M:** Hilton Raw

Carlota Joaquina, princesa do Brasil

D: Carla Camurati **M:** André Abujamra

Louco por cinema

D: André Luiz Oliveira **M:** Cláudio Vinicius

Menino maluquinho: o filme

D: Helvécio Ratton **M:** Antônio Pinto

O mandarim

D: Júlio Bressane **M:** Lívio Tragtenberg

O quatrilha

D: Fábio Barreto **M:** Jacques Morelenbaum/Caetano Veloso

Sábado

D: Ugo Giorgetti **M:** Mauro Giorgetti

Super-Colosso: a gincana da TV Colosso

D: Luiz Ferré **M:** Ruriá Duprat

Terra estrangeira

D: Walter Salles/Daniela Thomas **M:** José Miguel Wisnik

1996

A felicidade é...

D: Jorge Furtado/José Pedro Goulart/Cecílio Neto/José Roberto Torero **M:** Leo Henkin

As meninas

D: Emiliano Ribeiro **M:** Carlos Molleta

Cassiopeia

D: Clóvis Vieira **M:** Vicente Sálvia

Como nascem os anjos

D: Murilo Salles **M:** Victor Biglione

Corisco & Dadá

D: Rosemberg Cariry **M:** Toinho Alves/Quinteto Violado

Doces poderes

D: Lúcia Murat **M:** Sacha Amback

Fica comigo

D: Tizuka Yamasaki **M:** Ary Sperling

Jenipapo

D: Monique Gardenberg **M:** Philip Glass

Loura incendiária

D: Mauro Lima **M:** Márcio Guimarães

O cego que gritava luz

D: João Batista de Andrade **M:** Fernando Andrade

O guarani

D: Norma Bengell **M:** Wagner Tiso

O judeu

D: Jom Tob Azulay **M:** John Neschling/Rui Luis Pereira

O lado certo da vida errada

D: Octávio Bezerra **M:** Sérgio Ricardo

O monge e a filha do carrasco

D: Walter Lima Jr. **M:** Sandy Stein

Olhos de vampa

D: Walter Rogério **M:** Wilson Sukorski

Quem matou Pixote?

D: José Joffily **M:** Maurício Maestro/David Tygel

Sombras de julho

D: Marco Altberg **M:** David Tygel

Tieta do agreste

D: Carlos Diegues **M:** Caetano Veloso

1997

A grande noitada

D: Denoy de Oliveira **M:** Caíto Marcondes/Denoy de Oliveira

A ostra e o vento

D: Walter Lima Jr. **M:** Chico Buarque/Wagner Tiso

Anahy de las misiones

D: Sérgio Silva **M:** Celso Loureiro Chaves

Baile perfumado

D: Paulo Caldas/ Lírio Ferreira **M:** Chico Science/Fred 04/Lúcio Maia/Paulo Rafael/Sérgio Siba Veloso

Buena sorte

D: Tânia Lamarca **M:** Mário Adnet/Bernardo Villhena

Crede-mi

D: Bia Lessa/ Dany Roland **M:** Não há músicas originais creditadas

Ed Mort

D: Alain Fresnot **M:** Arrigo Barnabé

For all: o trampolim da vitória

D: Buza Ferraz/Luiz Carlos Lacerda **M:** David Tygel

Guerra de Canudos

D: Sérgio Rezende **M:** Edu Lobo

Lua de outubro

D: Henrique Freitas Lima **M:** Celau Moreira/Sérgio Rojas

Miramar

D: Júlio Bressane **M:** Lívio Tragtenberg

Navalha na carne

D: Neville de Almeida **M:** Mu Carvalho

O amor está no ar

D: Amylton de Almedia **M:** Fabiano Gonçalves

O cangaceiro

D: Anibal Massaini Neto **M:** Vicente Salvia

O homem nu

D: Hugo Carvana **M:** David Tygel

O noviço rebelde

D: Tizuka Yamazaki **M:** Mu Carvalho

O que é isso, companheiro?

D: Bruno Barreto **M:** Stewart Copeland

O testamento do senhor Napomuceno

D: Francisco Manso **M:** Tito Paris/Toy Vieira

Os matadores

D: Beto Brant **M:** André Abujamra

Pequeno dicionário amoroso

D: Sandra Werneck **M:** Ed Motta/João Nabuco

Um céu de estrelas

D: Tata Amaral **M:** Wilson Sukorski/Livio Tragtenberg

1998

Ação entre amigos

D: Beto Brant **M:** André Abujamra

Alô?!

D: Mara Mourão **M:** Arrigo Barnabé/Paulo Barnabé

Amor & Cia

D: Helvécio Ratton **M:** Tavinho Moura

Amores

D: Domingos de Oliveira **M:** Nico Nicolaiewsky

Até que a vida nos separe

D: José Alvarenga Jr. **M:** Luca Raele/Vicente de Paula Sálvia

Bela Donna

D: Fábio Barreto **M:** Dori Caymmi

Bocage: O triunfo do amor

D: Djalma Limongi Batista **M:** Lívio Tragtenberg

Boleiros: Era uma vez o futebol

D: Ugo Giorgetti **M:** Mauro Giorgetti

Caminho dos sonhos

D: Lucas Amberg **M:** Ennio Di Berardo

Central do Brasil

D: Walter Salles **M:** Jacques Morelenbaum/Antonio Pinto

Cinderela baiana

D: Conrado Sanchez **M:** Não há músicas originais creditadas

Como ser solteiro

D: Rosane Svartman **M:** Leonardo Teixeira/Laufer/Paulo Futura

Coração iluminado

D: Hector Babenco **M:** Zbigniew Preisner

Cruz e Souza: o poeta do desterro

D: Sylvio Back **M:** Wagner Segura/Sílvia Beraldo

Iremos a Beirute

D: Marcus Moura **M:** Manassés de Souza

Kenoma

D: Eliane Caffé **M:** Grupo Uakti

La serva padrona

D: Carla Camurati **M:** Não há músicas originais creditadas

Menino maluquinho 2: a aventura

D: Fernando Meirelles/Fabrizia Pinto **M:** Antônio Pinto/Beto Villares

O toque do oboé

D: Cláudio MacDowell **M:** Wagner Tiso

Oropa, França e Bahia

D: Glauber Filho **M:** Manassés de Souza

Os três zuretas

D: Cecílio Neto **M:** Léo Henkin/Oswaldo Sperandio

Paixão perdida

D: Walter Hugo Khouri **M:** Ruriá Duprat/Wilfred Khouri

Policarpo Quaresma: herói do Brasil

D: Paulo Thiago **M:** Sérgio Saraceni

Simão, o fantasma trapalhão

D: Paulo Aragão) – Caxa Aragão/Renato Aragão Jr./Lincoln Olivetti

Traição

D: Arthur Fontes/Cláudio Torres/José Henrique Fonseca) – Dudu Marote/Apollo 9/Márcio Tagliari

Uma aventura do Zico

D: Antonio Carlos de Fontoura) – David Tygel

1999

A hora mágica

D: Guilherme de Almeida Prado **M:** Hermelino Neder

A terceira morte de Joaquim Bolívar

D: Flávio Cândido **M:** Márvio Ciribelli

Castelo Rá-Tim-Bum, o filme

D: Cao Hamburger **M:** André Abujamra/Lulu Camargo

Castro Alves

D: Sílvio Tendler **M:** Felipe Radicetti

Dois córregos

D: Carlos Reichenbach **M:** Ivan Lins/Nelson Ayres

Hans Staden

D: Luiz Alberto Pereira **M:** Marlui Miranda/Lelo Nazário

Mário

D: Hermano Penna **M:** José Luiz Penna

Mauá, o imperador e o rei

D: Sérgio Rezende **M:** Cristóvão Bastos

Milagre em Juazeiro

D: Wolney Oliveira **M:** Sérgio Vitier

No coração dos deuses

D: Geraldo Moraes **M:** André Moraes

O primeiro dia

D: Walter Salles/Daniela Thomas **M:** Eduardo Bid/Antonio Pinto/Naná Vasconcelos

O trapalhão e a luz azul

D: Paulo Aragão Neto/Alexandre Boury **M:** Renato Aragão Jr./Caxa Aragão

O tronco

D: João Batista de Andrade **M:** Tavinho Moura

O viajante

D: Paulo Cesar Saraceni **M:** Túlio Mourão

Olé! Um movie cabra da peste

D: Roberto Santucci **M:** Emanuele Arnone/Dino Herrmann

Orfeu

D: Cacá Diegues **M:** Caetano Veloso

Outras estórias

D: Pedro Bial **M:** Marco Antônio Guimarães

Por trás do pano

D: Luiz Villaça **M:** Dimi Kireeff

São Jerônimo

D: Júlio Bressane **M:** Fábio Tagliaferri

Tiradentes

D: Oswaldo Caldeira **M:** Wagner Tiso

Um copo de cólera

D: Alúzio Abranches **M:** André Abujamra

Xuxa Gêmeas

D: Jorge Fernando **M:** Ary Sperling

Xuxa requebra

D: Tizuka Yamasaki **M:** Mu Carvalho

Zoando na TV

D: José Alvarenga Jr. **M:** Miguel Plopschi

2000

A hora marcada

D: Marcelo Taranto **M:** Marcelo Taranto

Adágio ao sol

D: Xavier de Oliveira **M:** Fábio Nercessian

Aleijadinho – paixão, glória e suplício

D: Geraldo Santos Pereira **M:** Edino Krieger

Através da janela

D: Tata Amaral **M:** Lívio Tragtenberg/Wilson Sukorski

Bossa nova

D: Bruno Barretto **M:** Eumir Deodato

Brava gente brasileira

D: Lúcia Murat **M:** Lívio Tragtenberg

Cronicamente inviolável

D: Sérgio Bianchi **M:** Não há músicas originais creditadas

De cara limpa

D: Sérgio Lerrer **M:** Não há músicas originais creditadas

Deus Jr.

D: Mauro Lima **M:** Branco Mello

Duas vezes com Helena

D: Mauro Farias **M:** Berna Ceppas/Alexandre Kassin/Harold Emert/Mauro Lima

Estorvo

D: Ruy Guerra **M:** Egberto Gismonti

Eu não conhecia Tururu

D: Florinda Balkan **M:** Enzo de Luca/Sandro Oliva

Eu, tu, eles

D: Andrucha Waddington **M:** Gilberto Gil

Gêmeas

D: Andrucha Waddington **M:** Michelle Dibucci

Mater Dei

D: Vinicius Mainardi **M:** Paulo Pugliesi

O auto da compadecida

D: Guel Arraes **M:** Grupo SaGrama/Sérgio Campelo

O circo das qualidades humanas

D: Jorge Moreno/Geraldo Veloso/Milton Alencar/Paulo Augusto Gomes **M:** Vander Lima

O dia da caça

D: Alberto Graça **M:** Armênio Graça

Oriundi

D: Ricardo Bravo **M:** Arrigo Barnabé

Quase nada

D: Sérgio Rezende **M:** David Tygel

Soluços e soluções

D: Nereu Cirdeira/Edu Felistoque **M:** Tatiana Avalone/Nelson Fonte

Tolerância

D: Carlos Gerbase **M:** Flávio Santos/Marcelo Fornazier

Tônica dominante

D: Lina Chamie **M:** Não há músicas originais creditadas

Um anjo trapalhão

D: Alexandre Bhoury/Marcelo Travesso **M:** Luiz Avellar/Mariozinho Rocha/Renato Ladeira

Vida e obra de Ramiro Miguez

D: Alvarina Souza Silva **M:** Não há trilhas musicais originais creditadas

Villa-Lobos: uma vida de paixão

D: Zelito Vianna **M:** Não há trilhas musicais originais creditadas

Xuxa Popstar

D: Paulo Sérgio Almeida/Tizuka Yamasaki **M:** Mu Carvalho

2001

A partilha

D: Daniel Filho **M:** Ed Motta

Abril despedaçado

D: Walter Salles Jr. **M:** Antônio Pinto/Ed Cortês/Beto Villares

Amélia

D: Ana Carolina Soares **M:** David Carbonara

Amores possíveis

D: Sandra Werneck **M:** João Nabuco

Bicho de sete cabeças

D: Laís Bodanzky **M:** André Abujamra

Bufo & Spallanzani

D: Flávio Tambellini **M:** Dado Villa-Lobos

Caramuru: A invenção do Brasil

D: Guel Arraes **M:** Lenine/Carlinhos Borges

Condenado à liberdade

D: Emiliano Ribeiro **M:** Victor Chicri

Copacabana

D: Carla Camuratti **M:** Dani Roland/Roberto Silva/Bia Pontes/Márcio Lyra

Dias de Nietzsche em Turim

D: Júlio Bressane **M:** Ronel Alberti Rosa

Domésticas

D: Fernando Meirelles/Nando Olival **M:** André Abujamra

Latitude zero

D: Toni Venturi **M:** Lívio Tragtenberg

Lavoura arcaica

D: Luiz Fernando Carvalho **M:** Marco Antônio Guimarães

Memórias póstumas de Brás Cubas

D: André Klotzel **M:** Mário Manga

Minha vida em suas mãos

D: José Antônio Garcia **M:** David Tygel

Netto perde sua alma

D: Tabajara Ruas/Beto Souza **M:** Celau Moreira

O casamento de Louise

D: Betse de Paula **M:** Alex Queiroz

O grilo feliz

D: Walbercy Ribas **M:** Ruriá Duprat

O mar por testemunha

D: Gustavo Lipsztein **M:** Heitor Pereira

O xangô de Baker Street

D: Miguel Farias Jr. **M:** Edu Lobo

Onde os poetas morrem primeiro

D: Willy Schumann/ Werner Schumann **M:** César Reis

Os cristais debaixo do trono

D: Del Rangel **M:** Rafael Righinni/Ricardo Righinni

Os xeretas

D: Michael Ruman **M:** Gabriel Brummel/Sérgio Sá

Sonhos tropicais

D: André Sturm **M:** Eduardo Queiroz

Tainá: Uma aventura na Amazônia

D: Tânia Lamarca/Sérgio Bloch **M:** Luiz Avellar

Tortura selvagem: a grade

D: Afonso Brazza **M:** Afonso Brazza

Três histórias da Bahia

D: José Araripe/Sérgio Machado/Edyala Iglesias **M:** Atualba Meireles/Cláudio Kiefer/Graça Ferreira

Uma vida em segredo

D: Suzana Amaral **M:** Luiz Henrique Xavier

Xuxa e os duendes

D: Paulo Sérgio Almeida/Rogério Gomes **M:** Ary Sperling

2002

A paixão de Jacobina

D: Fábio Barreto **M:** Jacques Morelenbaum

A selva

D: Leonel Vieira **M:** Eva Gancedo/Juan Carlos Cuello

As três Marias

D: Aluizio Abranches **M:** André Abujamra

Avassaladoras

D: Mara Mourão **M:** André Moraes

Bellini e a esfinge

D: Roberto Santucci **M:** Tony Belloto/Andreas Kisser/Eduardo Queiroz/Charles Gavin

Cama de gato

D: Alexandre Stockler **M:** Não há músicas originais creditadas (o filme promoveu um concurso na internet para que bandas enviassem músicas a serem utilizadas na trilha)

Celeste e Estrela

D: Betse de Paula **M:** André Moraes

Cidade de Deus

D: Fernando Meirelles/Katia Lund **M:** Antônio Pinto/Ed Côrtes

Desmundo

D: Alain Fresnot/Geraldo Motta **M:** John Neschling

Dois perdidos numa noite suja

D: José Joffily **M:** David Tygel

Histórias do olhar

D: Isa Albuquerque **M:** David Tygel/Flávia Ventura

Houve uma vez dois verões

D: Jorge Furtado **M:** Leo Henkin

Joana e Marcelo, amor (quase) perfeito

D: Marco Altberg **M:** Gilberto Gil

Lara

D: Ana Maria Magalhães **M:** Dori Caymmi

Lua cambará: nas escadarias do palácio

D: Rosemberg Cariry **M:** Guilherme Vaz

Madame Satã

D: Karim Aïnouz **M:** Marcos Suzano/Sacha Amback

O invasor

D: Beto Brant **M:** Sabotage/Instituto

O príncipe

D: Ugo Giorgetti **M:** Mauro Giorgetti

Querido estranho

D: Ricardo Pinto e Silva **M:** Celso Fonseca

Seja o que Deus quiser!

D: Murilo Salles **M:** Instituto

Separações

D: Domingos de Oliveira **M:** Não há músicas originais creditadas

Uma onda no ar

D: Helvécio Ratton **M:** Gil Amâncio

Xuxa e os duendes 2

D: Rogério Gomes/Paulo Sérgio Almeida **M:** Mu Carvalho

Zico

D: Elizeu Ewald **M:** Não há músicas originais creditadas

2003

1,99: um supermercado que vende palavras

D: Marcelo Masagão **M:** Win Mertens

A festa de Margarette

D: Renato Falcão **M:** Híque Gomez

Acquaria

D: Flávia Moraes **M:** Max Pierre/Victor Pozas/J.P. Mendonça

Amarelo manga

D: Cláudio Assis **M:** Lúcio Maia/Otto

Apolônio Brasil

D: Hugo Carvana **M:** David Tygel

As alegres comadres

D: Leila Hipólito **M:** Osvaldo Furtado (Vadu)/Eduardo Souto Neto

As tranças de Maria

D: Pedro Rovai **M:** Luiz Avellar

Benjamim

D: Monique Gardenberg **M:** Arnaldo Antunes/Chico Neves

Carandiru

D: Hector Babenco **M:** André Abujamra

Casseta & planeta: a taça do mundo é nossa

D: Lula Buarque de Holanda **M:** Tom Capone/Lula Buarque de Hollanda/Casseta e Planeta

Cristina quer casar

D: Luiz Villaçã **M:** Dimi Kireeff

De passagem

D: Ricardo Elias **M:** André Abujamra

Deus é brasileiro

D: Carlos Diegues **M:** Chico Neves/Hermano Vianna/Sérgio Mekler

Didi, o cupido trapalhão

D: Paulo Aragão/Alexandre Bhoury **M:** Mu Carvalho

Dom

D: Moacyr Góes **M:** Ary Sperling

Durval discos

D: Anna Muylaert **M:** André Abujamra

Filme de amor

D: Júlio Bressane **M:** Guilherme Vaz

Garotas do ABC

D: Carlos Reichenbach **M:** Nelson Ayres

Garrincha: estrela solitária

D: Milton Alencar **M:** Léo Gandelmann

Gregório de Mattos

D: Ana Carolina **M:** Pablo Leib Castellar

Harmada

D: Maurice Capovilla **M:** Matias Capovilla

Lisbela e o prisioneiro

D: Guel Arraes **M:** João Falcão/André Moraes

Lost Zweig

D: Sylvio Back **M:** Raul de Souza/Guilherme Vergueiro

Maria, mãe do filho de Deus

D: Moacyr Góes **M:** Ary Sperling

Narradores de Javé

D: Eliane Caffé **M:** DJ Dolores

Noite de São João

D: Sérgio Silva **M:** Ayres Potthoff

O caminho das nuvens

D: Vicente Amorim **M:** André Abujamra

O general

D: Fábio Carvalho **M:** Big Charles

O homem do ano

D: José Henrique Fonseca **M:** Dado Villa-Lobos

O homem que copiava

D: Jorge Furtado **M:** Leo Henkin

O martelo de Volcano: Ilha Rá-Tim-Bum

D: Eliane Fonseca **M:** Mário Manga

O preço da paz

D: Paulo Morelli **M:** Jaime Zenamon

O vestido

D: Paulo Thiago **M:** Túlio Mourão

Os normais: o filme

D: José Alvarenga Jr. **M:** Márcio Lomiranda

Rua Seis sem número

D: João Batista de Andrade **M:** A. Marcelo Galbetti

Subterrâneos

D: José Eduardo Belmonte **M:** Zé Pedro Gollo

Viva sapato!

D: Luiz Carlos Lacerda **M:** André Moraes

Viva voz

D: Paulo Morelli **M:** Márcio Guimarães/Paul Mounsey

Xuxa abracadabra

D: Moacyr Góes **M:** Ary Sperling

2004

A cartomante

D: Wagner de Assis/Pablo Uranga **M:** Leoni/Plínio Profeta

A dona da história

D: Daniel Filho **M:** DJ Memê

A oitava cor do arco-íris

D: Amauri Tangará **M:** Fabrício Carvalho

Araguaya: A conspiração do silêncio

D: Ronaldo Duque **M:** Renio Quintas

Bendito fruto

D: Sérgio Goldenberg **M:** Fernando Moura

Bens confiscados

D: Carlos Reichenbach **M:** Ivan Lins

Cabra-cega

D: Toni Venturi **M:** Fernanda Porto

Cascalho

D: Tuna Espinheira **M:** Aderbal Duarte

Cazuza: o tempo não para

D: Sandra Werneck/Walter Carvalho **M:** Guto Graça Mello

Cinegibi: O filme – Turma da Mônica

D: José Márcio Nicolosi **M:** Márcio Araújo

Como fazer um filme de amor

D: José Roberto Torero **M:** Mário Manga

Contra todos

D: Roberto Moreira **M:** Lívio Tragtenberg

Diários de motocicleta

D: Walter Salles **M:** Gustavo Santaolalla

Didi quer ser criança

D: Reinaldo Boury/Alexandre Boury **M:** Mu Carvalho

Espelho d'água: uma viagem no rio São Francisco

D: Marcos Vinícius Cesar **M:** Naná Vasconcelos

Esses moços

D: José Araripe Jr. **M:** Beto Neves

Feminices

D: Domingos Oliveira **M:** Não há músicas originais creditadas

Filhas do vento

D: Joel Zito Araújo **M:** Marcus Viana

Irmãos de fé

D: Moacyr Góes **M:** Ary Sperling

Meu tio matou um cara

D: Jorge Furtado **M:** Caetano Veloso/André Moraes

Nina

D: Heitor Dhalia **M:** Antônio Pinto

O diabo a quatro

D: Alice de Andrade **M:** Plínio Profeta/Pedro Luís

O dono do mar

D: Odoryco Mendes **M:** Gilberto Mendes

O outro lado da rua

D: Marcos Bernstein **M:** Guilherme Bernstein Seixas

O quinze

D: Jurandir Oliveira **M:** Roberto Menescal

Ódiquê?

D: Felipe Joffily **M:** Paulo Vivacqua

Olga

D: Jayme Monjardim **M:** Marcus Viana

Onde anda você

D: Sérgio Rezende **M:** David Tygel

Procuradas

D: Zeca Pires/José Frazão **M:** Tony Costa

Quase dois irmãos

D: Lúcia Murat **M:** Naná Vasconcelos/Vinícius França

Redentor

D: Cláudio Torres **M:** Maurício Tagliari/Luca Ruele

Sexo, amor e traição

D: Jorge Fernando **M:** Mu Carvalho

Tainá 2: a aventura continua

D: Mauro Lima **M:** Luiz Avellar

Um show de verão

D: Moacyr Góes **M:** Mu Carvalho

Vida de menina

D: Helena Solberg **M:** Wagner Tiso

Xuxa e o tesouro da cidade perdida

D: Moacyr Góes **M:** Ary Sperling

2005

A concepção

D: José Eduardo Belmonte **M:** Zé Pedro Gollo

A máquina

D: João Falcão **M:** Chico Buarque/DJ Dolores/Robertinho do Recife

Árido movie

D: Lício Ferreira **M:** Otto/Berna Ceppas/Paulo Kassin/Pupilo

As vidas de Maria

D: Renato Barbieri **M:** Duca Leindecker/Leo Henkin

Cafundó

D: Clóvis Bueno/Paulo Betti **M:** André Abujamra

Cafuné

D: Bruno Vianna **M:** Felipe Rocha/Lucas Marcier

Carreiras

D: Domingos Oliveira **M:** Joaquim Assis

Casa de areia

D: Andrucha Waddington **M:** Carlo Bartollini/João Barone

Cerro do Jarau

D: Beto Souza **M:** Flu/Edu K/Celau Moreira

Cidade baixa

D: Sérgio Machado **M:** Beto Villares/Carlinhos Brown

Cinema, aspirinas e urubus

D: Marcelo Gomes **M:** Tomás Alves de Souza

Coisa de mulher

D: Eliana Fonseca **M:** Ary Sperling

Concerto campestre

D: Henrique de Freitas Lima **M:** Fernando Mattos

Confronto final

D: Alonso Gonçalves **M:** Vandder Lima

Crime delicado

D: Beto Brant **M:** Não há músicas originais creditadas

Depois daquele baile

D: Roberto Bomtempo **M:** Marco de Vita

Diário de um novo mundo

D: Paulo Nascimento **M:** Duca Leindecker

Dois filhos de Francisco

D: Breno Silveira **M:** Zezé di Camargo/Caetano Veloso

Eliana em: o segredo dos golfinhos

D: Eliana Fonseca **M:** Mário Manga

Eu me lembro

D: Edgard Navarro **M:** Tuzé de Abreu

Gaijin 2: ama-me como sou

D: Tizuka Yamasaki **M:** Egberto Gismonti

Incuráveis

D: Gustavo Alcioli **M:** Leo Guimarães

Jogo subterrâneo

D: Roberto Gervitz **M:** Luís Henrique Xavier

Mais uma vez amor

D: Rosane Svartman **M:** Roberto Frejat/Maurício Barros

O casamento de Romeu e Julieta

D: Bruno Barreto **M:** Guto Graça Mello

O coronel e o lobisomem

D: Maurício Farias **M:** Milton Nascimento/Caetano Veloso/André Moraes

O signo do caos

D: Rogério Sganzerla **M:** Sinai Sganzerla/Denise Rodrigues

O veneno da madrugada

D: Ruy Guerra **M:** Guilherme Vaz

Por 30 dinheiros

D: Vânia Perazzo Barbosa/Ivan Hlebarov **M:** Pedro Osmar

Preto no branco

D: Ronaldo German **M:** Paulo Baiano/José Lourenço

Quanto vale ou é por quilo?

D: Sérgio Bianchi **M:** Mário Manga

Quarta B

D: Marcelo Galvão **M:** Leive Miranda

Sal de prata

D: Carlos Gerbase **M:** Arthur Barbosa

Tapete vermelho

D: Luiz Alberio M. Pereira **M:** Renato Teixeira/Ricardo Zohio

Um lobisomem na Amazônia

D: Ivan Cardoso **M:** Mu Carvalho

Um tiro no escuro

D: Leonel Vieira **M:** Elvis Veigunha/José M. Afonso

Vinho de rosas

D: Elza Cataldo **M:** Caxi Rajão

Xuxinha e Guto contra os monstros do espaço

D: Moacyr Góes/Clewerson Saremba **M:** Ary Sperling

2006

1972

D: José Emílio Rondeau **M:** Cláudio Araújo/Renato Ladeira

A ilha do terrível Rapaterra

D: Ariane Porto **M:** A. Marcelo Galbetti/Décio Cascapera

Acredite, um espírito baixou em mim

D: Jorge Moreno **M:** Vander Lima

Anjos do sol

D: Rudi Lagemann **M:** Felipe Radicetti/Flu/Nervoso

Boleiros 2: vencedores e vencidos

D: Ugo Giorgetti **M:** Mauro Giorgetti

Brasília 18%

D: Nelson Pereira dos Santos **M:** Paulo Jobim

Canta Maria

D: Francisco Ramalho Jr. **M:** Dimi Kireeff

Didi, o caçador de tesouros

D: Marcus Figueiredo **M:** Mu Carvalho/Caxa Aragão

Fica comigo esta noite

D: João Falcão **M:** Robertinho de Recife/Zé Ramalho/João Falcão

Gatão de meia idade

D: Antônio Carlos da Fontoura **M:** Pedro Cintra/Rodrigo Castro Lopes

Irma Vap: o retorno

D: Carla Camuratti **M:** Guto Graça Mello

Muito gelo e dois dedos d'água

D: Daniel Filho **M:** Guto Graça Mello

Mulheres do Brasil

D: Malu de Martino **M:** Liliane Secco

No meio da rua

D: Antônio Carlos da Fontoura **M:** Pedro Cintra

O amigo invisível

D: Maria Letícia **M:** Cristina Braga/Ricardo Medeiros

O ano em que meus pais saíram de férias

D: Cao Hamburger **M:** Beto Villares

O cavaleiro Didi e a princesa Lili

D: Marcus Figueiredo **M:** Mu Carvalho

O céu de Suely

D: Karim Aïnouz **M:** Berna Ceppas/Kamal Kassin

O maior amor do mundo

D: Cacá Diegues **M:** Guto Graça Mello

O passageiro: segredos de adulto

D: Flávio R. Tambellini **M:** Berna Ceppas/Kassin

Outra memória

D: Chico Faganello **M:** Não há músicas originais creditadas

Se eu fosse você

D: Daniel Filho **M:** Guto Graça Mello

Seus problemas acabaram! Um filme do Casseta

D: José Lavigne **M:** Murilo Chebabi

Solo Dios sabe

D: Carlos Bolado **M:** Otto

Sonhos de peixe

D: Kirill Mikhanovsky **M:** Artur Andrés Ribeiro

Sonhos e desejos

D: Marcelo Santiago **M:** Wagner Tiso

Trair e coçar é só começar

D: Moacyr Góes **M:** Ary Sperling

Veias e vinhos: uma história brasileira

D: João batista de Andrade **M:** Júlio Medaglia

Vestido de noiva

D: Joffre Rodrigues **M:** Não há músicas originais creditadas

Wood e Stock: sexo, orégano e rock n roll

D: Otto Guerra **M:** Matheus Walter/Flu

Zuzu Angel

D: Sérgio Rezende **M:** Cristóvão Bastos

2007

3 efes

D: Carlos Gerbase **M:** Laura L.

A casa de Alice

D: Chico Teixeira **M:** Não há trilhas musicais originais creditadas

A grande família: o filme

D: Maurício Farias **M:** Branco Mello/Márcio Lomiranda

A via láctea

D: Lina Chamie **M:** Miguel Álvarez-Fernández

Achados e perdidos

D: José Joffily **M:** André Abujamra

Antônia: o filme

D: Tata Amaral **M:** Beto Villares/MC Partéum

As tentações do irmão Sebastião

D: José Araújo **M:** Rodger de Rogério/Ricardo Black

Baixio das bestas

D: Cláudio Assis **M:** Pupillo

Batismo de sangue

D: Helvécio Ratton **M:** Marco Antônio Guimarães

Brichos

D: Paulo Munhoz **M:** Vadeco

Caixa dois

D: Bruno Barreto **M:** Guto Graça Mello

Canção de Baal

D: Helena Baal **M:** Roberto Riberti/Carlos Careqa

Cão sem dono

D: Beto Brant/Renato Ciasca **M:** Instituto

Cidade dos homens

D: Paulo Morelli **M:** Antônio Pinto

Conceição: autor bom é autor morto

D: André Sampaio/Cynthia Sims/Daniel Caetano/ Guilherme Sarmiento/Samantha Ribeiro

M: Jards Macalé/Gabriel Improta/Cadu Pereira/Leandra Lambert/ José da Silva

Eu odeio São Paulo

D: Dardo Toledo Barros **M:** Não há músicas originais creditadas

Inesquecível

D: Paulo Sérgio de Almeida **M:** David Tygel

Meteoro

D: Diego de La Texera **M:** Marcos Suzano/Lui Coimbra

Mutum

D: Sandra Kogut **M:** Jaime Além

Não por acaso

D: Philipe Barcinski **M:** Ed Côrtes

Noel: poeta da vila

D: Ricardo Van Steen **M:** Arto Lindsay

Nossa senhora de Caravaggio

D: Fábio Barreto **M:** Orlando Moraes/Ricardo Leão

O cheiro do ralo

D: Heitor Dhalia **M:** Apollo Nove

O homem que desafiou o diabo

D: Moacyr Góes **M:** André Moraes

O magnata

D: Johnny Araújo **M:** André Mondugno

O passado

D: Hector Babenco **M:** Iván Wyszogrog

Ó, pai, ó

D: Monique Gardenberg **M:** Caetano Veloso/Davi Moraes

Os 12 trabalhos

D: Ricardo Elias **M:** André Abujamra

Os porralokinhas

D: Lui Farias **M:** Dado Villa-Lobos

Podecrer!

D: Arthur Fontes **M:** Dado Villa-Lobos

Primo Basílio

D: Daniel Filho **M:** Guto Graça Mello

Proibido proibir

D: Jorge Durán **M:** Mauro Senise

Querô

D: Carlos Cortez **M:** André Abujamra

Remissão

D: Sílvio Ocutinho **M:** Breno Pessurno

Sambando nas brasas, morô?

D: Elizeu Ewald **M:** Não há músicas originais creditadas

Saneamento básico: o filme

D: Jorge Furtado **M:** Leo Henkin

Sem controle

D: Cris D'Amato **M:** Pedro Bernardes

Turma da Mônica em: uma aventura no tempo

D: Maurício de Sousa **M:** Márcio Araújo/ Danilo Adriano

Viúva rica solteira não fica

D: José Fonseca e Costa **M:** Thomas Bloch

Xuxa em: sonho de menina

D: Rudi Lagemann **M:** Ary Sperling

2008

5 frações de uma quase história

D: Armando Mendz/Cristiano Abud/Cris Azzi/ Guilherme Fiuza/ Lucas Gontijo/ Thales Bahia **M:** Victor Mazarelo/Célio Balona/Lucas Miranda

A casa da mãe Joana

D: Hugo Carvana **M:** Guto Graça Mello

A guerra dos Rocha

D: Jorge Fernando **M:** Guto Graça Mello

A mulher do meu amigo

D: Cláudio Torres **M:** Luca Raele/Maurício Tagliari

A outra margem

D: Luís Felipe Rocha **M:** Pedro Teixeira Silva

Ainda orangotangos

D: Gustavo Spolidoro **M:** Não há músicas originais creditadas

Bezerra de Menezes: o diário de um espírito

D: Glauber Filho/Joe Pimentel **M:** Ítalo Maia

Bodas de papel

D: André Sturm **M:** Alexandre Guerra

Caixa preta

D: Marcel Izidoro **M:** André Abujamra

Cana quente

D: Luiz Zakir **M:** Não há músicas originais creditadas

Chega de saudade

D: Laís Bodansky **M:** Eduardo Bid

Cleópatra

D: Júlio Bressane **M:** Guilherme Vaz

Corpo

D: Rossana Foglia/Rubens Rewald **M:** Eduardo Queiroz

Deserto feliz

D: Paulo Caldas **M:** Erasto Vasconcelos/Fábio Trummer

Dias e noites

D: Beto Souza **M:** Guto Graça Mello

Dot.com

D: Luís Galvão teles **M:** Guy Farley

Encarnação do Demônio

D: José Mojica Marins **M:** André Abujamra/Márcio Nigro

Ensaio sobre a cegueira

D: Fernando Meirelles **M:** Marco Antônio Guimarães

Entre lençóis

D: Gustavo Nieto Roa **M:** Rafael Righini/Ricardo Righini/Lurent Mis

Era uma vez...

D: Breno Silveira **M:** Berna Ceppas

Estômago

D: Marcos Jorge **M:** Giovanni Venosta

Falsa loura

D: Carlos Reichenbach **M:** Nelson Ayres/Marcos Levy

Feliz natal

D: Selton Mello **M:** Plínio Profeta

Fim da linha

D: Gustavo Steinberg **M:** Maria Brandt/Gustavo Steinberg/Guilherme Werneck

Fronteira

D: Rafael Conde **M:** Ernani Maletta/Paulo Santos

Garoto cósmico

D: Alê Abreu **M:** Gustavo Kulart/Ruben Feffer/Renato Lemos

Impedimento

D: Joffre Faria Silva **M:** Igor Vrabac

Juventude

D: Domingos Oliveira **M:** Domingos Oliveira/Bernardo Gebara

Linha de passe

D: Walter Salles/Daniela Thomas **M:** Gustavo Santaolalla

Mangue negro

D: Rodrigo Aragão **M:** Hemano Pidner

Maré: nossa história de amor

D: Lúcia Murat **M:** Fernando Moura/Marcos Suzano

Meu nome é Dindi

D: Bruno Safadi **M:** Aurélio Dias

Meu nome não é Johnny

D: Mauro Lima **M:** Fábio Mondego

Mulheres, sexo, verdade, mentiras

D: Euclides Marinho **M:** Tato Taborda/Brasov/Lucas Marcier/Edu Krieger

Nome próprio

D: Murilo Salles **M:** Sacha Amback

Nossa vida não cabe num Opala

D: Reinaldo Pinheiro **M:** Maestro Amalfi/ Mário Bortolloto

O banheiro do papa

D: César Charlone/Enrique Fernandez **M:** Luciano Supervielle/Gabriel Casacuberta

O demoninho de olhos pretos

D: Haroldo Marinho Barbosa **M:** Zeca Assumpção

O guerreiro Didi e a ninja Lili

D: Marcus Figueiredo **M:** Torcuato Mariano

O mistério da estrada de Sintra

D: Jorge Paixão da Costa **M:** Guga Bernardo

O sal da terra

D: Eloi Pires Ferreira **M:** Não há músicas originais creditadas

O signo da cidade

D: Carlos Alberto Ricelli **M:** Sérgio Bártolo/Zé Godoy

Olho de boi

D: Hermano Penna **M:** Luiz Bueno/Fernando Melo

Onde andaré Dulce Veiga?

D: Guilherme de Almeida Prado **M:** Hermelino Neder

Orquestra dos meninos

D: Paulo Thiago **M:** Paulo Sérgio Santos

Os desafinados

D: Walter Lima Jr. **M:** Wagner Tiso

Otávio e as letras

D: Marcelo Masagão **M:** Não há músicas originais creditadas

Pequenas histórias

D: Helvécio Ratton **M:** André Baptista

Polaroides urbanas

D: Miguel Falabella **M:** Guto Graça Mello

Ressaca

D: Bruno Vianna **M:** Rodrigo Marçal/Lucas Marcier

Rinha: o filme

D: Marcelo Galvão **M:** Ed Côrtes

Romance

D: Guel Arraes **M:** Caetano Veloso

Sexo com amor?

D: Wolf Maia **M:** Guto Graça Mello

Show de bola

D: Alexander Pickl **M:** Fernanda Kalume

Terra vermelha

D: Marco Bechis **M:** Andrea Guerra

Tropa de elite

D: José Padilha **M:** Pedro Bronfman

Última parada 174

D: Bruno Barreto **M:** Marcelo Zarvos

Valsa para Bruno Stein

D: Paulo Nascimento **M:** André Trento

Vingança

D: Paulo Pons **M:** Dado Villa-Lobos

2009

À deriva

D: Heitor Dhalia **M:** Antonio Pinto

A erva do rato

D: Júlio Bressanne **M:** Guilherme Vaz

A festa da menina morta

D: Matheus Nachtergaele **M:** Fátima Sangáta/Matheus Nachtergaele

A mulher invisível

D: Cláudio Torres **M:** Luca Raelle/Maurício Tagliari

Adagio sostenuto

D: Pompeu Aguiar **M:** Cristina Braga/Ricardo Medeiros

Apenas o fim

D: Matheus Souza **M:** Pedro Carneiro

Bela noite pra voar

D: Zelito Vianna **M:** Sílvio Barbato

Besouro

D: João Daniel Tikhomiroff **M:** Rica Amabis/Tejo Damasceno/Pupillo

Budapeste

D: Walter Carvalho **M:** Leo Gandelmann

Cine Cocoricó: aventuras na cidade

D: Fernando Gomes **M:** Fernando Salém

Divã

D: José Alvarenga Jr. **M:** Guto Graça Mello/Gustavo Modesto

Do começo ao fim

D: Aluizio Abranches **M:** André Abujamra

Doce de coco

D: Penna Filho **M:** Sílvio Beraldo

É proibido fumar

D: Anna Muylaert **M:** Márcio Nigro

Embarque imediato

D: Allan Fiterman **M:** Daniel Tauszig

Entre os dedos

D: Tiago Guedes/Frederico Serra **M:** Jorge Coelho

Estórias de Trancoso

D: Augusto Sevá **M:** Caíto Marcondes

Filmefobia

D: Kiko Goifman **M:** Lívio Tragtenberg

Hotel Atlântico

D: Suzana Amaral **M:** Luiz Henrique Xavier

Jean Charles

D: Henrique Goldman **M:** Nitin Sawhney

Manhã transfigurada

D: Sérgio de Assis Brasil **M:** Gustavo de Assis Brasil

Mistérios

D: Pedro Merege/Beto Carminatti **M:** Jean Gabriell

No meu lugar

D: Eduardo Valente **M:** M. Takara

O contador de histórias

D: Luiz Villaçã **M:** André Abujamra/Márcio Nigro

O fim da picada

D: Christian Saghaard **M:** Beatriz Saghaard

O grilo feliz e os insetos gigantes

D: Walbecyr Ribas/Rafael Ribas **M:** Ruriá Duprat

O menino da porteira

D: Jeremias Moreira **M:** Nelson Ayres

Os normais 2: a noite mais maluca de todas

D: José Alvarenga Jr. **M:** Márcio Lomiranda

Ouro negro

D: Isa Albuquerque **M:** David Tygel/Flávia Ventura

Praça Saens Peña

D: Vinícius Reis **M:** Pedro Luís

Quanto dura o amor?

D: Roberto Moreira **M:** Lívio Tragtenberg

Salve geral

D: Sérgio Rezende **M:** Miguel Briamonte

Se eu fosse você 2

D: Daniel Filho **M:** DJ Memê

Se nada mais der certo

D: José Eduardo Belmonte **M:** Zé Pedro Gollo

Sem fio

D: Tiaraju Aronovich **M:** Tiaraju Aronovich /Vaner Micalopolus

Som e fúria: o filme

D: Fernando Meirelles/Toniko Melo **M:** Ron Sures

Tempos de paz

D: Daniel Filho **M:** Egberto Gismonti

Topografia de um desnudo

D: Teresa Aguiar **M:** Mário Manga

Um romance de geração

D: David França Mendes **M:** Lucas Marcier/Rodrigo Marçal

Verônica

D: Maurício Farias **M:** Branco Mello/Emerson Villani

Xuxa em: o mistério de Feiurinha

D: Tizuka Yamasaki **M:** Ary Sperling

2010

400 contra 1: uma história do crime organizado

D: Caco Souza **M:** Max de Castro

A casa verde

D: Paulo Nascimento **M:** Duca Leindecker

A guerra dos vizinhos

D: Rubens Xavier **M:** Não há músicas originais creditadas

A suprema felicidade

D: Arnaldo Jabor **M:** Cristóvão Bastos

Amor por acaso

D: Márcio Garcia **M:** John Hunter/Dennis Smith

Antes que o mundo acabe

D: Ana Luiza Azevedo **M:** Leo Henkin

Ao sul de setembro

D: Amauri Tangará **M:** Não há músicas originais creditadas

Aparecida: o milagre

D: Tizuka Yamasaki **M:** Paulo Francisco Paes

As melhores coisas do mundo

D: Laís Bodanzky **M:** Eduardo Bid

Bellini e o demônio

D: Marcelo Silva Galvão **M:** Eduardo Queiroz

Cabeça a prêmio

D: Marco Ricca **M:** Eduardo Queiroz

Chico Xavier

D: Daniel Filho **M:** Egberto Gismonti

Cidade de plástico

D: Yu Lik Wai **M:** Yoshiriro Hanno

Como esquecer

D: Malu de Martino **M:** Bia Paes Leme

Em teu nome

D: Paulo Nascimento **M:** André Trento

Eu e meu guarda-chuva

D: Toni Vanzolini **M:** Branco Mello/Emerson Villani

Federal

D: Erik de Castro **M:** Eugênio Matos

Fluídos

D: Alexandre Carvalho **M:** Não há músicas originais creditadas

High School Musical: o desafio

D: César Rodrigues **M:** Guto Graça Mello

Histórias de amor duram apenas 90 minutos

D: Paulo Halm **M:** André Moraes

Insolação

D: Felipe Hirsch/Daniela Thomas **M:** Arthur de Faria

Leo e Bia

D: Oswaldo Montenegro **M:** Oswaldo Montenegro

Lula, o filho do Brasil

D: Fábio Barreto **M:** Antônio Pinto/Jacques Morelenbaum

Meu mundo em perigo

D: José Eduardo Belmonte **M:** Zé Pedro Gollo

Morgue story: sangue, baiacu e quadrinhos

D: Paulo Biscaia Filho **M:** Demian Garcia

Muita calma nessa hora

D: Felipe Joffily **M:** André Moraes/Pitty/Leoni

Netto e o domador de cavalos

D: Tabajara Ruas **M:** Vítor Rammil

Nosso lar

D: Wagner de Assis **M:** Philip Glass

O amor segundo B. Schianberg

D: Beto Brant **M:** Simone Sou/Alfredo Bello

O bem amado

D: Guel Arraes **M:** Caetano Veloso/Mauro Lima/Berna Ceppas/Kassin

O grão

D: Petrus Cariry **M:** Liduíno Pitombeira

O sol do meio-dia

D: Eliane Caffé **M:** Não há músicas originais creditadas

Olhos azuis

D: José Joffily **M:** Jacques Morelenbaum

Os famosos e os duendes da morte

D: Esmir Filho **M:** Nelo Johann

Os inquilinos

D: Sérgio Bianchi **M:** Não há músicas originais creditadas

Quincas Berro d'Água

D: Sérgio Machado **M:** Beto Villares/Gui Amabis

Reflexões de um liquidificador

D: André Klotzel **M:** Mário Manga

Segurança nacional

D: Roberto Carminati **M:** Lincoln Olivetti

Solo

D: Ugo Giorgetti **M:** Mauro Giorgetti

Sonhos roubados

D: Sandra Werneck **M:** Fábio Mondego/Patrícia Portaro

Tropa de elite 2: o inimigo agora é outro

D: José Padilha **M:** Pedro Bronfmam

Viajo porque preciso, volto porque te amo

D: Marcelo Gomes **M:** Chambaril

2011

180°

D: Eduardo Vaisman **M:** Fernando Moura

A alegria

D: Felipe Bragança **M:** Lucas Marcier

A antropóloga

D: Zeca Pires **M:** Sílvia Beraldo

A falta que nos move

D: Christiane Jatahy **M:** Lucas Marcier/Rodrigo Maçau

A fuga da mulher gorila

D: Felipe Bragança/Marina Meliande

M: Felipe Bragança/Flora Dias/Morena Cattoni/Alberto Moura Jr.

A última estrada da praia

D: Fabiano de Souza **M:** Arthur de Faria

Além da estrada

D: Charly Braun **M:** Não há músicas originais creditadas

Amanhã nunca mais

D: Tadeu Jungle **M:** André Abujamra/Márcio Nigro

Amor?

D: João Jardim **M:** Lenine

As doze estrelas

D: Luiz Alberto Pereira **M:** André Moraes

As mães de Chico Xavier

D: Glauber Filho **M:** Flávio Venturini

Assalto ao Banco Central

D: Marcos Paulo **M:** André Moraes

Bollywood dream: o sonho bollywoodiano

D: Beatriz Seigner **M:** Lorena Lobato/R. Raghavendra

Brasil animado

D: Mariana Caltabiano **M:** Alexandre Guerra

Bróder

D: Jefferson De **M:** João Marcelo Bôscoli

Bruna Surfistinha

D: Marcus Baldini **M:** Gui Amabis/Rica Amabis/Tejo Damasceno/André Lucarelli

Capitães da areia

D: Cecília Amado/Guy Gonçalves **M:** Carlinhos Brown

Cilada.com

D: José Alvarenga Jr. **M:** Plínio Profeta

Corpos celestes

D: Marcos Jorge **M:** Ruriá Duprat

De pernas pro ar

D: Roberto Santucci **M:** Fábio Mondego

Desaparecidos

D: David Schürmann **M:** Alex Squat

Desassossego: filme das maravilhas

D: Felipe Bragança/Marina Meliande **M:** Lucas Marcier

Desenrola

D: Rosane Svartman **M:** Bruno Levinson

Duas mulheres

D: João Mário Grilo **M:** Wagner Tiso

Elvis e Madonna

D: Marcelo Laffitte **M:** Victor Biglione

Embargo

D: Antônio Ferreira **M:** Luís Pedro Madeira

Essa maldita vontade de ser pássaro

D: Paula Fabiana/Adrian Chan **M:** André Grynwask

Estamos juntos

D: Toni Venturi **M:** Eduardo Bid

Estrada para Ythaca

D: Pedro Diógenes/Guto Parente/Luiz Pretti/Ricardo Pretti **M:** Luiz Pretti/Uirá dos Reis

Família vende tudo

D: Alain Fresnot **M:** Arrigo Barnabé

Inversão

D: Edu Felistoque **M:** Túlio Dek/Nuggs/Diogo Poças/Aldo Paranga & Samuel

Jardim das folhas sagradas

D: Pola Ribeiro **M:** Não há músicas originais creditadas

Lope

D: Andrucha Waddington **M:** Fernando Velásquez

Malu de bicicleta

D: Flávio R. Tambellini **M:** Dado Villa-Lobos

Meu país

D: André Ristum **M:** Patrick de Jongh

Não se pode viver sem amor

D: Jorge Durán **M:** Diego Fontecilla/Cristian Schmidt

Natimorto

D: Paulo Machline **M:** Érico Theobaldo

No olho da rua

D: Rogério Corrêa **M:** Não há músicas originais creditadas

O céu sobre os ombros

D: Sérgio Borges **M:** Não há músicas originais creditadas

O filme dos espíritos

D: Michel Dubret/André Marouço **M:** Corciolli

O homem do futuro

D: Cláudio Torres **M:** Luca Raele/Maurício Tagliari

O palhaço

D: Selton Mello **M:** Plínio Profeta

O último voo do flamingo

D: João Ribeiro **M:** Omar Sosa

Onde está a felicidade?

D: Carlos Alberto Ricelli **M:** Nani Garcia

Os 3

D: Nando Olival **M:** Ed Côrtes

Os monstros

D: Pedro Diógenes/Guto Parente/Luiz Pretti/Ricardo Pretti

M: Não há músicas originais creditadas

Os residentes

D: Tiago Mata Machado **M:** André Wakko/Juan Rojo/David Lansky/Vanessa Michellis

Ponto final

D: Marcelo Taranto **M:** Marcelo Taranto

Qualquer gato vira-lata

D: Tomás Portella **M:** Pedro Bronfman

Riscado

D: Gustavo Pizzi **M:** Iky Castilho/Letícia Novaes/Lucas Vasconcellos

Simples mortais

D: Mauro Giuntini **M:** Patrick de Jongh

Todo mundo tem problemas sexuais

D: Domingos de Oliveira **M:** Bernardo Gebara/Domingos de Oliveira

Trabalhar cansa

D: Marco Dutra/Juliana Rojas **M:** Rafael Cavalcanti

Transeunte

D: Eryk Rocha **M:** Fernando Catatau

Um assalto de fé

D: Cibebe Amaral **M:** Patrick de Jongh

Uma professora muito maluquinha

D: André Alves Pinto/César Rodrigues **M:** Ronald Valle

VIPs

D: Toniko Melo **M:** Antônio Pinto

2012

2 coelhos

D: Afonso Poyart **M:** André Abujamra/Márcio Nigro

31 minutos: o filme

D: Pedro Peirano Olate/Álvaro Diaz **M:** Pablo Ilabaca/Angelo Pieratinni

À beira do caminho

D: Breno Silveira **M:** Berna Ceppas

A novela das oito

D: Odilon Rocha **M:** Tita Lima

Antônio Conselheiro: o taumaturgo dos sertões

D: José Walter Lima **M:** Não há músicas originais creditadas

Área Q

D: Gerson Sanginitto **M:** Perry La Marca

As aventuras de Agamenon, o repórter

D: Victor Lopes **M:** Jason Livesay

Astro: uma fábula urbana em um Rio de Janeiro mágico

D: Paula Trabulsi **M:** Não há músicas originais creditadas

Até que a sorte nos separe

D: Roberto Santucci **M:** Fábio Mondego

Billi Pig

D: José Eduardo Belmonte **M:** Zé Pedro Gollo/Sascha Kratzer

Boca

D: Flávio Federico **M:** Eduardo Bid

Brichos 2: a floresta é nossa

D: Paulo Munhoz **M:** Vadeco

Cara ou coroa

D: Ugo Giorgetti **M:** Mauro Giorgetti

Circular

D: Adriano Esturilho/Aly Muritiba/Bruno de Oliveira/Diego Florentino/Fábio Allon

M: Maurício Ramos Marques

Cocoricó conta clássicos

D: Fernando Salem **M:** Não há músicas originais creditadas

Contos gauchescos

D: Henrique de Freitas Lima/Pedro Zimmermann **M:** Sérgio Rojas

Corações sujos

D: Vicente Amorim **M:** Akihiko Mastumoto

Curitiba Zero Grau

D: Eloi Pires Ferreira **M:** Xenon Pinheiro

De pernas pro ar 2

D: Roberto Santucci **M:** Fábio Mondego

Dia de preto

D: Marcos Felipe/Daniel Mattos/Marcial Renato **M:** Denis Porto/João Viana/Nado Zicker

Disparos

D: Juliana Reis **M:** Mariana Camargo

E a vida continua

D: Paulo Figueiredo **M:** Beto Ninni

E aí, comeu?

D: Felipe Joffily **M:** Plínio Profeta

Era uma vez eu, Verônica

D: Marcelo Gomes **M:** Tomaz Alves de Souza

Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios

D: Beto Brant/Renato Ciasca **M:** Simone Sou/Alfredo Bello

Febre do rato

D: Cláudio Assis **M:** Jorge Du Peixe

Girimunho

D: Clarissa Campolina/Helvécio Marins Jr. **M:** Não há músicas originais creditadas

Gonzaga: de pai para filho

D: Breno Silveira **M:** Berna Ceppas

Heleno

D: José Henrique Fonseca **M:** Berna Ceppas

Histórias que só existem quando lembradas

D: Júlia Murat **M:** Lucas Marcier

Infância clandestina

D: Benjamin Ávila **M:** Marta Roca Alonso/Pedro Onetto

Luz nas trevas: A volta do bandido da luz vermelha

D: Helena Ignez/Ícaro Martins

M: Sinai Sganzerla/Rodrigo Lima/Helena Ignez/Lúcio Branco

Mãe e filha

D: Petrus Cariry **M:** Herlon Robson

Menos que nada

D: Carlos Gerbase **M:** Marcelo Fornazier/Biba Meira/Nenung

Mulher à tarde

D: Affonso Uchoa **M:** Sérgio Rodrigo

Na estrada: on the road

D: Walter Salles **M:** Gustavao Santaolalla

O diário de Tati

D: Mauro Farias **M:** Ricardo Leão

O homem que não dormia

D: Edgar Navarro **M:** Tuzé de Abreu/André T.

Os penetras

D: Andrucha Waddington **M:** Dudu Marote

Paraísos artificiais

D: Marcos Prado **M:** Rodrigo Coelho

Ponto org

D: Patrícia Moran **M:** Não há músicas originais creditadas

Reis e ratos

D: Mauro Lima **M:** Mauro Lima

Sudoeste

D: Eduardo Nunes **M:** Cristiano de Abreu/Tiago Azevedo/Yuri Villar

Totalmente inocentes

D: Rodrigo Bittencourt **M:** Marcos Kuzka

Um homem qualquer

D: Caio Vecchio **M:** Teresa Cristina

Violeta foi para o céu

D: Andrés Wood **M:** Não há músicas originais creditadas

Xingu

D: Cao Hamburger **M:** Beto Villares

2013

A busca

D: Luciano Moura **M:** Beto Villares

A coleção invisível

D: Bernard Attal **M:** Silvain Vanot

A floresta de Jonathas

D: Sérgio Andrade **M:** Ian Fonseca

A memória que me contam

D: Lúcia Murat **M:** Diego Fontecilla

A sorte em suas mãos

D: Daniel Burman **M:** Nico Costa

A última estação

D: Márcio Curi/Di Moretti **M:** Patrick de Jongh

América: uma história bem portuguesa

D: João Nuno Pinto **M:** Mikel Salas

Angie

D: Márcio Garcia **M:** Ruben Feffer

Anita e Garibaldi

D: Alberto Rondalli **M:** Arrigo Barnabé

Artigas: La Redota

D: César Charlone **M:** Luciano Supervielle

As horas vulgares

D: Rodrigo de Oliveria/Vitor Graize **M:** Fabiano Araújo

Até que a sorte nos separe 2

D: Roberto Santucci **M:** Bandeira 8/Fábio Mondego/Fael Mondego/Marco Tommaso

Boa sorte, meu amor

D: Daniel Aragão **M:** Jimi Tenor

Bonitinha, mas ordinária

D: Moacyr Góes **M:** Ary Sperling

Caleuche: o chamado do mar

D: Jorge Olguín **M:** Miguel Miranda/José Miguel Tobar

Carreras

D: Salete Machado **M:** Xenon Pinheiro

Casa da mãe Joana 2

D: Hugo Carvana **M:** David Tygel

Chamada a cobrar

D: Anna Muylaert **M:** Rica Amabis/Tejo Damasceno

Cine Hollyúdi

D: Halder Gomes **M:** Não há músicas originais creditadas

Colegas

D: Marcelo Galvão **M:** Ed Côrtes

Corda bamba

D: Eduardo Goldenstein **M:** Fabiano Krieger/Lucas Marcier

Cores

D: Francisco Garcia **M:** Wilson Sukorski

Corpo presente

D: Paolo Gregori/Marcelo Toledo **M:** André Abujamra/Rafael Cavalcanti/André Moraes

Crô: o filme

D: Bruno Barreto **M:** Ed Côrtes

Cru

D: Jimi Figueiredo **M:** Jorge Brasil/Assis Medeiros

Doce amianto

D: Guto Parente/Uirá dos Reis **M:** Uirá dos Reis

Dores de amores

D: Ricardo Pinto e Silva **M:** André Moraes

Educação sentimental

D: Júlio Bressane **M:** Guilherme Vaz

Ensaio

D: Tânia Lamarca **M:** Alberto Andrés Heller

Esse amor que nos consome

D: Allan Ribeiro **M:** Não há músicas originais creditadas

Eu não faço a menor ideia do que tô fazendo com a minha vida

D: Matheus Souza **M:** Matheus Souza

Faroeste caboclo

D: René Sampaio **M:** Fabiano Krieger/Lucas Marcier

Flores raras

D: Bruno Barreto **M:** Marcelo Zarvos

Giovanni Improtta

D: José Wilker **M:** Gui Amabis

Habi, a estrangeira

D: María Florencia Álvarez **M:** Santiago Pedroncini

Hoje

D: Tata Amaral **M:** Lívio Tragtenberg

Jardim Atlântico

D: Jura Capela **M:** Pupilo

Juan e a bailarina

D: Raphael Aquinaga **M:** Rica Amabis

Mato sem cachorro

D: Pedro Amorim **M:** Rica Amabis

Meu passado me condena

D: Júlia Rezende **M:** Fábio Mondego/Rafael Mondego/Marcos Tommaso

Meu pé de laranja lima

D: Marcos Bernstein **M:** Armand Amar

Minha mãe é uma peça

D: André Pellenz **M:** Plínio Profeta

Minhocas

D: Paulo Conti/Arthur Nunes **M:** Henrique Tanji

Na carne e na alma

D: Alberto Salvá **M:** Nico Rezende

Na quadrada das águas perdidas

D: Wagner Miranda/Marcos Carvalho **M:** Elomar Matingueiros/Geraldo Azevedo

No lugar errado

D: Pedro Diógenes/Guto Parente/Luiz Pretti/Ricardo Pretti

M: Luiz Pretti/Christian Wallumrod Ensemble

Noites de reis

D: Vinícius Reis **M:** Fernando Moura

Nove crônicas para um coração aos berros

D: Gustavo Galvão **M:** Assis Medeiros

O abismo prateado

D: Karim Ainouz **M:** Rica Amabis

O carteiro

D: Reginaldo Faria **M:** Ricardo Leão

O concurso

D: Pedro Vasconcelos **M:** Fábio Mondego/Fael Mondego/Marcos Tommaso

O exercício do caos

D: Frederico Machado **M:** Joaquim Santos

O inventor de sonhos

D: Ricardo Nauenberg **M:** Dado Villa-Lobos

O país do desejo

D: Paulo Caldas **M:** Não há músicas originais creditadas

O primeiro dia de um ano qualquer

D: Domingos de Oliveira **M:** Não há músicas originais creditadas

O que se move

D: Caetano Gotardo **M:** Marco Dutra/Caetano Gotardo/Ramiro Murillo

O som ao redor

D: Kleber Mendonça Filho **M:** DJ Dolores

O tempo e o vento

D: Jayme Monjardim **M:** Alexandre Guerra

Odeio o dia dos namorados

D: Roberto Santucci **M:** Não há músicas originais creditadas

Paixão e acaso

D: Domingos de Oliveira **M:** Não há músicas originais creditadas

Quase um tango

D: Sérgio Silva **M:** Leo Henkin

Rânia

D: Roberta Marques **M:** Bernardo Uzeda

Réquiem para Laura Martin

D: Paulo Duarte/Luiz Rangel **M:** Paulo Duarte

Réus

D: Pablo Fernandez/Alejandro Pi/Eduardo Piñero **M:** Sérgio Rojas

Se puder... dirija!

D: Paulo Fontenelle **M:** Nico Cota

Serra pelada

D: Heitor Dhalia **M:** Antônio Pinto

Simone

D: Juan Zapata **M:** Edinho Espíndola/Luiza Caspary/Everton Rodrigues

Solidões

D: Oswaldo Montenegro **M:** Oswaldo Montenegro

Somos tão jovens

D: Antônio Carlos da Fontoura **M:** Carlos Trilha

Super nada

D: Rubens Rewald **M:** Cláudio Faria/Camilo Froideva/Natália Mallo/Ramiro Murillo/Jair de Oliveira/Danilo Penteado/Mariá Portugal/Raul Vizzi

Tabu

D: Miguel Gomes **M:** Não há músicas originais creditadas

Tainá 3: a origem

D: Rosane Svartman **M:** Luiz Avellar/Mu Carvalho

Tatuagem

D: Hilton Lacerda **M:** DJ Dolores/Johnny Hooker

Trampolim do Forte

D: João Rodrigo Mattos **M:** Robertinho Barreto

Uma história de amor e fúria

D: Luiz Bolognesi **M:** Rica Amabis/Tejo Damasceno/Pupillo

Vai que dá certo

D: Maurício Farias **M:** Emerson Villani/Branco Mello

Vazio coração

D: Alberto Araújo **M:** André Moraes

Vendo ou alugo

D: Betse de Paula **M:** Fábio Mondego/Rafael Mondego/Marcos Tommaso

2014

A balada do provisório

D: Felipe David Rodrigues **M:** Augusto Malboulsson/Gabriel Ares

A casa elétrica

D: Gustavo Fogaça **M:** Sérgio Rojas/Gustavo Fogaça

A grande vitória

D: Stéfano Capuzi Lapietra **M:** João Carlos Martins

A noite da virada

D: Fábio Mendonça **M:** Beto Villares

A oeste do fim do mundo

D: Paulo Nascimento **M:** Renato Muller

A onda da vida: uma história de amor e surf

D: José Augusto Muleta/Raphael Gasparini **M:** Não há músicas originais creditadas

A pelada

D: Damien Chemin **M:** Dudu Prudente

A primeira missa ou tristes tropeços, enganos e urucum

D: Ana Carolina **M:** Matias Capovilla/Paulo Herculano/Tunica Teixeira

Alemão

D: José Eduardo Belmonte **M:** Guilherme Garbato/Gustavo Garbato

Alguém qualquer

D: Tristan Aronovich **M:** Tristan Aronovich

Amazônia

D: Thierry Ragobert **M:** Bruno Coulais

Aos ventos que virão

D: Hermano Penna **M:** José Luís Penna/Thiago Araripe

Apneia

D: Maurício Eça **M:** Álvaro Fernando

As aventuras do avião vermelho

D: Frederico Pinto/José Maia **M:** Éverton Rodrigues

Até que a Sbórnia nos separe

D: Otto Guerra/Ennio Terrisan **M:** André Abujamra/Hique Gomez/Nico Nicolaiewsky

Avanti Popolo

D: Michael Warhmann **M:** Michael Warhmann

Boa sorte

D: Carolina Jabor **M:** Lucas Marcier/Fabiano Krieger

Castanha

D: Davi Pretto **M:** Diego Poloni/Tiago Abrahão

Causa e efeito

D: André Marouço **M:** Kethelin Cocci

Confia em mim

D: Michel Tikhomirof **M:** Rica Amabis/Tejo Damasceno

Confissões de adolescente: o filme

D: Daniel Filho/Cris D'amato **M:** Olivia Byington

Copa de elite

D: Vitor Brandt **M:** André Moraes

Coração de leão

D: Marcos Carnevale **M:** Emilio Kauderer

De menor

D: Caru Alves de Souza **M:** Tatá Aeroplano/Júnior Boca

Do lado de fora

D: Alexandre Carvalho **M:** Ruben Feffer

Eles voltam

D: Marcelo Lordello **M:** Rodrigo Caçapa

Entre nós

D: Paulo Morelli/Pedro Morelli **M:** Beto Villares

Entre vales

D: Philippe Barcinski **M:** Luca Raele/Rica Amabis/Tejo Damasceno

Estação Liberdade

D: Caito Ortiz **M:** João Erbetta

Gata velha ainda mia

D: Rafael Primot **M:** Marcelo Pellegrini

Getúlio

D: João Jardim **M:** Frederico Jusid

Hoje eu quero voltar sozinho

D: Daniel Ribeiro **M:** Não há músicas originais creditadas

Insônia

D: Beto Souza **M:** Leo Henkin

Irmã Dulce

D: Vicente Amorim **M:** Fabiano Krieger/Lucas Marcier

Isolados

D: Tomas Portella **M:** Fabiano Krieger/Lucas Marcier

Jardim Europa

D: Mauro Baptista Vedia **M:** Zé Godoy

Jogo das decapitações

D: Sérgio Bianchi **M:** Celso Sim

Jogo de xadrez

D: Luís Antônio Pereira **M:** André Paixão

Júlio sumiu

D: Roberto Beliner **M:** Plínio Profeta

La playa

D: Juan Andrés Arango Garcia **M:** Erick Bongcam

Lascados

D: Vitor Mafra **M:** Diogo Poças/Leonardo Mendes

Latitudes

D: Felipe Braga **M:** Fábio Góes

Made in China

D: Estevão Ciavatta **M:** Berna Ceppas

Mão na luva

D: José Joffily/Roberto Bomtempo **M:** David Tygel/Flávia Ventura

Meninos de kichute

D: Lucas Amberg **M:** Luiz Franco Thomas

Minutos atrás

D: Caio Sólh **M:** André Abujamra/Paulinho Moska

Muita calma nessa hora 2

D: Felipe Joffily **M:** Plínio Profeta

Na quebrada

D: Fernando Grostein Andrade **M:** Lucas Lima

Não pare na pista: a melhor história de Paulo Coelho

D: Daniel Augusto **M:** Pascal Gaigne

O candidato honesto

D: Roberto Santucci **M:** Fábio Mondego/Fael Mondego/Marco Tommaso

O casamento de Gorete

D: Paulo Vespúcio **M:** André Paixão

O grande Kilapy

D: Zazá Gamboa **M:** David Linx/Diederik Wissels

O homem das multidões

D: Cao Guimarães/Marcelo Gomes **M:** O grivo

O lobo atrás da porta

D: Fernando Coimbra **M:** Ricardo Cutz

O menino e o mundo

D: Alê Abreu **M:** Gustavo Kulart/Ruben Feffer

O segredo dos diamantes

D: Helvécio Ratton **M:** André Baptista

O senhor do labirinto

D: Geraldo Motta/Gisella de Mello **M:** Egberto Gismonti

O último lance do leilão

D: Orides Vicente **M:** Orides Vicente

Os amigos

D: Lina Chamie **M:** Não há músicas originais creditadas

Os Caras de Pau em: o misterioso roubo do anel

D: Felipe Joffily **M:** Plínio Profeta

Os homens são de Marte... e é para lá que eu vou

D: Marcus Baldini **M:** Plínio Profeta

Pau Brasil

D: Fernando Belens **M:** Bira Reis

Praia do Futuro

D: Karim Ainouz **M:** Hauschka

Quando eu era vivo

D: Marco Dutra **M:** Guilherme Garbato/Gustavo Garbato/Marco Dutra

Riocorrente

D: Paulo Sacramento **M:** Paulo Beto

Ritos de passagem

D: Chico Liberato **M:** João Liberato/João Omar

S.O.S. - mulheres ao mar

D: Cris D'Amato **M:** Ricardo Leão

Sobrevivente urbano

D: José Cláudio Silva **M:** Dominique de Witte/José Cláudio Silva/Marcelo Cabral

Tim Maia

D: Mauro Lima **M:** Berna Ceppas

Trash: a esperança vem do lixo

D: Stephen Daldry **M:** Antônio Pinto

Trinta

D: Paulo Machline **M:** André Abujamra

Uma dose violenta de qualquer coisa

D: Gustavo Galvão **M:** Ivo Perelman/Matthew Shipp/Mat Maneri/Sirius Quartet

Ventos de agosto

D: Gabriel Mascaro **M:** Maurício D'orey

Vermelho Brasil

D: Syvain Archambaut **M:** Gustavo Santaolalla

Vestido pra casar

D: Gerson Sanginitto/Paulo Aragão **M:** Fábio Mondegó/Rafael Mondegó/Marco Tommaso

Apêndice 2

Entrevista com o músico e produtor Beto Villares, via Skype – 29/06/2015

Rafael Gallo: Esta minha pesquisa procura compreender um pouco mais o universo dos compositores de trilhas musicais para o cinema no cenário contemporâneo, pós-Retomada. Entender esse perfil de compositor que se utiliza das ferramentas da produção digital, que cumpre vários papéis ao mesmo tempo e como essas coisas favorecem que se tenha mais filmes no Brasil com trilhas musicais originais, sonoridades grandiosas e tudo mais.

Beto Villares: Você estava falando e eu estava aqui pensando nessa questão do como fazer, que essa forma, por mais que esteja muito mais fácil hoje em dia - de 10 ou 15 anos pra cá venha ficando muito fácil, com tantos softwares e outras coisas - essa forma já tem seus 30, 40 anos, desde o primeiro *sequencer* MIDI, se você for pensar. O primeiro computador que eu trabalhei foi ainda em 90, um computadorzinho com [o software] *Cakewalk*, que era só MIDI. Mas tinha gente trabalhando já, aposto que nessa época os Lalo Schifrin's da vida, o Hans Zimmer e esses caras já trabalhavam, provavelmente, usando *samplers* e [teclados] Oberheim, aquelas coisas da época. Então, não é uma coisa *tão* nova, eu acho. Óbvio, você tem razão de que hoje em dia... Antes era um cara ou outro, hoje em dia isso é todo mundo que faz.

RG: A minha ideia é essa, de que hoje isso é mais regra do que exceção.

BV: É verdade. Eu já ouvi falar também de vários compositores, como o [Ryuichi] Sakamoto ou o Jacques Morelenbaum, que são músicos que podem pegar o lápis com uma partitura e escrever tudo, mas eles também vão usar tudo isso, do mesmo jeito. Porque é a maneira de fazer, a trilha precisa que você fique experimentando e não dá para você fazer uma gravação com orquestra, por exemplo, e não usar tanto. Fica complicado. É caro, de logística difícil. E [com as tecnologias] você já vai ouvindo e sabendo se está bom; nesse caso de sons de orquestras.

A trilha sonora¹, eu acho que pode ser feita com qualquer som. Eu sempre fui fã das trilhas que têm uma marca muito forte, tipo [a de] *Paris, Texas*. Aquela com o Ry Cooder tocando uns instrumentos que ele inventou: uns arames, com aquelas sanfonas mexicanas... Eu acho que a trilha sempre tem que trazer um som, propor algum som que tenha a ver com o filme. O uso da [produção] eletrônica, mesmo para fazer um som acústico, com uma cara não eletrônica, vai ser bem a maneira de criar mesmo. Porque você faz em cima da imagem, experimentando.

Apesar de que, muitas vezes, você já fez alguma música antes. E daí você vai adaptando, editando ela. Aqui – eu falo aqui especificamente, porque não sei como é trabalhar em outros países – não existe uma equipe que trabalhe com a trilha [musical] já, formalizada. Pesquisa, edição de música, isso tudo acaba sendo feito pelo estúdio ou pelo próprio compositor. É complexo, envolve tudo isso.

RG: Dentro dos filmes que você fez, há um trabalho bastante eclético. Em *O ano em que meus pais saíram de férias* há uma música mais acústica, mais clássica e com temas bastante melódicos, com frases mais ao estilo tradicional; já em outros filmes, há mais coisas “texturais”: “texturas” de sons eletrônicos, que às vezes podem diluir os limites entre música e *sound design*, e também “texturas” feitas com instrumentos acústicos, como por exemplo em *Xingu*, que tem uns sons feitos com as cordas, umas figuras que não são melodias, são efeitos [cantarola o som com a boca].

BV: O que eu tento fazer é achar o que o filme traz, sempre. Por exemplo, entre os que você falou: *O ano em que meus pais saíram de férias*, antes de eu começar a fazê-lo, fiquei pensando em qual seria o instrumento mais judaico que existe. Conversando com uns amigos meus, cheguei ao clarinete. O violino também, mas acho que o clarinete é muito a cara da cultura, apesar de a música judaica ter muita coisa, ter a música mais festiva, a música klezmer... Tem muito [uso de instrumentos de] sopro. Tudo isso eu fui conhecendo. Teve um cara que fez uma pesquisa muito legal, de coisas que inclusive entraram na trilha: um clarinetista de lá e duas irmãs, The Barry Sisters. Aí nem fui eu que fiz, foi um cara que é maestro de sinagoga... Isso eu acho legal, quando tem uma pesquisa forte, de alguma coisa, ainda mais quando é algo étnico

¹ Beto se refere aqui ao que seria mais corretamente chamado de trilha musical, já que trilha sonora é a soma de todos os sons do filme, incluindo os efeitos sonoros, os diálogos e a música. Já a trilha musical se refere somente à música. Porém, é comum no meio profissional a referência à música como trilha sonora.

ou de música tradicional de algum país. A parte que eu fiz, depois de achado isso e inspirado nisso, foi, como você falou, as coisas mais clássicas ou as coisas mais de brincadeira, com um clarinete mais oriental e o resto mais brasileiro. E tem um tema final, que eu pelejei muito com ele até entender que era uma coisa muito simples. Ali nem tem clarinete, só um violão e algumas vozes, um flugelhorn, um vibrafone, uma coisa bem... Esse é o tema final, que aparece também quando ele [o protagonista] corre atrás do Fusca.

RG: Quando ele reencontra a mãe também toca, né?

BV: Isso, tem umas “ameças” do tema algumas vezes, e ele acontece na cena do Fusca e no final, quando acontece maior. Isso é uma proposta legal também, de se fazer o oposto: tem a comemoração da Copa de 70 e eles num momento super triste, a trilha [musical] bem triste, bem terna. Quando a gente encaixou essas coisas, encontrou... Eu estava tentando até umas coisas mais clássicas, mas foi justamente mais para o popular que funcionou. É algo muito intuitivo, mas você tem que pensar nessas coisas todas.

No *Xingu* teve essa procura pela sonoridade, aí teve esses *ostinatos* tocados *sul ponticello* nas cordas², que ficam bem sujos, né? É um som bem legal, que marcou muito mesmo. Essa ideia, foi o Samuel [Ferrari], que trabalhava como assistente do Antônio Pinto e trabalhou comigo no *Xingu*, que me ajudou a dar. A gente escreveu e ele que falou: “Fala pra eles [os instrumentistas] fazerem *sul ponticello*, que vai ficar massa”. Eu sempre gravo esses sons com rabeca, mas com o quarteto [de cordas] eu nunca tinha feito esse som. E realmente... Teve várias coisas que marcaram. Eu acabei usando mais, reeditando esses violinos pela trilha.

RG: Como é seu processo de composição, em geral? Você usa partituras, grava algumas bases, como é?

BV: Eu não sei se posso explicar tão bem, porque é um processo muito do dia a dia, para mim. Não são todos os dias, mas em vários dias eu tenho que compor alguma coisa, fazer um arranjo ou algo assim. Eu tento ter, primeiro, um momento muito solto, em que eu vou de maneira intuitiva mesmo. Tocando piano, violão, ou algum outro tipo de instrumento que por acaso

² *Ostinato* é uma frase ou célula musical que é tocada repetidamente muitas vezes. *Sul ponticello* é o nome dado à articulação em que o toque do instrumentista se dá com o arco sobre a região do cavalete do instrumento, onde as cordas têm mais tensão. Esse tipo de toque cria sonoridades distintas das mais comuns.

tenha a ver. Mas também tem um bom pensamento antes. Tem filmes que tem mais conversas antes, porque tem que ter músicas já na filmagem, tem filme que tem muito menos. Tem um agora para a [produtora] O2, que saiu até uma matéria na Folha, o do Malasartes, que o Paulo Morelli está fazendo, que já tem várias ideias, mas não tem quase nada feito. Tem uma coisa ou outra que eu fiz para a filmagem. Isso varia um pouco, porque tem filme que você já chega com algumas coisas a mais, que já tinha feito antes, e que podem fazer parte da trilha. Agora, na 3ª temporada de *Destino* – é uma série para a HBO, que teve *Destino: São Paulo*, *Destino: Rio [de Janeiro]* e agora é *Destino: Salvador*, que vai chegar para eu fazer a trilha - tem vários episódios com personagens músicos, então eu já compus algumas coisas que eles tocam. Num caso tem um octeto, de cordas e fagote; no outro, tem música pop. Então, essas músicas, provavelmente, podem acabar se misturando com a trilha, na linguagem. A gente fez já pensando que isso poderia acontecer. Então, eu já compus algumas coisas antes, que podem confundir essa coisa da música em cena, diegética, com a trilha [não diegética].

Então, tem de tudo, entendeu? Mas o processo mais comum é dar um pouco de vazão para a ideia que você tem, intuitivamente, mas a ideia que você tem já está influenciada por um pensamento que você já vem vindo. Você já conversou, já teve uma ideia, já leu o roteiro. Como na maioria das vezes você já começa a fazer com as imagens, você já tem um ritmo, uma possibilidade de testar mesmo as tendências, os climas. Esse ecletismo que você fala vem do que os filmes pedem: tem um filme que quer mais uns temas, tem filme que quer mais “climas”, outro que quer mais “barulho”. No *Cidade Baixa*, o Sérgio Machado quase não queria música, ele queria mais isso de quase só “textura”. Aí chegou uma hora em que a gente resolveu fazer um tema, com violões e outros instrumentos calmos, um cello... Para ter um tema melódico, que acabou ajudando o filme e a gente usou bastante. Mas ele é todo doido, só com som editado. Fora a música pop, que toca nos puteiros, nos lugares do filme.

RG: Quando você está nesse momento de encontrar os conceitos do filme, suas conversas são mais com o diretor e com o produtor? Porque alguns filmes que você fez, ligados à Globo Filmes, parecem ter uma linguagem mais pop, já que os filmes são mais pop.

BV: Acho que não é nem porque o filme é ligado à Globo, porque o *Xingu* foi ligado à Globo também.

RG: É mais por conta da pegada do filme? Porque *A noite da virada* tem mais esse traço...

BV: É porque *A noite da virada* mostra uma festa. Na verdade, ali tem música de 30 bandas novas daqui de São Paulo, mais um monte de coisas que eu fiz, que outras pessoas fizeram. Teve que juntar, são 86 *cues* de música. Ali a música tem que estar na festa e comentar ao mesmo tempo. É o tempo todo essa mistura. A brincadeira mais legal ali foi como pilotar a música: colocá-la dentro do ambiente, tirá-la. E isso é uma conversa com quem vai finalizar o filme, a mixagem. Não adianta eu fazer um negócio e depois o cara não sacar.

Eu acho que o mais legal de trabalhar com trilha é isso: cada filme te traz um universo, para você conhecer um pouco, usar e também achar sonoridades que vão combinar, pela própria sugestão da imagem. Às vezes você vê um campo e tem que pensar instrumentos que têm mais a ver com aquilo, uns chocalhos e tal. As coisas podem ter muito a ver com a imagem, e aí fica muito legal aquilo.

RG: No vídeo do *making of* do *Xingu*, há um trecho em que você toca uma base de violão, depois faz um *overdub* tocando uma linha de acordeom, e então uma segunda linha de acordeom. Depois aparecem cenas do filme, já com as cordas e tudo mais.

BV: E é engraçado que essa versão com violão e acordeom, que achei legal pra caramba, não existiu no filme. Eu fiz ela só depois, no *making of*. Aí pensei: “Putz, podia ter feito várias entradas assim, menos grandiosas”. Mas também o Cao [Hamburger] queria uma coisa grandiosa, depois não – esse filme teve muitas idas e vindas, no sentido do que eles queriam. Quando eu fiz essa coisa da sanfona com o violão, foi só para curtir mesmo, o filme já estava lançado. E eu pensei isso mesmo: “Putz, isso podia ter no filme”.

RG: O seu processo de criação envolve bastante isso, de se utilizar da possibilidade dos *overdubs* e pensar a música em camadas? Você tem essa prática, em vez de escrever tudo antes, em partitura, por exemplo?

BV: Seja de um jeito ou do outro, o pensamento é esse; você pode escrever vários instrumentos para fazer uma camada, depois outros para fazer outra, depois outros. Quanto mais você tiver isso claro, maiores as chances de sua música funcionar. Mas tem coisa que é mais solta mesmo. Primeiro de tudo, tem dois tipos de coisas, talvez, que você pode fazer em relação a uma trilha:

ela ser um negócio muito “espacial”, muito solto, sem ritmo nenhum – em que entra um *pad*³, vamos dizer assim, mesmo que não seja um *pad* de teclado... Isso é legal, você fazer um *pad* que não seja de teclado: transformar um piano, ou outros instrumentos, tirar o ataque deles, pôr ao contrário, usar uma guitarra com eBow, tudo isso junto... Fazer *pads* que não sejam *pads* prontos de teclados, horrorosos, é a primeira missão que você tem. Como ele soa – “Uóóón” [imita o som com a boca] – marca uma ideia, uma tonalidade, um tipo de acorde mais pra lá ou mais pra cá. Isso aí já dá uma puta onda. Outra coisa é se vai entrar um motorzinho rítmico, que vá levar uma sequência. Ele pode ser mais rápido, mais lento, mais tenso, mais gostoso, o que seja. Mas vai ser aquela coisa mais “tun-qui-dun-gun-gui-run” [imita som mais rítmico com a boca, como um contrabaixo], que vai entrar mais para carregar mesmo, como um motorzinho. Pode ser um *loop*, e você vai acrescentando coisas.

Quando você tem essas duas coisas conversando, tem também esse jogo de uma camada que movimenta e uma que não movimenta. Então fica fácil de usar. Se você imaginar que cada uma dessas camadas são vários elementos que você pode usar separados também, você já tem um puta universo sonoro para fazer um monte de coisas.

Vai ter uma hora ou outra no filme em que você vai desenvolver uma melodia. Agora, nem sempre a coisa é toda assim. Às vezes não rola e você vai descobrindo que cada *cue* é uma coisa. Há muitas linguagens diferentes para se fazer trilha. Quando funciona isso, de estabelecer... O *Entre nós*, que é filme que foi lançado em 2014, tem uma coisa com a rabeca que é meio um tema, que depois fiz com a guitarra também. Usei várias vezes esses *loops* de rabeca, teve muito isso, inclusive só com rabecas. Um *ostinato* de rabecas, depois uns *tremolos*, com o eBow da guitarra fazendo barulho, encostando. Então, tudo isso são elementos que você pode sobrepor. A outra sonoridade do *Entre nós* era um teclado bem distorcido, que a gente acabou usando várias vezes. Essa oposição do mais distorcido com o mais agreste acabou sendo o material do filme. Há uma guitarra também, super agressiva. Você tem lá um monte de gente urbana, que está em uma casa no campo. Eu fiquei muito tempo tentando descobrir se essa trilha ia mais para um lado, ou mais para o outro. Talvez ela pudesse ser ainda mais pop, para fazer uma crítica – eu adoro fazer crítica depois que acabo os trabalhos. Falo: “Putz, podia ter sido

³ São geralmente intitulados *pads* os timbres que formam uma espécie de “cama”, especialmente no caso de teclados e sintetizadores. Em geral, são sons eletrônicos utilizados para se tocar poucos acordes ou combinações de notas, mas cuja densidade timbrística serve para dar apoio a certas partes.

melhor, né?” Mas também não era o que ninguém estava querendo ali. Tem isso, você está fazendo o que todo mundo está querendo.

RG: O compositor tem que entrar no esquema de todos.

BV: É, que nem você falou do *A noite da virada*; aquele é um filme da produtora, da Andrea Barata [Ribeiro]. O Fábio [Mendonça] é diretor, mas o filme é dela. Tem filme que é do diretor, então você talvez fale menos. É que aqui, em geral, o filme é mais com o diretor. Tem uns filmes mais fortes de produção, como eu já vi em casos do Antônio [Pinto], que trabalha com coisas norte-americanas ou europeias, em que o produtor se mete bastante. Já aconteceu comigo também. Mesmo no *Cidade baixa*. Não digo “se meter” de um jeito ruim, quero dizer “participar”. Foi o produtor que comentou: “Mas, Sérgio, vai ter só barulho? Não é bom pôr uma música?” E a gente considerou isso, pensamos que talvez estivesse faltando um pouco mesmo. E tem diretor que quer impor as coisas também, tem de tudo. Nos meus filmes, teve bem mais relação com o diretor, e uma relação bem amiga. Difícil, porque é um processo longo e difícil para todo mundo, mas super legal. Cada um tem seu estilo.

RG: Você falou sobre isso de compor certas figuras ou frases instrumentais e depois trocá-las de lugar, essa composição dentro do software, ou ao menos a manipulação dessa composição no software, permite também esse tipo de composição “modular”, né? Você pode pegar uma figura temática que utilizou em determinado momento do filme e copiá-la para um outro, alterando os outros elementos da composição, do arranjo.

BV: Tem filmes que têm motivos que podem servir para ele todo, e há momentos em que tem música, mas não é a trilha [original], é algum outro tipo de interferência musical. Depende muito do estilo de direção a questão da trilha, do estilo de montagem e de direção. São duas forças que se somam. O que a gente procura fazer é que você tem uns certos grupos de acontecimentos – um *ostinato*, uns sons – que fazem parte de um certo sentimento. É até diferente da história do tema do personagem. Pode acontecer, mas é menos como os diretores costumam pensar. A trilha tem que descobrir que sentimento ela tem que trazer. Esse sentimento, em geral, não vai ser aquele que está mais óbvio na imagem. Isso já está na imagem, no texto e tudo. Provavelmente, não é isso o que você tem que fazer. A não ser que seja para ser bobinho ou óbvio demais. Ou como no caso de uma comédia, que é para ser óbvio,

engraçado, dar um susto e não sei o quê. Comédia é difícil pra cacete, eu ainda quero aprender a fazer.

A questão é você entender o sentimento, de quem, de onde ele é, e quando tem que usar. Sempre que quiser usar alguma coisa para esse sentimento, se tiver um motivo em comum, com instrumentos diferentes, ou o mesmo instrumento com outras bases, qualquer relação que tenha vai funcionar. Pode ser até a mesma música, igualzinha.

Tem uma trilha que exagera isso pra caramba, que eu vi num filme outro dia e é engraçada. Ela deve ter sido muito moderna na época. É a trilha do *Love Story*, que é a história do cara, o Ryan O'Neal com a mulher, os dois lindos, ela é patinadora e ele é não sei o quê. Ela tem uma doença, vai morrer e ele fica... É um puta dramalhão, romântico. Tem aquele tema: “Tén-don-don-din-din” [cantarola a melodia do tema principal], e esse tema é desconstruído no filme, com uns pianos, com um puta efeito: “Bén-tón-dón-din-din” [cantarola o mesmo tema, agora imitando um som bastante agressivo e distorcido]. Isso toca quando ele fica sabendo da doença dela. Aí tem um teminha todo felizinho, que toca antes, tem umas coisas muito... Outro dia, quando eu assisti esse filme na televisão de madrugada, eu fiquei pensando: “Que trilha moderna pra caralho”. Na hora que ele fica sabendo da notícia, toca esse tema no piano e nas buzinas dos carros: “Tén-don-don-din-din Fón-fôn” [cantarola o tema mais uma vez, imitando os sons de buzinas em determinadas notas]. Olha que loucura. Acho que é por isso que funciona. Você tem outro grupo de emoções, de coisas, de acontecimentos. Quando você quer outras coisas, pode ter outras músicas alegres, que não tenham nada a ver com a anterior. Ou pode ser que tenha uma ou duas texturas mais alegres, depende muito da linguagem. Se a linguagem é mais de fábula, ou se é um filme mais moderno. O *Quincas* [*Berro d'Água*], por exemplo, que é um filme com uma cara mais antiquinha, tem umas coisas mais “musicais” mesmo, de bandinha. Eu pedia pros caras dos sopros girarem um pouco o tubo do instrumento, para desafinar, para parecer aquelas bandinhas amadoras.

RG: Com relação aos outros sons do filme, considerando-se o fato de a música e os outros sons serem feitos em paralelo, sem que um profissional ouça necessariamente o outro, como vocês lidam com isso? Porque há alguns momentos muito bons em seus filmes, de relações entre música e efeitos sonoros, como, por exemplo, na cena do *Cidade baixa* em que os dois protagonistas brigam e há um cachorro latindo perto, com o latido fazendo a parte grave e rítmica e a música os agudos. Tem também a cena em que o garoto

reencontra a mãe no *O ano em que meus pais saíram de férias*, em que há o ponteiro de um relógio ao lado, cujo ritmo se encaixa perfeitamente na música que vinha antes. Como vocês articularam esse tipo de coisa?

BV: A maioria dessas pessoas, os caras que fazem *foley*, e tal... O [Alessandro] Laroca, com a equipe dele, os caras são artistas. É uma arte também, porque o cara procura... Normalmente, o que acontece é que ele recebe a música em algum momento, mesmo que ela não esteja pronta ainda. Então, ele já tem a referência, já tem mais noção do que tem música. E eu tenho uma preocupação já com o que eu imagino que vai acontecer de som. Quando eu sei que é o Laroca, eu já tenho uma noção do que ele faz. Um som bem cheio e tal. Ele também já conhece bastante meu trabalho, então a chance de dialogar bem é grande. Mas esse é um diálogo que muitas vezes eu procuro ter; ir na mixagem, quando ela é em São Paulo. Eu vou lá, para somar, ver como a música ficou dentro do filme. Muitas vezes o cara fica até achando que ela deveria estar mais forte, que você fez com pouca coisa, para ser misturada com tudo. Mas a gente tenta prever muito. Tem umas horas que obviamente vai ter um puta barulho e você tem que saber que [a música] deve estar em uma certa [banda de] frequência, que não é a do barulho, não é a do som.

Essa cena da mãe, ela dá espaço para a coisa, ela demora para acontecer. Eu acho que botar o relógio no ritmo, botar alguns sons afinados, é uma coisa da arte do cara que faz [a edição de efeitos sonoros] já ouvindo a trilha. Mas acontece mesmo isso, ele demora para ouvir a trilha [musical] e eu, na maioria das vezes, não ouço o som que ele faz. Então, eu tenho que ficar intuindo. Mas eu procuro ter essa conversa, ir mandando [as músicas] para o cara [da edição de efeitos sonoros] assim que posso, ir um dia nas pré-mixes do filme, na mixagem. Sempre que esse caminho rola, é com o Armando [Torres Jr.] aqui em São Paulo, ou com o [José Luiz] Sasso... Essa conversa, tem que ter, se não, você não tem a menor ideia mesmo do que pode acontecer.

RG: No *Xingu*, em que vocês utilizaram os índios tocando e cantando, como funcionou? Você que teve de ir atrás dos índios, que teve de conseguir gravá-los? E como foi pensar a sincronia e a composição, usando instrumentos que você talvez não conhecia?

BV: Eu queria muito ter ido para lá, mas era complicado e acabaram não me levando. Eu tive pouco material de índios e isso foi chato. Mas eu tinha vários conhecidos que tinham coisas gravadas e me ajudaram a pesquisar. Isso me inspirou para compor, mais do que ter usado. O

Teco Cardoso acabou trazendo umas flautas que ele tem, do Xingu, e ele tocou. Eu “sampleei” essas flautas dele e usei pra caramba. Outras coisas eu fiz com outros tipos de flauta, que nem eram de lá. O que eu consegui foi gravar com os Kuikuro algumas canções autorizadas, porque eles vêm para São Paulo fazer algumas apresentações e o pessoal da O2 articulou tudo. Já tinha aparecido a tribo deles na filmagem, então eles toparam fazer. A gente gravou algumas coisas no estúdio e eu fiz uns arranjos meio pop em cima. Nunca soube se eles gostaram ou não. Acho que no filme o que eles têm cantando é só com esse arranjo. Foi um momento bem legal também, foi inusitado ver os caras gravando lá no estúdio.

RG: Você tem o Ambulante, que é um estúdio e produtora. Além das trilhas de cinema, com que mais você tem trabalhado?

BV: Eu trabalho produzindo alguns discos. Com o Ambulante como selo não estou fazendo nada. O meu disco está, internacionalmente, com uma gravadora lá nos Estados Unidos e aqui está meio largado, eu preciso ver isso. Estou querendo gravar um novo, que já comecei. Mas como selo não estou fazendo nada. Estou mais como produtora de trilhas e produzo alguns CDs – estou fechando 2 CDs agora, de uma cantora que a gente gravou, junto com Letieres Leite fazendo os arranjos também – e o outro, do Bongar, que é um grupo de percussão lá de Olinda. Tem sempre alguns projetos entrando. Às vezes é um CD de alguém mais chegado, mas é pouco. Porque também não dá para viver da produção de CDs. Viver do cinema já é difícil. Esses CDs que não são coisas que vão “bombar” – sertanejo ou sei lá o quê – é um tipo de produção que, em geral, ou você tem que fazer muito rápido, ou tem que fazer aos poucos, meio “na raça”. Fiz também uma trilha para um balé agora, estou fazendo uns trabalhos para a abertura das Olimpíadas, mas ainda não é oficial.

RG: Você grava essas coisas no seu estúdio mesmo?

BV: A maioria. No ano passado eu gravei o CD do Marcelo Pretto e Swami Jr. num outro estúdio, só gravei um ou outro *overdub* aqui, na minha sala. É que aqui eu não tenho uma sala de gravação e uma sala técnica. Então, vira e mexe eu gravo fora. Esse disco do Bongar eu gravei em um teatro, sem público, só para usar o som. Um lugar grande, lá em Recife. Gravei um disco de um projeto, uma tutoria que eu fiz lá em Fortaleza, e a gente acabou gravando no estúdio de um cara que eu conheço, um engenheiro de som que morava aqui e agora voltou para lá – ele é de lá -, então tem também essas viagens, essas coisas fora de São Paulo, que são legais.

Apêndice 3

Primeira entrevista com o compositor Ed Côrtes, no seu estúdio e produtora Tentáculo, São Paulo – 08/12/2014

Rafael Gallo: Como você começou na música? Qual foi sua formação?

Ed Côrtes: Eu sou filho do Edmundo [Villani-Côrtes]; minha mãe é cantora, cantou e se aposentou no Coral Lírico, é cantora de ópera; eu fui virando músico aos poucos... Assim, não teve jeito, foi dentro da minha casa. Comecei a tocar clarinete com uns 15 anos de idade. Eu já tinha estudado uns outros instrumentos, mas comecei no clarinete com uns 15. Depois, saxofone com uns 16 anos, 17. Fiz carreira de músico clássico ali, aquela coisa de fazer concurso, tocar em orquestra, não sei o quê.

RG: Você tocou clarinete em orquestra?

EC: Sim, clarinete. Mas em Orquestra Jovem, eu não passei para o nível seguinte. A hora que ia passar, eu já debandei mais para o lado da música popular. Parei com o negócio de música erudita, já meio alérgico àquele ambiente. Na música popular, eu comecei a estudar saxofone, estudei com o Vinícius Dorin, durante um ano, depois estudei com o [Roberto] Sion, durante uns dois anos. Nessa brincadeira de estudar saxofone aqui no Brasil, e também o clarinete, eu fiz aquele curso de Teoria [musical] da Escola Municipal de Música quase todo: a parte de Teoria e depois de Harmonia, depois Contraponto e no último ano eu briguei com o Osvaldo Lacerda, aí larguei e não peguei o diploma. Então, não tenho diploma nenhum na verdade. Nem da minha escola; no dia de pegar o da minha escola eu estava tocando e aí... Eu fiz a escola, até o terceiro colegial e só. Fiz a Escola Municipal [de Música] até o fim, mas briguei com o Osvaldo Lacerda e não ganhei nada, como se não tivesse feito.

Daí, fiz essas aulas de saxofone, todas envolvendo Harmonia, porque tem a ver com jazz, improvisação, não sei o quê, então vai se estudando Teoria meio em paralelo. Daí eu fiz uma “pré” de assuntos da Berklee, que eu queria ir para a Berklee, lá de Boston. Então eu fiz uma “pré” aqui de como os caras falavam de música lá, para entender a linguagem dos caras. Fui para lá com uma bolsa...

RG: Me desculpe por interromper, mas essa “pré” era um curso?

EC: Não, não, com amigos. Minha formação é muito beliscada, né? Sempre tendo meu pai ali, que é um cara com quem eu tirava dúvidas, do mesmo jeito que ele sempre conversou muito comigo. Mas nunca ele sentou para me ensinar... Não dá certo, santo de casa não faz milagre. E aí, para a Berklee eu me organizei: toda a sabedoria que eu tinha de música, que não era muita mas era o suficiente pra entender como é que os caras ensinavam lá. Aí eu cheguei lá, fiz um teste. Passei bem pra frente, peguei umas aulas bem adiantadas, tipo: minha sala tinha eu e mais um cara, eu e mais dois caras. Quer dizer, eu pulei toda a fase inicial da Berklee nuns testes que você faz na chegada. E isso foi muito legal, porque eu peguei uns puta professores bacanas lá, um cara chamado Alex Ulanovsky, que é o cara que escreveu todos os tratados lá da Berklee, de Harmonia. Eu peguei ele já naquela aula que vem depois: que é “esquece tudo o que vocês aprenderam, agora é que vai começar a história da música mesmo. Eu vou mostrar pra vocês que tudo o que vocês aprenderam está errado, tudo o que vocês aprenderam aqui estava errado. O que eu ensinei não faz sentido, porque tem muita música boa feita sem seguir essas regras. Mas pra isso você tem que saber as regras.” Então, peguei um professor bacana de arranjo também, e aí acho que foi onde eu mais evolui, de conceito. Cara, esse Alex Ulanovsky foi um cara que me desviou a visão para um outro lado de Harmonia, para eu enxergar outras coisas, me tirar desse mundo de II-V, que é um mundo muito ligado ao jazz, e me levar para um outro lado. Só que ele morreu logo depois.

Teve esse tempo lá nos Estados Unidos, um ano que eu fiquei lá. Estudei pra caramba lá e com uns caras legais, e daí voltei pra cá, já era, não tinha mais professor. Ainda fiz um curso de *Line writing* com o Cláudio...

RG: O Cláudio Leal Ferreira?

EC: É, fiz um *Line writing* em que a sala era eu, o Proveta, o François [Lima]... Mas a gente não terminou o curso. Daí em diante, acabou com professores, o resto foi “*self*”... indo atrás.

Até aí, eu estava muito no assunto de jazz, de tocar muitas notas por segundo, blá blá blá... Fui começando a encher o saco daquilo. Fiquei um ano nos Estados Unidos, vi que eu não queria competir, para tocar jazz igual a um monte de americanos estavam tocando, falei: “Não vou competir com esses caras, que estão tocando melhor do que eu, sempre eles vão ter o ‘sotaque’ melhor que o meu, e não é isso que eu quero.” Aí eu desencanei. Voltei, fiquei aqui um tempo,

tocava com um monte de gente... Toquei com muita gente boa, isso é uma baita escola. Toquei muito com Arismar [do Espírito Santo], muita canja com o Hermeto [Pascoal], um mundo de improvisações mais soltas, aprendendo a não respeitar muito a coisa, o que era muito legal. E ao mesmo tempo tocava com o [grupo] Zona Azul, com uns caras tipo o Tomati, que são bem do jazz moderno, com quem você tem que tocar... Assim, era época de Chick Corea Electric Band, umas coisas que eram exigentes tecnicamente. Umas “harmonas” difíceis e tal.

Então eu comecei a encher o saco daquilo. Aí eu fui tocar num navio, fui parar na Europa, fiquei um tempo morando na Europa, aí falei: “não, não é aqui que eu quero ficar também”. Mas nesse tempo em que eu estava no navio, já comecei a compor. E aí comecei a compor música para uma banda minha, acho que antes disso até. Eu comecei a montar um grupo meu, com minhas composições. E aí comecei a escrever para orquestra, uma coisa que eu sempre gostei, que era trilha de filme. Sempre ouvia muito trilhas de filmes. Sempre gostei de escutar John Williams, foi principalmente por causa do John Williams.

E aí eu comecei a escrever música, mas eu sempre pensava num roteiro e escrevia a música. Logo de cara eu escrevi uma música grande, para orquestra. E a Orquestra Jazz Sinfônica estava começando em São Paulo. Aí eu mostrei para o Neslon [Ayres], ele falou: “Pô, legal isso aqui, vamos tocar?” Eu falei: “Beleza!”; e ele: “Só que você rege”. Aí eu fui lá, regi essa música com a Jazz Sinfônica e ficou legal. Um cara de publicidade estava na plateia, que é o Emílio Carrera, um puta cara bacana de publicidade, trabalhou muito tempo na DPZ e tal. Ele foi assistir a mulher dele cantar, ela cantou antes da gente. Ele falou: “Meu, sua música é bonita pra ‘caraca’, descritiva, parece música de filme”. Eu falei: “É feita com essa ideia mesmo”. Ele: “Você não quer trabalhar com publicidade?” Eu falei: “Quero. Eu estou desempregado, adoraria.” Ele falou: “Meu, vou te ligar”. Falei: “Beleza”, e tchau. Passou um ano antes desse cara me ligar. Nesse um ano eu escrevi uma outra [música], também uma peça grande e tal, escrevi com... Eu fui morar no nordeste um ano, para entender também os ritmos, que eu estava cabreiro com... Confundia caboclinha com maracatu, com frevo, com não sei o quê; eu falei: “Preciso entender essa porra”. Fui morar um ano em Recife, e enquanto eu estava lá também escrevi uma peça grande e tal, que quase nunca foi tocada, foi tocada uma vez pela Jazz Sinfônica.

E aí esse cara me ligou. “Lembra de mim ainda?”, “Lembro”, “Quer ainda?”, “Quero”, “Vem pra cá agora, então”. Cheguei lá, era um estúdio, funcionava no Mosh. Ainda não tinha todos os computadores, ainda era meio *old fashioned*, mas já tinha uns *samplers*, uns *sequencers*,

umas coisas assim. [Ele falou:] “Olha, precisa de duas trilhas pro Bradesco pra amanhã, uma é de big band, a outra de orquestra, você faz?” Eu disse: “Faço”. Era uma da tarde, eu fiquei fazendo, tinha um cara lá que me ajudou com a tecnologia, com a qual eu não sabia muito bem mexer. Mas eu já mexia em *sequencer*, já mexia em teclado.

RG: Em que ano, mais ou menos, foi isso?

EC: Em 93. Eu fui para a Berklee, pra você ter uma ideia, em 88. Voltei em 89. Em 89 fiquei aqui tocando com todo mundo, 90 eu fui com o navio para a Europa, voltei no começo de 91... de 90, acho que foi no começo de 90. Aí fui morar em Floripa, fiquei seis meses enfiado num casebre lá, estudando o dia inteiro, que nem um louco. Aí vi que também não estava dando... Voltei para São Paulo, continuei tocando com um monte de gente, aí fui para o navio de novo, fiquei na Europa. Aí voltei pra cá, fui morar no nordeste, e aí chegou esse assunto que a gente está aqui agora. Foi mais ou menos esse período de transição aí, vamos dizer. De chegar dos Estados Unidos, de ver o jazz onde tinha que ver – na fonte – e falar: “Caralho, não quero essa porra”. Esses quatro aninhos ainda do meio foram de tentar achar um caminho. Aí caí na publicidade. Em publicidade trabalhei um ano com o Emílio, depois fui para o [estúdio e produtora do] Dudu Marote, que era um cara mais moderno, todo tecnológico. Aí sim: chuva de tecnologia. Tudo o que tinha de mais moderno, tinha lá. E o cara é muito ligado nos arranjos pop, na música pop e tal. Então fiz muito arranjo para bandas: Skank, Jota Quest, esses caras todos. Muito arranjo de música pop, muita coisa: escrevia cordas, metais, para esses caras. E começou a pintar uns caras de cinema: “Ó, faz trilha pra esse curta, pra aquele longa, faz não sei o quê...” Foi aí que comecei a fazer trilhas.

RG: Mais por conta do contato com esses caras do meio, de amigos, de alguém que conhece alguém?

EC: E eu peguei esse fluxo de diretores de publicidade começando no cinema.

RG: Porque é bem na época da Retomada isso...

EC: O Fernando, por exemplo, o Fernando Meirelles é um cara com quem eu fazia publicidade regularmente, dentro do [estúdio do] Dudu Marote. Quando eu falei: “Putz, eu vou sair e montar minha produtora”, ele falou: “Beleza”. Só que antes disso ele já tinha me passado o primeiro curta dele com o Nando – co-direção dele com o Nando Oliva – que se chama *E no meio passa*

um trem. Eu que fiz a trilha. Então é: “Putz, você faz a trilha?” “Ah, ficou legal! Quando eu fizer um longa, vou te chamar.” Aí já vinham umas parcerias: Andrucha [Waddington]... pô, já tinha feito um filme com o Andrucha lá atrás. Essa galera de publicidade começou a se meter no cinema e eu estava ali também, com esses caras. Quando eu saí da Dr. DD [produtora do Dudu Marote], eu fui montar uma produtora minha. Fui consultado por um monte de produtoras para ir trabalhar com um monte de gente, mas um dos caras falou: “Meu, você deveria abrir a sua”. Eu falei: “Boa, vou abrir a minha”, e o Fernando [Meirelles] fez o link. Ele falou: “Você vai abrir produtora?”, eu falei: “Vou”. Ele falou: “O Antônio, sabe? O Antônio Pinto?”, “Ah, sei, o Antônio Pinto”, “Ah, ele tá meio desempregado, está precisando trapamar, liga pra ele.” Aí eu falei: “Beleza”. Ele ligou para o Antônio, falou: “Ó, Antônio, o Ed está abrindo uma produtora, por que você não liga pra ele?” O Antônio me ligou, disse: “Estou com você, vou pra onde você for”. Sei que a gente se encontrou - o Antônio, super apaixonante, figuraça - e fizemos a sociedade, montamos a produtora juntos.

RG: Você não conhecia o Antônio antes?

EC: Não. Conhecia assim: “Ah, aquele cara ali [gesticula com as mãos, indicando distância], prazer”. Não sabia quem era. Eu conhecia o Beto Villares bem, desde antes, desde [a época dele] de tocar guitarra... Época dele na USP. E o Beto era muito parceiro do Antônio. Trabalharam um tempo juntos no [estúdio do] Luciano Kurban, que é uma produtora de publicidade também.

Então quem juntou eu com o Antônio foi o Fernando. Ele fez o link, a gente montou a produtora juntos. E o Antônio estava vindo de fazer o *Central do Brasil*. Mas na época o *Central do Brasil* era muito mais conhecido pelo Jacquinho Morelenbaum do que pelo Antônio.

RG: Eles fizeram juntos, né?

EC: Fizeram juntos. Aí o Antônio estava vindo desse caminho, falou: “Vamos juntar e vamos juntos.” Aí juntamos, começamos a fazer um monte de coisas, fizemos *Abril despedaçado*, junto com o Beto Villares, fizemos *Cidade de Deus*, mais um monte de curtas. Muito a ver com esse relacionamento que o Antônio tem com o [Walter] Salles, que é amigo de família e tal, então nós fizemos *Abril despedaçado*. Aí ficamos uns quatro anos juntos. Depois do *Cidade de Deus*, o Antônio falou: “Eu quero ir pra Hollywood”, não sei o quê; eu falei: “Quero manter a produtora funcionando” e tal... A gente se separou. Ele foi atrás [da cerimônia] do Oscar, o

Oscar não era para a trilha, mas tinha as indicações do *Cidade de Deus* na época. Ele foi para lá, arrumou um agente que estava interessado em quem tinha feito a trilha, e tocou o caminho dele como compositor principalmente de cinema, e também de publicidade. E eu saí, separei do Antônio - foram quatro anos que a gente ficou juntos – montei aqui a produtora com todo o resto da galera que tinha... Era uma produtora, o Antônio saiu e ficou sozinho, o resto veio comigo. A gente montou aqui a Tentáculo, que já tem quase 12 anos, e sempre fez publicidade e cinema no paralelo.

E aí as coisas vão pintando. Lógico que quando eu separei do Antônio, ficou um pouco estigmatizado esse assunto de o Antônio fazer cinema e eu publicidade, demorou um tempo para as pessoas entenderem que eu também topava cinema. Continua vindo um fluxo pequeno, mas continuo sempre fazendo alguma coisa para o cinema, o que é legal. Mas não é o meu foco principal. Ultimamente, o meu foco mais legal, que eu tenho achado mais legal fazer, é balé. Que são umas trilhas muito legais de fazer.

Então eu toco a publicidade porque eu sou viciado em fazer publicidade, eu gosto de fazer. E aí o que pintar de coisa extra, vai entrando, vai ficando meio do lado.

RG: Em alguns filmes variam os créditos mas... Por exemplo, no *Abril despedaçado* está trilha de Antônio Pinto, com Beto Villares e você... Aí tem alguns outros filmes que você entra como Orquestrador...

EC: É. Depois que a gente fez o *Abril despedaçado* e o *Cidade de Deus* juntos, a gente achou um jeito diferente de dividir as coisas: ele faz as composições, assina tudo, e eu faço a parte de orquestração, cuido da parte de orquestra, vou lá e vejo, cuido da gravação, mas não envolvo no assunto de direitos, de quem fez o quê. Porque às vezes isso fica meio mal resolvido.

Uma vez que a gente se separou dessa sociedade, da Super Sônica, daí pra frente todas as trilhas do Antônio são dele ou dele com alguém, eu não estou mais. Eu faço a orquestração, faço toda a regência, o arranjo, organizo as coisas que ele faz lá no *sampler* e tal, mas...

RG: Os créditos de composição são dele.

EC: São dele. O assunto é ele, e eu não quero nem saber.

RG: Como orchestrador, você não entra na questão de direitos autorais, né? É como se fosse um...

EC: Orchestrador é puta (risos).

RG: Eu ia dizer uma outra profissão, mas... (risos)

EC: É pago ali na hora e pronto. É o único que não tem os direitos conexos ali, que o dinheiro não vem... É muito louco, é uma profissão muito... “nas entrelinhas”. Mesmo nos Estados Unidos.

RG: O que você recebe de material quando trabalha como orchestrador? Quais são as diferenças quanto ao trabalho como compositor? O que você recebe, por exemplo, do Antônio?

EC: *Sampler*.

RG: Vem tudo em MIDI?

EC: Nem MIDI, vem “som”. Eu peço para ele não me mandar o MIDI, eu peço para ele me mandar o áudio. Ele manda os áudios, e eu “tiro”, que eu acho melhor do que entender o que que ele pôs de MIDI. Você tem que distribuir isso de um jeito que uma orquestra toque e soe bem, né? Com todo mundo ao mesmo tempo. Então, essa é que é minha principal função com as coisas de cinema que vêm para eu orchestrar. Geralmente, é “desembaraçar”... Achar o âmago do que vem e escolher as notas certas para distribuir. Isso, acho que é o mais difícil, na verdade. Por isso que eu não peço MIDI, eu peço o *sampler*, eu peço o áudio.

RG: Em geral, ele toca lá o *sampler* de orquestra e...

EC: É que as “prés” estão ficando cada vez melhores, né? Os diretores estão muito mal-acostumados, então a “pré” que ele quer ouvir antes de você gravar a orquestra já é super bem-feita. Então tem uns puta sons de cordas, de teclado e tal... vem com esses sons todos, um monte de *reverb* e não sei o quê... Parece uma trilha mesmo. Estaria pronta caso não tivesse a chance de gravar [com orquestra]. Aí você grava e fica do caralho.

RG: Mas em geral vêm ideias de melodias, de ritmos...? O quão completas ou quão incompletas vêm essas ideias?

EC: É, já aconteceu de vir assim: “Ah, está aí, esses dez segundos precisam virar três minutos”, e de eu ter que desenvolver. Mas a maioria das vezes já vem na cena.

RG: Já vem “sincadinho”?

EC: Já vem na cena. Uns lugares um pouco mais prontos, outros menos; só que de todo jeito aquilo tudo vai para o lixo, você tem que refazer para gravar com os músicos de verdade.

RG: É mais uma organização da distribuição de vozes, então, essas coisas?

EC: É, porque se mexer, ele [diz]: “Ah, isso está estranho”. Que dá pra mexer, dá, mas... Nesses últimos filmes dele, é tudo dele. Ele faz a trilha, compõe tudo, e eu vou lá e faço isso: pego tudo, dou uma organizada, “desembaraço”, não sei o quê, resolvo... Daí, putz, esse tema tem que aparecer aqui, ali precisa ser mais alegre... Ele me passa umas “missões”: “Olha, isso aqui não gostei do jeito que ficou”, e aí eu tenho que resolver isso no arranjo. “Olha, putz, teve um *screening* lá nos Estados Unidos, o pessoal viu e achou que aqui está triste, tem que ficar mais feliz”. Raramente é o contrário. Raramente o cara pede mais pra baixo, é sempre mais pra cima. Eu resolvo no arranjo. Eu prefiro fazer assim, do que ele ficar colocando mais e mais coisas lá. Falo: “Deixa que eu resolvo no arranjo”, aí você cria melodias, cria contracantos, né, contrapontos que dão vida, e não sei o quê, muda *voices*, e as coisas – ah - respiram! O trampo é mais disso... a composição é dele.

RG: Nesse trabalho, em que vocês estão compondo... Como você falou, as “prés” estão cada vez melhores, então enquanto vocês estão compondo e jogando pra *screening tests*, isso ainda é com *samplers*? Ou vocês já gravam? Em que momento se grava com os instrumentos reais?

EC: Não, a gravação da orquestra é uma das últimas coisas. Porque é caro. Principalmente lá. Aqui, quando a trilha é minha, eu tenho muito mais comando sobre isso, né? Então, assim: a trilha é minha, a composição é minha, eu que vou fazer o arranjo, que eu vou reger... Então eu tenho muito mais comando, eu falo: “Isso aqui a gente já pode gravar, que eu sei que se o cara quiser mexer, eu consigo mexer com o material gravado, editando-o. Tem outros elementos aqui que eu posso mexer, e não preciso mexer nas cordas.” Geralmente a gravação de cordas é

a mais chata, porque é mais gente de uma vez. Metais, você consegue com duas trompas, dois trombones, dois trompetes; “dobrando” você consegue resolver. Então são seis pessoas... cordas são 40, sei lá, então é mais encrencado.

Quando é minha composição, eu piloto – eu falo. Mas a gente tenta juntar a gravação num dia só, por causa de grana mesmo. Fazer um pacote com os músicos. Mesmo nos Estados Unidos, está assim agora. Então, é lógico que se você for ver *O senhor dos anéis*, os caras vão, gravam com uma semana de gravação, aí tem uma semana de *notes*, que eles chamam, mais uma semana de gravação, mais três dias de *notes*, mais dois dias de gravação, aí mixa.

RG: Dá-lhe milhares de dólares ali.

EC: É, mas isso tem acontecido cada vez menos, entendeu? Está cada vez mais: “Putz, em quanto tempo você consegue?” Os caras me amam lá nos Estados Unidos porque eu consigo gravar uma quantidade de músicas num tempo reduzido, que ninguém lá consegue. Então, [dizem]: “Putz, meu, você tem que mudar pra cá! Porque...”, Eu falo: “Tá, já venho” (risos).

Dessa vez os caras falaram: “A gente consegue o *green card* pra você, vem pra cá.” Mas eu não vou. Não quero ir, tenho filhos. Mas é isso, é resolver o problema da orquestra, que é caro. Está tendo gravação *off-union*, os caras estão se mexendo lá, porque estão perdendo pra Bratislava, pra Praga, mesmo pra Londres. E nos Estados Unidos tem tido pouquíssima gravação. Porque é muito caro.

RG: É muito caro e outros lugares começam a ter os recursos, antes só os caras de lá podiam fazer...

EC: Aqui, já há dois ou três filmes que eu fiz, o orçamento seria mais barato se eu pegasse um pen drive com as partes - eu, um pen drive no bolso, duas cuecas, duas camisetas – e fosse para Praga, gravar lá, e voltar. Fica mais barato do que gravar aqui em São Paulo. Por causa do preço dos músicos, entendeu? É mais barato eu pagar minhas passagens, ir lá, gravar e voltar, do que gravar aqui. Só que quando eu pego o filme, como é por Lei de incentivo, na minha cabeça não fecha a conta de você pegar a grana de Lei de incentivo fiscal e gravar em Praga! Então eu não vou, eu gravo aqui. Mas é burrice. Porque lá a orquestra é melhor, o estúdio é melhor, o cara sabe gravar; aqui ninguém sabe gravar orquestra. Não tem mais técnico de som que saiba gravar violinos, não tem. Os caras não gravam! Gravam uma vez ou outra, daí o cara “Ah, vou

experimentar uma coisa...”, o cara experimentando na sua gravação! Naquele dia que você está com toda a grana daquele projeto indo ali, o cara: “Não, vou experimentar botar esse microfone...”, “Ah não, esse microfone não está funcionando, vou pegar um microfone lá que está guardado. Está com mau contato, mas...”, entendeu? É assim que funciona a gravação de cordas aqui.

RG: Em geral, onde você grava? Você já gravou umas coisas aqui também, né?

EC: Aqui eu gravo, mas é no máximo quarteto [de cordas]. Agora nós vamos mudar de sede, agora em janeiro, vai ter um espaço maior, vai dar para gravar orquestra até. Vai ter uma sala para gravar orquestra, mas sem o aparato de gravação. Uma sala que a gente pode, no futuro, deixar pronta para gravar orquestra. Ela vai estar acusticamente preparada, mas vai ser uma sala para balé, por enquanto.

Nessa brincadeira de fazer trilha para balé, eu acabei casando com uma bailarina, que é coreógrafa também, então a gente trabalha junto direto. Agora a gente vai montar uma produtora que vai ter a produtora de som e balé, estúdio coreográfico e de balé, tudo junto.

RG: Bacana.

EC: É, legal pra caramba. E o espaço é grande, então cabe tudo.

Mas, cada vez é num estúdio, não tem um lugar onde você fala: “Ah, eu vou lá e resolve”. É: “Ah, eu vou lá, porque lá o equipamento sempre funciona, mas o teto é baixo.” “Então vamos naquele outro que tem o teto alto.” “Não, lá é legal que o teto é alto, mas não tem pedestal pra botar o microfone na altura certa”. “Ah, então vamos lá naquele outro”. “Não, lá é legal, tem o pedestal, tem o teto alto, mas não tem microfone, ou o microfone que tem não funciona e o *Pro Tools* não funciona, os canais não funcionam, dá mau contato, não sei o quê.” Daí, com todos esses você tem problemas com o engenheiro [de som]. Nunca tem um engenheiro que manja de gravação, que tenha diária de chegar lá e gravar orquestra, porque ninguém aqui faz isso. Lá nos Estados Unidos o cara grava orquestra, no dia seguinte ele acorda, vai lá e grava orquestra. Estudou, fez faculdade, não sei o quê... Tem o cara que explica para ele: “É assim que funciona, é assim que se grava”. Aqui não, aqui o cara grava baixo e bateria; de vez em quando a bateria, e não sei o quê... Um instrumento aqui, três violinos ali... Só que aí chega um dia uma orquestra e ele não sabe o que fazer. Aí vem tudo errado, vêm os canais errados, vem o som errado. Então

aqui é um sofrimento. A única vez que dá certo é quando... As minhas gravações ficam com um som razoavelmente bom porque eu tomo o negócio na minha mão. Eu falo: “Olha, é o seguinte: eu vou usar o seu estúdio, mas eu quero que você faça exatamente assim: você põe um microfone aqui, o outro ali, aquele lá, aquele lá [indicando posições com gestos das mãos]...” Aí eu pego o Rogério, que trabalha aqui, levo ele de bedel. Ele fica na [sala] técnica, ele é bom como engenheiro de som. Mesmo que tenha o engenheiro de som do estúdio, ele fica lá: “Por que não está funcionando aquilo ali?”. Porque eu fico lá dentro gravando e não sei o que está acontecendo na técnica. Aí o Rogério fica lá “de rottweiler”. E aí rola. A gente consegue tirar um som. Não é igual tira lá fora, mas é bom.

Eu já tenho um grupo de músicos que eu escolhi a dedo, e eu comecei a chamar sempre eles. É um “catado”, não é todo mundo da mesma orquestra, porque se não vira zona. Isso é uma merda também: você chama todo mundo da mesma orquestra, os caras estão acostumados a trabalhar, começam a contar história durante a gravação... Então eu chamo uns caras que são dois de um quarteto, dois da [Orquestra] Estadual, um que é *spalla* da [Orquestra] Sinfônica Municipal, outro que vem da não sei o quê, o outro que só dá aula; você chama uma galera meio estranha, fica um preocupado com o outro, acabam tocando bem.

RG: Você acaba chamando geralmente os mesmos caras sempre para tocar?

EC: Então, atualmente já virou uma “tchurma”. Mas eles já sabem como eu funciona, entendeu? Então eles já vêm espertos, e tal. E a gente resolve rapidinho. Tem funcionado. Mas é sempre um dia meio incerto, você tem que se garantir. A rotina de gravação fora do Brasil – ter convivido com isso – me ajudou muito aqui, porque eu sei como é que faz para ficar bom. O técnico de som que a gente usa nessas gravações todas, feitas fora, é o John Kurlander, que foi técnico dos Beatles, 29 anos técnico-chefe do [estúdio] Abbey Road, que, ao contrário do que se pensa, é um estúdio que existe desde 1930 e que foi usado pelos Beatles para gravar um ou dois discos, na sala B. A sala A do Abbey Road é para orquestra, e sempre foi para orquestra. Gravações da Royal Philharmonic [Orchestra], é tudo lá. Uma puta salona gigante. E os Beatles ficavam na sala B de madrugada. Então é um puta lugar de gravação de orquestra, com uns puta microfones, com uns caras que manjam... Esse John Kurlander, que é o cara que faz essas gravações todas com o Antônio, fora do Brasil, ele é um puta cara de gravação, que fez, inclusive *O senhor do anéis*, fez um monte de filme do [Steven] Spielberg, do John Williams, não sei o quê. É um cara fodido de gravar orquestra, tira um puta som. E aí eu aprendi como é

que funciona, né? Ele me manda: “Como você quer posicionar a orquestra?”, ele me manda um mapa do estúdio, aí eu posiciono a orquestra. Aí ele vai lá, faz um monte de medições, pede planta do estúdio, um monte de medições, não sei o quê, aí manda pros caras: “Olha, o microfone tal a tantos pés de altura, tantas polegadas, tanta distância assim, da parede, e tal...” Ele chega lá um dia antes da gravação, que fica marcado às 8h da manhã, vai até as 8h da noite, é o dia mais longo. É o “pré”, não tem orquestra, só a [equipe] técnica. Um dia de “pré”. Ele vai lá com trena, confere pedestal por pedestal, muda dois centímetros pra cá, dois centímetros pra lá. Dois centímetros pra cima, dois centímetros pra baixo. Posiciona os microfones, as cadeiras, tudo milimetricamente organizado, entendeu? Traz os microfones dele de casa, bota o microfone, desce o microfone, inspeciona um por um. Desce, reajusta, abre o microfone, solda de novo, não sei o quê, volta. Aí, bicho, quando chega no final do dia, está pronto! Ainda chega uma hora antes no dia seguinte, liga tudo, deixa todas as “prés” feitas no computador, não sei o quê. Os músicos chegam uma hora antes, [ficam] aquecidos meia hora antes, na hora marcada para começar a gravar você abaixa a mão, começam a tocar a partitura que estiver na frente. Mas é assim: você começa a gravar às 9h. Nove horas e trinta segundos, você já tem música rolando. Entendeu? Não tem perigo.

E aí você tem que obedecer as regras da *union*, cada uma hora tem dez [minutos] de *break*, tem um monte de regrinhas, que também... Você está no meio da música, o cara começa: “20 segundos para o *break*. 10 segundos para o *break*. 5,4,3,2,1, *break*!” Não interessa onde está, para.

RG: Ele fala isso no fone de ouvido? Você está regendo lá e o cara manda pelo fone?

EC: No fone. Para, *break*. Aí se você passar, você tem que negociar a volta ou jogar para o *break* final. É tudo conversado, mas tem que seguir a regrinha.

RG: É tudo muito correto, mas é tudo *muito* correto também, né?

EC: Pra caralho. E aí, meu, funciona. Tudo acontece. Também não pode ter erro na parte. Você não pode chegar lá com parte com erro, que você se fode muito. Se tiver merda, se o músico levantar a mão e você não souber responder, fodeu. Porque estão lá os músicos, e lá dentro está o produtor, o cara do estúdio, e não sei o quê... Porque os caras olham no cronograma de grana lá: não sei quantos mil dólares, não sei quantos mil dólares, 600, sei lá quantos mil dólares... “Ah, o que é isso?”, “É gravação da orquestra”, “Ah, eu vou, pra inspecionar esse dia, ver o que

está acontecendo com meu dinheiro.” Então vai todo mundo. Vai o diretor, vai o montador, vai todo mundo. Então se der uma zica: “Porra, por que está dando zica”? Todo mundo levanta a mão, assim. Sobra pra quem está lá dentro.

Então o técnico também está preocupado com isso, né? O engenheiro de som está preocupado com isso. Não pode parar por causa dele, tem uma orquestra lá com o taxímetro girando. Se der uma zica técnica, fodeu. É *union*, velho, não tem essa; perdeu dez minutos com técnica, é dez minutos de orquestra. Conta como dez minutos de música. Daria para ter gravado dois *cues*, sabe, assim? Duas músicas. Então é clima ruim. Só que se você vai e faz direito, todo mundo faz direito e aí está tudo certo. Aí fica clima bom. Mas é só depois (risos). É uma pressão fodida, mas os caras estão acostumados. Eles [aponta para os dois outros empregados do estúdio] me veem aí na roubada. É uma pressão fodida, começa dois meses antes: nego mandando e-mail, querendo saber: “Olha, quantos músicos? Quem você quer de *spalla*? Como você quer... Ah, não sei o quê...” Os caras, tudo [falam]: “Ah, você vai trazer as cópias, você vai levar as cópias, pra quem você vai mandar? Você já não quer mandar?” E enquanto isso o diretor já pedindo alteração, o estúdio fazendo *screening test*, a música vai mudando, fica sempre pra última hora. E sobra aqui. Porque o cara entrega, todo mundo entrega, e falta fazer os arranjos. Então cai aqui. É uma correria fodida e não pode ter erro, então é sempre um processo...

RG: Qual foi o primeiro filme que você fez assim lá?

EC: *Collateral*.

RG: Você teve que reger e tudo?

EC: Não, *Collateral* eu não regi, eu fiz daqui. O Antônio regiu lá com o cara. Que era *union* também e eu não tinha *working permit*. Então, [ele] regiu lá. E tinha um outro compositor, que o *Collateral* o Antônio não assina, quem assina é o [James] Newton Howard. Mas na verdade era para o Antônio fazer um *track* do *Collateral*, porque quando o Antônio foi para lá, para o Oscar, ele encontrou esse agente - que é o Brice, que trabalha com a gente até hoje, é um puta gente fina – e o Brice correu atrás de gente para vender a trilha do Antônio e descobriu que o Michael Mann estava montando o *Collateral* com a trilha do *Abril despedaçado*.

RG: Usando como *temp tracks*?

EC: É, usando a trilha do *Abril despedaçado*. O montador pintou com a trilha do *Abril despedaçado* e tal, estava usando para montar o filme. Então, [o Brice] disse: “Eu tenho esse compositor”. O Michael Mann falou: “Eu quero ele pra fazer esse *track* aqui”. Aí o Antônio fez um. Aí o cara: “Faz esse aqui também”, e não sei o quê. Aí o Antônio acabou fazendo 40% do filme. Só que quem assina é o James Newton Howard. De um, acabou virando 8 ou 9 *tracks* no filme.

RG: E tem essa coisa de a música parecer ser sempre um pouco um “estranho no ninho” no cinema, porque os cineastas... Bom, música pra quem não é músico, já é um papo meio estranho, já fica aquela coisa dos caras não saberem traduzir... Para o diretor conversar com o compositor sem saber como expressar fica complicado.

EC: É, isso é um trampo.

RG: Tem alguma questão em relação ao estilo? Porque eu percebi que tem uns traços, por exemplo, do *Abril despedaçado* no *O amor nos tempos do cólera*, até no *A hospedeira* também, que você foi orquestrador, né?

EC: Sim.

RG: E você vê que tem uns traços comuns, uns timbres... a rabeca e tal.

EC: Então, a rabeca vem do *Abril despedaçado*.

RG: Tem essa coisa de o cara ver aquilo no filme e falar “o que eu quero é isso”?

EC: Tem pra caralho. É só você assistir o *Gladiador*, depois você assiste o *Troia*, depois o *Cruzada*. Os três têm aquela nega meio turca que entra: “owowow...” [imita som do canto com a boca]. Entendeu? É “ref”. Dizem: “Eu quero aquilo, eu quero aquilo” e fica... O Antônio ficou preso nesse negócio da rabeca até hoje. Ele põe as rabecas em vários filmes. Chega aqui e: “Ó...”

RG: “Adivinha o que os caras querem?” (Risos)

EC: A rabeca surge no *Abril despedaçado*. O Antônio fez a trilha do *Abril despedaçado*, mostrou para a irmã dele. A irmã dele falou que parecia [a série televisiva *The*] *Waltons*, a

Daniela Thomas. E aí: “Putz, o que eu faço?” Eu falei: “Meu, em publicidade, há um tempo atrás, eu fiz um trabalho que eu peguei uma coisa de orquestra e eu botei um violeiro que eu catei lá na Praça da Sé, cantando um repente por cima. Com o negócio de orquestra, ficou legal pra ‘caraca’. Por que a gente não junta uns timbres agrestes nas cordas, pra deixar esse abril mais despedaçado?” Ele falou: “Meu, o Beto [Villares]! O Beto acabou de fazer uma pesquisa lá, com o *Música do Brasil*” – foi um negócio pago pela Abril, na época do Tite lá, não sei o quê. Ele fez uma viagem pelo Brasil inteiro, gravando música regional, tal. Então o Beto pulou pra dentro do grupo, que estava eu e o Antônio. Entrou o Beto na história, com esses *samplers* todos, que ele gravou pelo Brasil. Entre eles, tinha umas mulheres cantando, umas rabecas... Então, assim, se você ouvir o *Abril despedaçado*, aquela estranheza do *Abril despedaçado*, aquilo é tudo do Beto Villares. Vem de um conceito velho meu, mas quem trouxe o Siba com a rabeca e aqueles timbres estranhos, um som meio estranho que tem no *Abril despedaçado*, foi o Beto Villares. E tem o lance da orquestra, correndo ali por trás. Então essa é a química, a química foi nós três. Só que o Antônio acabou seguindo em frente, com essa carreira grudada com o *Abril despedaçado*, e acabou virando o caminho que ele seguiu, então é sempre o Siba... Chama o Siba, faz a rabeca, e não sei o quê. Aí tem vários filmes dele que tem isso: tem no *Collateral*, depois tem a rabeca no *O senhor das armas*, tem a rabeca no *O amor nos tempos do cólera*, tem a rabeca no *The Host*, e tem a rabeca nesse que a gente acabou de fazer agora, o *MacFarland*. Tem rabeca pra caralho. Chega a rabeca, a gente já fala: “Lá vem a rabeca de novo!” (Risos). Mas é isso: na verdade, o que atrai os caras de fora é esse som da orquestra com o agreste estranho, que eles falam: “Meu, o que é isso?!” Que é o mesmo efeito da mulher lá no *Gladiador*... Mas o legal é que o cara é a própria referência dele, né? O cara bota o Antônio Pinto e mostra pro Antônio Pinto e fala: “Eu quero mais disso.” E aí o cara fica meio grudado nele mesmo, mas é ele.

RG: Essa escolha do compositor, você acha que ela é muito direcionada por isso? Ou mais por contatos com produtores, agentes, etc.?

EC: Depende. Tem de tudo, né? Tem o Hans Zimmer lá, com seu Hans Zimmer’s Factory, que é uma máquina de fazer filmes.

RG: O cara nem ouve Hans Zimmer, mas ele quer o Hanz Zimmer.

EC: É! “O dia que eu tiver grana, eu vou chamar o Hanz Zimmer”, “Mas que filme que ele fez?”, “Não interessa”. E outra: o dia que você tiver dinheiro, você vai chamar o Hans Zimmer, mas não vai ser ele que vai fazer sua trilha. Mas, beleza, tem o carimbo lá: “Hans Zimmer”, entendeu? Tem a judeuzada americana que se ajuda muito, tem vários mecanismos dentro do cinema americano que fazem com que você entenda isso. Mas tem muito a ver, assim, com isso que você falou: “Putz, está na moda filme de terror. Quem fez aquele filme de terror que deu certo?”, “Aquele cara”, “Putz, chama ele”. Hollywood funciona muito assim.

RG: É, eu pensei muito em relação a essa coisa da música, porque também me parece que é uma coisa que os caras não sabem avaliar com tanta fineza. Então se o filme deu certo com o tal compositor, ainda que a música não tenha nada a ver com o sucesso do filme...

EC: Ou eles chamam um outro compositor e mandam copiar aquele. Ou então tem um cara que está na moda. Então é isso: “Putz, filme de ação que deu certo, quem fez o último?”, “Ah, foi o [Michael] Giacchino”, “Então chama o Giacchino”. “Putz, mas não era aquele que fazia animação? Eu vou fazer uma animação...”, “Não, o Giacchino não é mais animação, agora ele é filme de ação. Agora tem um outro cara de animação”. O cara fica “setorizado”.

RG: E essa rotulação é bem mais forte lá do que aqui?

EC: Aqui também acontece, mas lá é muito mais! O volume é muito grande lá, né? E acontece com os atores também, dá até dó às vezes. Você vê que o ator não consegue fugir de um tipo de papel. Hollywood estigmatiza o cara para aquele tipo de papel. E o cara fica lá: “Ah, mas eu queria fazer...”, e só cai roteiro para aquele tipo de cara xis. E o cara fica lá preso. Então, raramente um cara como o Tom Hanks, que era um cara de comédia, consegue escapar para o drama ou para a ação.

RG: Ou fazer um vilão: o Tom Hanks fazendo um vilão.

EC: É! Ele consegue uma carreira, assim, ampla. Mas a maioria fica presa num caminho só ali, a vida inteira. É difícil. E acontece com os “trilheiros” pra caralho, isso. Entendeu? E acontece com o Antônio. O Antônio é um cara de cinema meio alternativo, então ele... Pode ser que aconteça de fazer um grande filme de sucesso, mas tem que dar a sorte de fazer um filme que ganhe o Oscar, sabe? Como aconteceu com o [Gustavo] Santaolalla. Porque aí vai todo mundo

querer... “Quem é o cara que fez o filme que ganhou o Oscar?”, “Aquele cara”, “Então, chama ele”. Do contrário, fica essa coisa meio “grife”: “O cara é brasileiro, que faz umas trilhas meio alternativas”. Mas fica fazendo sempre aquele filme com menos verba, menos não sei o quê, que o cara não pode pedir cachê alto e tal.

A mesma coisa acontece aqui no Brasil. Se eu faço um filme bem feito aqui no Brasil, o próximo filme que vem, vem sem verba também. Agora, se eu pego e paro de fazer cinema no Brasil e vou e faço um filme nos Estados Unidos, aí eu posso cobrar mais caro aqui. É mais ou menos isso. O respeito passa muito por essa coisa do “já visitado”. “Ah, esse cara é bom porque não sei quem já usou. Ah, então vou usar também.”

RG: Mas aqui as relações são sempre bem menos rotuladas, menos dessa coisa industrial? É uma relação mais...

EC: O cinema no Brasil é muito mais divertido de fazer. Porque ele sai pago. Você não tem produtor. A figura do produtor no cinema americano é foda! Tem uns filmes que são do produtor, o diretor está ali *pro forma*. Os filmes são do produtor; o produtor é que está botando grana e ele não quer saber. É produtor, pesquisa [de mercado], produtor, pesquisa, *play!* O diretor: “Ah, mas eu gosto daquela cena!”, “Não interessa, tira. Estou mandando.” Isso rola pra caralho lá, por isso você vê um monte de filmes com finais iguais, com *trailers* iguais, não sei o quê. Porque os caras falam: “Não, aqui deu certo assim, vamos nessa, que eu estou mandando. Porque eu que estou pagando essa porra.” O cinema é uma atividade auto-sustentável, né? E auto-rentável, ou seja, tem que ganhar dinheiro; você bota dinheiro e depois você tem que tirar o dinheiro dali. Aqui não, aqui é com Lei de incentivo. Então você faz um projeto; aprovou, você tem a grana para filmar. Depois que você filmou, você não tem que pagar para ninguém, você não tem que... O cara da Petrobrás não vai vir aqui perguntar se não tem que trocar essa cena. Não, a Petrobrás está respondendo processo lá na CPI, não vem aqui nem fodendo! (Risos) Então é muito mais legal de fazer. O processo é muito mais de você com a trilha e com o diretor. É um processo artístico que nos Estados Unidos é difícilíssimo de conseguir. Então o cinema aqui é muito mais divertido de se fazer do que lá. Lá é muito mais parecido com publicidade, entendeu? Tem um ou outro projeto que é mais autoral, que você: “Ah, dá pra fazer direto com o diretor, o diretor é ‘poderosaço’, então é o diretor que dá opinião”. Quando vai caindo para um nível mais baixo, aí não tem jeito: quem manda são os produtores.

RG: Quando você compõe para esses filmes, internacionais e maiores produções, você dialoga com o diretor, com o produtor? Como é esse diálogo, o que vem de referência para você?

EC: Começa com o diretor e com o montador, geralmente. Às vezes até antes com o montador do que com o diretor. Aqui também. Você começa com o diretor e com o montador, e acaba com o produtor. É isso. Você começa fazendo arte, no final você está obedecendo. Entendeu? É mais ou menos isso. Começa o conceito, o não sei o quê, aí você alinha e aponta a direção. Aí chega lá, o cara fala: “Beleza, só que isso tudo que vocês apontaram tem que chegar aqui, ó”. Aí você tem que dar aquela torcida para chegar ali. Às vezes é possível você manter a nobreza artística, às vezes você tem que se vender, ou seja, você tem que apelar, você tem que fazer. Basta ligar qualquer filme de ação atual, que você vai ver que a trilha é basicamente a mesma. Um ou outro cara consegue... Esse Giacchino é um bom exemplo, eu acho ele fodidíssimo, é um bom exemplo do que seria um John Williams atual. É um cara que consegue fazer uma trilha de ação, nos moldes atuais de trilhas de ação, mas mesmo assim ele tem um repertório de “harmonia”, de timbres, não sei o quê, que consegue ficar mais rico do que o normal. Então você vê e fala: “Nossa, essa trilha está um pouco melhor do que a média”. E aí você vai ver – e agora o nome vem no fim, né? – você vai ver e “Ah, filha da puta, é ele.” (Risos) Isso é uma coisa que é clara.

RG: Até porque lá, mesmo que você converse com diretores e montadores, esses caras já estão sempre alinhados, né? Eles já sabem...

EC: É, eles já avisam, falam: “Ó, beleza, vamos fazer do meu jeito, não sei o quê, mas vai chegar um lugar ali que vai entrar não sei quem e ele que vai apitar”. Já avisam. Entendeu? Então é: “Vamos tentar puxar pra cá, mas existe uma grande possibilidade de esse cara querer isso aqui”. E aí o compositor está um degrau ainda abaixo. Você até sugere: “Ah, e se a gente pusesse essa música aqui, ao invés de fazer isso aqui e isso aqui?”, O cara vai lá e: “Ah, legal!” Às vezes passa adiante, às vezes consegue chegar no final. Às vezes para logo no começo, o cara fala: “Não, não, não. Os caras já avisaram que eles querem isso aqui e ponto”.

RG: E aqui no Brasil é mais jogo com o diretor e o montador mesmo?

EC: Com diretor e montador. Acontece exatamente o mesmo processo, só que é muito mais artístico! Você tem um comando artístico maior da história toda. Eu pego uns filmes que eu

faço... Eu tenho feito uns filmes com o Galvão, né, o Marcelo Galvão; eu fiz o *Colegas*, agora eu fiz *A despedida*, a gente já tinha feito o *Rinha* antes. É um “brother” meu, é diretor, e ele pega o filme e peita tudo. Então, é o melhor cinema possível de se fazer. Porque é um cara que confia em mim pra caralho, eu mando a trilha para ele e ele manda umas referências e eu falo: “Meu, não gosto das suas referências”. Falo: “Olha, veja o que você acha disso aqui”, “Pô, legal pra caralho isso aí que você fez, vamos fazer isso aí!” Um cara que acredita e confia, ouve a sua ideia, não sei o quê. Isso é difícilimo, cara. Então, putz, se eu puder fazer cinema só com o Galvão, eu faço, entendeu? Outro cara que é assim é o Fernando Meirelles, que é um cara que bota uma música e fala: “É isso que eu quero”. Aí você fala: “Beleza, só que eu não acho que isso é legal”, põe uma outra e ele fala: “Caralho, meu, espera...” Aí ele vai para casa, vai escutar sua música. Ele não vai falar “Não, não, eu quero a minha referência!” A maioria faz isso. “Não, eu quero aquilo que eu te falei, não isso que você está me mostrando”.

RG: Muitas vezes o compositor pode se tornar um executor de algo que seja: “É isso, mas um pouco diferente, sem se tornar plágio.”

EC: É, muitas vezes.

RG: Mas com esses outros caras não, você tem uma conversa...

EC: Você tem uma liberdade criativa que é raro pintar, entendeu? Mesmo que tenha a ver com a sua própria música.

Quando eu vou fazer um filme aqui, geralmente eu pego um monte de músicas minhas, que já existem, e mando para o cara. Para ele já começar a montar e já começar a se acostumar com os timbres das músicas que eu faço.

RG: Você usa as suas próprias músicas como *temp tracks*?

EC: Exatamente. A mesma coisa que eu faço com o balé. Vou falar com o coreógrafo... Eu começo a mandar coisas minhas: “Ó, usa isso aqui”. Aí o cara usa *temp* minha. Você fica preso em você mesmo, já é melhor! (Risos)

RG: Só de o cara não usar as músicas da adolescência dele, as que ele ama...

EC: É, já é melhor! Já fica mais fácil. O *Colegas*, a primeira montagem do *Colegas* quando veio, era tiro pra tudo quanto é lado, cara. Tinha desde música do [filme] *Em algum lugar do*

passado, até “Oh, my love, my darling...” [canta *Unchained melody*] Tinha de tudo, assim, no filme. Aí eu falei: “Putz, Galvão, legal, só que eu acho que não é isso. Acho que esse filme é Raul [Seixas] e orquestra. Vou te mostrar.” Aí, putz, fiz, fiz, fiz, mostrei, ele falou: “Pô, do caralho! Amarra o filme.” Eu falei: “É, a ideia é essa, vamos amarrar esse filme”. Pô, legal, aí ficou uma resolução boa, entendeu? Na minha opinião, no meu ponto de vista, muito melhor do que era. E ele também fala: “Nossa, velho, eu vejo esse filme hoje e eu lembro aquela puta zona que era aquilo...” Então... Agora esse último filme que eu fiz com ele também, ele botou uma música lá, eu falei: “Putz, legal, mas só que está espirrando pra caralho, quer ver? Olha...pá! [Imita o som de um acorde com a boca]”, “Pô, legal pra caralho!” E aí vai, é autoral, fica autoral.

RG: O compositor entra no final da produção do filme? Você já participou de algum projeto que o cara veio antes, falou “tenho algumas ideias com a música”? Porque o próprio *Colegas*, por exemplo, tem o Raul Seixas na diegese, faz parte da história e tal.

EC: Teve um filme, que se chama *Os 3*. É um filme que foi super pouco divulgado, mas a trilha é bem honesta, e o filme é legal também. Só que deu errado o lançamento. O Nando Oliva, esse cara que sempre foi paralelo ao Fernando Meirelles – O Fernando zarpou com o *Cidade de Deus*, o Nando ainda ficou um tempo fazendo publicidade – quando ele foi zarpar a carreira dele de cinema ele mandou esse *Os 3*. O filme é ótimo, foi super bem-feitinho, não sei o que lá, mas deu tudo errado no lançamento. A estratégia dele deu errado.

Esse filme foi um que... Uma vez eu estava num festival em Gent, na Bélgica, porque o *Cidade de Deus* ganhou um prêmio lá. Aí, nós fomos lá fazer uma apresentação com a orquestra. É um festival de trilha, de cinema, que tem em Gent, só que a primeira semana do festival é toda voltada para a música. É prêmio de música, apresentação de trilha de cinema e não sei o quê. É o festival que mais prestigia a música de cinema. Então vai todo mundo. Vão todos os compositores. Nesse ano que eu fui, estava, tipo, o Maurice Jarre, estava o Gabriel Yared, estava o David Arnold, estavam lá um monte de caras. Estava a representante do John Williams, que era tipo... O John Williams não pôde ir, mas estava a mulher, ou secretária dele, tipo, a mulher mais... Que mais sabe da vida dele, mais do que ele sabe da vida dele. Estava todo mundo lá. Legal pra caralho, você conhecia esses caras em boteco, ia todo mundo, muito legal. E uma hora eu peguei uma van com o Gabriel Yared, voltando de uma balada... Peguei uma van, sentei só eu e ele, falei: “Meu, desculpa, véio...”

RG: “Vou ter que te ‘tietar’”...

EC: “Estamos aqui, vou ter que te dizer que eu gosto das suas músicas pra caralho, não sei o quê, pô, parabéns” – Ele tinha acabado de fazer o *Cold Mountain*, acho. [Ele:] “Pô, legal, mas você veio por...? Pô, *Cidade de Deus*?! Legal pra caralho, e tal... Você é brasileiro? Eu adoro o Brasil, já toquei com o Ivan Lins, morei lá um tempão...” Fomos trocando ideias. Aí ele começou a falar da relação dele com o... Como é nome dele? Sempre esqueço o nome desse cara, o diretor do *Cold Mountain*, do *O paciente inglês*, que morreu agora, há pouco tempo atrás... [Está se referindo a Anthony Minghella] Enfim, ele falou: “Meu, ele me chama no roteiro. Ele me manda o roteiro, eu leio o roteiro, e aí ele vai lá pra casa, a gente toma um vinho, eu sento no piano... Ainda nem começou a filmar, nem aprovou o projeto, eu já estou compondo pro projeto. Quando ele filma, já tem a trilha. Ele filma ouvindo a música que vai ser daquela cena. Então, o processo antes é mais difícil, mas depois... Eu quase não tenho trabalho.” É o processo dos sonhos, porque a música está pronta junto com o filme. Nesse *Os 3* aconteceu isso, lógico que em outras proporções, mas o Nando tinha um menino que tocava baixo. Um dos três [personagens] tocava baixo. E aí eu comecei a compor umas linhas de baixo, para levar pra ele ter na cena, para ser tocada “dublado”.

RG: E no filme só ficou um “planozinho” super rápido dele tocando.

EC: Exatamente. Aí eu comecei a levar essas linhas de baixo. E aí comecei a pegar linhas de baixo e dar uma incrementada: botar uma guitarrinha, botar batera, não sei o quê... Comecei a dar umas incrementadas nela, e o Danny Boy – que é o Daniel Rezende – estava na sala de baixo montando o filme. Os caras estavam filmando em cima e ele montando embaixo. Esse filme foi o filme mais rápido, era um *case* de dar certo, porque era o [Ricardo] Della Rosa fotografando, o Nando dirigindo – que é super ágil – o Daniel e eu. O quarteto. A gente fez um almoço antes, o Nando falou: “Ó, vai ser assim.” “Beleza, vamos aí”. Aí o filme, um mês e meio depois de ter começado, da primeira diária de filmagem, tinha um corte já. Um mês e meio, tinha o corte dele já, com uma hora e meia, assim. Tinha quase pronto, um mês e meio depois do primeiro dia de filmagem. E justinho já, difícil de mexer; já com trilha, tudo. Trilha original, tudo; faltando só “apertar parafuso”.

Então foi assim: eu levei as trilhas com o baixo, eu levava as trilhas e já entregava para o Danny e ele: “Putz, legal, me manda mais!” Aí eu fui mandando, não sei o quê, fui criando umas coisas,

“Ah, aqui precisa mais isso, mais aquilo”, e eu sentava, eu ia lá em cima e via a filmagem, conversava com o Nando; descia, conversava com o Daniel, e ele falava: “Ó, aqui eu preciso mais isso e preciso mais isso”, eu vinha pra cá, fazia, mandava para ele e não sei o quê. Levava lá, sentava com ele e assistia. Ficou tudo pronto ao mesmo tempo. Foi do caralho. Minha experiência “Gabriel-yarédica” (Risos). Mas foi só essa.

RG: Quanto a seu processo de composição e sincronização com o filme, como funciona? Você abre o filme na tela do computador, escreve as músicas em partituras? Como funciona o processo criativo em sua relação com a imagem?

EC: Isso é uma coisa que tem muito a ver com a tecnologia atual. Às vezes, por exemplo, vem uma cena ou uma ideia por conta de um roteiro que li... Ou se for balé vem um conceito e tal... Às vezes é necessário um tema. Um tema bonito, um tema claro. Aí eu sento no piano, componho, e depois vou sincronizar com a imagem. Mas na maioria das vezes você começa... Não vou dizer a maioria, mas muitas vezes você começa por “ambientes”. Você precisa de um “ambiente” sonoro ali. E tendo os *samplers* e tudo mais, você acaba usando essas ferramentas. Então muita coisa começa também com um “clima”, com uma percussão, uma batida, um *loop*, um timbre... Dependendo do tipo de música. Aí você fala: “Pô, isso aqui é legal” e aí entra um tema ali. Você vai para o piano e compõe um tema, aí volta para o computador e [pensa]: “Com que instrumento vou fazer esse tema?” Atualmente, eu acho que as ferramentas são tantas, que o ideal é você ter chance de usá-las todas. Eu diria para você que o que eu mais gosto de fazer é sentar no piano, compor um tema e escrevê-lo, depois ir lá [no computador], começar a achar o andamento com a imagem, e depois começar a distribuir o tema naquele andamento, com aquela imagem. Isso é uma maneira que geralmente funciona, dá certo. Mas acontece de várias outras maneiras também.

Balé, por exemplo, que é uma composição muito legal de fazer, e que é menos “fechada”, vamos dizer, do que o filme... Porque você faz e mostra, daí o cara [diz]: “Beleza!”, e aí ele começa a dançar aquilo e começa a falar que... Porque a maneira que eu tenho feito os balés é diferente da maioria das pessoas. A maioria compõe a música, entrega, e os caras dançam. O que eu tenho feito com o balé é a mesma coisa que com as trilhas. Desde o primeiro que eu fiz, tentei fazer assim. Eu faço uma música e jogo para a pessoa. Ela começa a mexer, a achar os movimentos e [diz]: “Ó, legal, mas eu preciso de uma coisa mais assim, e não sei o quê, mais pra cá, mais pra lá”. E aí você vai reagindo a isso, vai assistir ensaios, vai entendendo o processo. No final, você

tem um espetáculo amarradinho, sabe? O resultado fica muito legal. Tem uma estreia, agora, sexta-feira, super legal. Lá em Joinville, no Bolshoi. Ficou legal pra caralho e foi todo feito assim. Comecei com um tema bonito, e tal; fiz ele e o desenvolvi, uma música de uns 5 minutos, com aquele tema. “Putz, legal, tem isso e aquilo. E tem um duo ali, posso fazer um duo, então... Mas pra chegar nesse duo, precisa ter uma coisa aqui antes, que fale disso e tal”, “Ah, legal, então faço assim”, “Ah, mas isso está muito rápido”, “Então puxo isso aqui pra cá e...” Vai tudo se movimentando, entendeu? A função do compositor nessa hora é manter a unidade. Manter tudo amarrado: manter a temática, a tonalidade, uma coisa que dê unidade para tudo. Se você sair fazendo tudo o que os caras pedem, vira um filme do [Quentin] Tarantino, só que sem ser com trilhas tão interessantes. A função [do compositor] é você ouvir no final e tudo fazer sentido. Então você tem que ficar ligado no que já fez, para manter as amarras mesmo atendendo os pedidos que vêm da maneira mais louca possível. Com os filmes, acho que é mais ou menos a mesma coisa. Você tem que atender o que o filme pede, o diretor e sua maneira de expressar o que ele quer expressar, e o que ele pede. Você tem que atender aquilo tudo e ser responsável para que a música ajude a imagem e não atrapalhe, que a música amarre o filme, que a música ajude a ideia, principalmente. As ferramentas vão variando de acordo com a demanda. Eu uso de tudo. Muitas vezes eu pego um instrumento qualquer, um violão, e gravo alguma coisa ali no estúdio: uma levada, umas notas, alguma coisa assim, um timbre... E começo a editar isso, a colocar uma coisa de piano em cima, ou a tocar outro instrumento em cima, aí toco umas percussões... Você vai montando a peça, sabe? Às vezes o tema vem no começo, às vezes o tema vem depois, mas a atmosfera...

RG: Você vai encontrando os timbres...

EC: É! Porque o tempo dos grandes temas no cinema – sabe aquela coisa de ...*E o vento levou?* -, não tem mais isso, entendeu? Os caras querem “*layers*”, querem “climas”. Você ter aquele “clima”, depois mudar para aquele outro “clima” e não sei o quê. E aí, eventualmente você precisa de um *spot* que é música mesmo. Mas a maior parte do tempo é você estar ali, cozinhando. Para isso tem muitas ferramentas legais na tecnologia de hoje. Então não dá para garantir que a trilha vai ser: sentar, compor...

Eu fiz um balé, um tempo atrás, que era com quarteto de cordas. A encomenda era essa. Uma hora de música para quarteto. São quatro atos, uma introdução e quatro atos. Aí não tem jeito,

é sentar e escrever. Senta no piano, escreve e tal, não tem jeito. É *old-fashion*. Legal pra caralho, o resultado foi do caralho. O quarteto tocava ao vivo com a dança, muito legal.

RG: E com relação aos filmes, em geral você já recebe o corte fechado?

EC: Pode ser de vários jeitos: às vezes começa no roteiro; às vezes o cara começa a filmar e já começa a te mandar as imagens para você ter ideias; às vezes o cara já te manda o filme fechado, cheio de trilhas de referência... varia. Eu fiz um filme pouco atrás, para o México... Era Miami ou México, eu não sei bem, porque foi um processo meio maluco. Um filme do Vik Muniz, chamado *This is not a ball*. Conteúdo para a TV mexicana. É um longa, um documentário do Vik Muniz: ele fez um documentário sobre a bola. Ele andou pelo mundo inteiro, falando sobre a bola, sobre as várias tradições ligadas ao elemento da bola. Começa com uma pergunta: Por que tem tanta gente no estádio e tão pouca no museu? Então, ele foi atrás desse assunto da bola. E no paralelo ele vai fazer uma grande obra de arte no Estádio Azteca, com 10.000 bolas de futebol. Eu mandei umas músicas minhas para os caras e eles [disseram]: “Ah, legal, queremos trabalhar com você”. Aí eu vou começar a compor; eles mandaram umas imagens, trechinhos... Baseado naquilo, eu compus uma música. Mandei e os caras [disseram]: “Pô, do caralho, faz mais!” Fiz uma outra e mandei. [Disseram]: “Legal, mais uma!” E depois me mandaram o primeiro corte: tinha 55 pontos com música, uma totalmente diferente da outra. Em um entrava James Brown, no outro entrava Ivete Sangalo, no outro entrava Mozart... O cara montou aqueles documentário do tipo: “Ah, então vamos!”, daí o cara pega um carrinho e entra: “tãn-dãn- dãn-dãn- ...” [cantarola música agitada]; chegava no lugar e [diz]: “Ai, e agora o que vamos fazer?” [começa a cantarolar outra música, de suspense], foi pondo assim. Parecia *Globo Repórter*. O mesmo tipo de sonoplastia. “Estamos aqui numa praia bonita” [começa a cantarolar uma música calma], “Às vezes vem a chuva” [começa a cantarolar uma música de tensão, bem ritmada]. Foram montando assim. Tinha 55 entradas de música e eu tinha duas semanas para entregar, uma semana e meia. Putz, daí... Vou cobrindo referência, né? Vou fazendo as músicas do meu jeito, tentando amarrar uma com a outra, para tentar convencer os caras de que essas 55 músicas tinham que vir do mesmo lugar. Pro documentário ficar mais amarrado. Quase consegui; das 55, teve duas em que eles não cederam. Mas veio uma ceninha, eu falei: “Ah, legal! Vou estabelecer o astral do filme”. Mandei, achei que eu estava com o jogo ganho, tomei no cu. Voltou aquele puta monte de músicas para fazer... E as minhas lá no meio. Eram 3, 4 que eu

tinha feito, estavam lá. Era uma música que eu tinha feito de 5 minutos, o cara usou lá 12 segundos.

RG: Quando você tem que gravar música – como, por exemplo em *Cidade de Deus* ou *Não por acaso* – de ritmos populares, como o samba por exemplo, como funciona? Você arregimenta os músicos, e como trabalha com a sincronia nesses casos? Ou mesmo quando vai com orquestra para outros estúdios, vocês usam a tela com a imagem ali, para sincronizar? Ou você leva as guias em áudio?

EC: Nos Estados Unidos tem o maior esquema pra isso. O John Kurlander lê partitura, o engenheiro de som, e tem um *big counter*: um contador de compassos do *Pro Tools*, grandão, na minha frente, e um outro para ele. E a partitura está toda sincronizada com o *Pro Tools*, isso é uma coisa que tem que estar certinha. E tem o filme. Tudo roda junto. Quando dá o “start” na cena, o *Pro Tools* está rodando junto, o filme está rodando junto. Se alguma coisa dá errada, eu paro e ele já sabe de onde pegar. Ele já sabe, na partitura, onde tem a pausa mais próxima. Aí ele já “pum”, já volta no compasso lá, eu já vejo o número [de compasso], falo para a orquestra... Nisso eu já vi também de onde mais ou menos poderíamos pegar, se tiver alguma discrepância do que ele acha e do que eu acho, geralmente prevalece a minha ideia. Mas ele sugere: “Ó, podemos pegar de tal lugar, que tem uma pausa”. [Eu digo:] “Mas se pegar daí, a expressão não vai ficar completa. Então vamos pegar daqui, de antes, que aí pegamos o tema inteiro”. Esse tipo de coisa. Aí vai, mas eu tenho a imagem e tenho a barra de compassos. E isso tudo roda sincronizado. Antigamente era mais difícil, porque tinha que ter o relógio, o filme e a partitura. Era mais complicado, porque não tinha sincronismo exato, como é hoje em dia. Hoje em dia, uma vez sincronizado, vai assim até o fim.

RG: E quando tem que gravar esse tipo de coisa aqui no Brasil?

EC: É “mambembaço”.

RG: Vai gravando e...

EC: Não, tem sempre... Quando a gente sai daqui, do estúdio – se for aqui, está sempre o filme rodando junto -, se for em outro estúdio, a gente leva a sessão de *Pro Tools* com o filme. Então o filme vai estar rodando. Eventualmente não tem uma tela para mim, para eu assistir lá, enquanto estou gravando. Mas como fui eu que fiz a trilha, eu sei o que está acontecendo na

imagem e o que eu preciso tirar. E como eu disse: uma vez sincronizado, sempre sincronizado. Você não tem que ficar preocupado com a imagem, como era antigamente.

RG: Em relação aos sambas, por exemplo, você grava guias?

EC: Tudo já vai com guia. Em muitos desses sambas, sou eu mesmo tocando percussão.

RG: E vocês vão gravando uns *overdubs*?

EC: Sim. Você vai montando umas “prés”. É isso que eu te falei: as guias, as “prés”, têm que estar muito prontas atualmente. Os diretores estão mal acostumados, eles querem ver a trilha praticamente pronta. Aqui no Brasil, principalmente, você pode gravar orquestra ou não. Tem um monte que... “Ah, não vou gravar orquestra”, o cara nem sabe da orquestra. Eu que sou chato com esse negócio de timbre: “Não, vamos gravar orquestra, porque fica legal. Isso aqui está bonito, mas você vai ver que vai crescer pra caralho na hora que gravar com orquestra”, “Ah, mas tá bom assim”, “Não, espera. Vamos gastar essa grana e vai ficar legal”. Quando grava, o cara fala: “Porra, que legal, que diferente!”. E eu: “É, então...” É isso. Mas daria pra [“pré”] ir. Na televisão eu vejo um monte.

RG: Você chega a misturar os sons de *samplers* de orquestra com a orquestra real?

EC: Sim, pra caralho.

RG: Grava umas “dobras” e acrescenta os *samplers*, para dar uma “encorpada”?

EC: Sim. Principalmente nos graves, que dá menos bandeira. Nos agudos é muito difícil. Violino de *sampler*, nenhum fica bom. Então, é muito difícil. Mas nos graves rola. Os baixos, assim [imita o som dos instrumentos], você dobrar com os baixos de *sampler*. Às vezes – aqui no Brasil, principalmente – você não tem a quantidade de músicos que gostaria. E aí, pô: os estúdios não são grandes, a quantidade de músicos não é suficiente, a gravação não é perfeita, então você não pega aquele “timbrão” de graves que poderia vir. Aí você adiciona um *sampler* [imita um som forte de contrabaixos], bota um *reverb* e não sei o quê, fica com a orquestra mais “encorpadona”.

RG: A arregimentação de músicos e o aluguel de outros estúdios são responsabilidades suas? Quando o diretor ou o produtor pedem para que você faça a música, eles esperam já receber tudo pronto de você depois?

EC: É.

RG: Você mixa tudo também?

EC: É, você tem que prever tudo isso no orçamento.

RG: Mas é você que cuida de tudo isso, né? A figura do *Music editor* aqui no Brasil não existe, certo?

EC: Não, não existe. Está começando a aparecer, mas é raro. É mais fácil o montador do filme trabalhar de *music editor*, sabe? Devagarzinho vai aparecendo. Lá nos Estados Unidos, tem filme que tem 3 *music editors*. Aqui é difícil. Não tem grana nem para fazer trilha, imagina *music editor*. Então você tem o trampo.

Fazer filme aqui no Brasil é um trampo de guerrilha. Geralmente, eu estouro o orçamento. Porque eu quero gravar a música, então quase sempre eu estouro o orçamento. E essa parte de logística você tem que cuidar, e se responsabilizar por tudo. Porque o cara não quer saber se o estúdio é bom, ele não sabe. Não sabe te dizer aonde ir e não sabe te dizer se ficou bom ou não. Então é você que tem que se cuidar.

RG: É você que tem a obrigação de entregar a música resolvida.

EC: Isso, você tem que se cuidar. Se vira. É assim: você tem a verba para gravar a orquestra, beleza, você escolhe o estúdio errado, com o técnico errado, e fica uma merda o som, é você que se fode, é problema seu.

RG: Você tem conversas com os profissionais que cuidam dos outros sons dos filmes?

EC: Em longas, sim, há umas reuniões. Tem umas reuniões antes de mixar, tem mixagens que a gente, às vezes, vai. Para entender a coisa, porque às vezes você está lá, caprichando em uma cena, com música pra caralho, e o cara está caprichando no *sound design* também...

RG: Porque você, em geral, recebe o filme sem os outros sons, né?

EC: É, e aí pode ficar aquela puta barulheira. Você vai querer que a música apareça e não vai poder, porque a prioridade é sempre do *sound design*. Então é sempre bom conversar: “Putz, aqui precisa enfatizar tal negócio, que vai fazer no *sound design* ou na música? Quem está

fazendo o *sound design*? Vou dar uma ligada pra ele”. Mas tudo isso tem que ser iniciativa sua, não tem ninguém que cuide disso pra gente.

RG: Isso se dá mais em conversas informais, então?

EC: É, e às vezes tem os diretores bacanas que estão a par de tudo. Já chegam e falam: “Não põe muita coisa nessa cena, porque o *sound design* vai ser pesado”. O diretor já vem com esse *input*. Mas às vezes não, e você tem que ficar ligado. Porque se não você pode se ferrar lá na frente. Por causa de “mix” também, né? Você tem um instrumento solista, por exemplo: você tem um solo de oboé em uma música, só que tem um diálogo lá, vai entrar uma voz em *off* que no filme não estava. E aí você vai ter o oboé brigando com a voz. É melhor não. Esse tipo de informação, você tem que ir pescando. Você tem que ir meio que mapeando o filme com os caras. É um trabalho demorado, cara, fazer um longa.

RG: Quanto tempo, mais ou menos, você tem para compor as trilhas de um longa?

EC: Em média, para fazer um longa legal, de composição pelo menos uns 3 meses. Entre fazer, ter recusa, fazer de novo... Pelo menos 3 meses, em média 6. Do momento em que você começa, até entregar tudo, uma média de uns 6 meses. De bastante trabalho, entendeu? Porque, principalmente aqui, quando eu faço sozinho, é bastante trampo. São 3 a 6 meses de dedicação, de ficar aqui de noite e... É muito trampo! Você faz um filme lá [nos EUA] com 60 *cues* – 60 pontos de trilhas -, que é o normal... Um *Cidade de Deus* da vida, esses filmes todos. Você senta, beleza, daí você manda. Você consegue fazer tudo e manda os rolos lá pro cara, 3 rolos. O filme é dividido em rolos, certo? Você manda os 3 primeiros rolos [e diz]: “Ó, vê o que você está achando disso”. O cara está lá, ele diz: “Ah, legal essa primeira. Mas aqui acho que podia ser um pouco mais. Essa segunda, achei legal, só que não sei, podia experimentar outra coisa? Essa terceira, hmm, não. Essa quarta, não sei o quê”. Ele vai falar sobre todas. Ele está em casa, com um papel, ele vai focar ouvindo e tal. No final, ele vai te perguntar: “E o rolo 4?” Então, no dia seguinte você tem que fazer todos esses *notes* - que nos Estados Unidos se chamam *notes*, aqui não tem um nome; essas observações e tal -, cumprir todos esses *notes* que o cara pediu, mas continuar o trabalho pra frente. E sempre os caras voltam: “Ah, eu ainda estou em dúvida daquela lá do começo”. [Penso]: “Putz, mas seu mexer naquela, vou ter que mexer nessa, nessa e nessa”. Porque às vezes você amarra tudo. Então é um trabalho de “vai e volta, vai e volta”. Você vai com 3, volta com 2 e meio, vai de novo com 4, volta 3, aí você vai com 6,

voltam 4, vai indo... Aí uma hora vai tudo. Demora, é trabalhoso. Para fazer legal, satisfazer o diretor e os caras todos, é chato, não é facinho. Nos filmes do Antônio lá, dos gringos, mais ainda. Porque vem *notes* dos montadores, depois *notes* dos diretores, depois do produtor 1, do produtor 2, do cara da Disney, do não sei quem... Vêm *notes* pra caralho. Todo mundo querendo dar opinião e vem tudo ao mesmo tempo.

Tem um filme que a gente fez, chamado *The perfect stranger - A estranha perfeita* - que a trilha é boa pra caralho. A orquestra foi bem gravada, foi lá em Nova York, com o John [Kurlander]. Esse filme tinha uma produtora feroz lá, que ficava lá na gravação. Acabava a gravação, ela falava: “Dá *play*”, e aí já tinha *notes*. Um monte. Ela ia embora às 8h da noite, e [tinha] gravação no outro dia às 9h da manhã. Tinha que refazer tudo para o dia seguinte. A gente tinha que passar a noite... O Antônio refazendo as *notes* e eu refazendo os arranjos, para chegar no estúdio cedo e fazer as cópias, para as 9h já estarem nas estantes para tocar. Então, era chato. Tinha uns 3 dedos meus sangrando na cutícula, nesse filme. É puxado. Aqui também acontece de ficar complicado às vezes.

RG: Isso é uma desvantagem da produção digital, né? Porque os caras também começam a ficar muito acostumados a pedir refações.

EC: Os caras estão mal acostumados, é isso que estou falando. Eles pedem alterações e já te pedem mais coisas. Aí, no dia seguinte [falam]: “Cadê meus *notes*?”

E pode dar treta. Porque o cara marca a data de lançamento; aí funciona por ordem cronológica inversa: tanto tempo antes da data de lançamento ele tem que ter a cópia. Então ele marca o dia da cópia. Para a cópia, ele tem que ter a “mix” do filme, então ele marca a “mix”. Para a “mix” do filme tem que ter a “mix” da música. Então você marca a “mix” da trilha, aí você tem que marcar a gravação. Só que o cara não para de pedir alteração. Porque para ele o lançamento é só lá na frente. Aí você fala: “Cara, você não está entendendo, se continuar assim, não vai dar pra ter orquestra”. Fisicamente não cabe. E às vezes tem que explicar isso para o cara, ele não entende, ele quer o que ele quer. Mas isso acontece.

Lá fora, às vezes, é uma loucura, porque tem o diretor de música, os produtores da companhia, os produtores do filme, o diretor e o montador, todo mundo espinafrando. E no meio disso ainda tem um *screening test*. Aí volta a coisa do *screening* falando tudo ao contrário do que todo mundo tinha falado, e todo mundo muda de opinião nessa hora: “É, eu falei que isso era assim”

(Risos) E aí é todo mundo se fodendo, fazendo alteração pra caralho, mandando pros Estados Unidos... E aí o cara lá não viu, não assistiu hoje. Diz que só vai assistir depois de amanhã, que ele não pode agora. Que ele tem que ver com calma. E aquele prazo lá que eu te falei não muda. Lançamento do filme marcado, mixagem marcada, orquestra marcada, tudo com uma puta antecedência... E você só vai ver a casa cair.

Há dois anos atrás, com o *The host – A hospedeira* -, era 24 de dezembro, às 9h30 da noite eu estava aqui, fazendo cópias. Com três impressoras ao mesmo tempo, sozinho aqui na produtora, dando “*print*” aqui, “*print*” ali e “*print*” lá. “*Print*” aqui, “*print*” ali e “*print*” lá. Para poder conferir parte por parte, porque eu precisava viajar no dia 25. E meu filho me ligando: “Papai, o Papai Noel vai chegar e você vai perder”. E eu: “Tô indo”. Eu sujo aqui, de bermuda, virado há não sei quantos dias. Porque foi uma gravação sem grana e tal.

RG: Você é bastante diversificado no seu trabalho como compositor. *Colegas*, *Abril despedaçado* e *Não por acaso*, por exemplo são filmes entre os quais você faz samba, pop, rock, música orquestral e tudo mais. Esses conceitos de sonoridades e estilos vêm de você, em geral? De conversas com os diretores?

EC: É. Nesses casos, por exemplo, no *Não por acaso*, no *Colegas*, são conceitos meus. No *Crô* também. Eu recebi o filme com um monte de coisas, mas criei outra. Fiz um tema nas cordas para o *Crô*, um tema com pizzicatos, e mandei. [Pensei]: “Se ele falar sim para isso eu sigo em frente, se não, eu paro aqui”.

RG: E quanto às entregas? Você entrega em *stems*, geralmente? Arquivos digitais de áudio?

EC: Geralmente, sim. A maioria dos diretores gosta de acompanhar um pouco da mixagem de música. Outros nem vão. Alguns, principalmente quando já se criou confiança, dizem que nem vão e pedem para eu levar em *stems*. Mixada em 5.1. Entrega e dá o “*play*” no filme. E aí, para as alterações, você tem que estar lá na mixagem do filme, porque às vezes acontece de... Às vezes você tem que voltar aqui para a prancheta, para resolver alguma coisa, durante a “*mix*”. A “*mix*” de um longa, geralmente, é uma coisa extensa: no mínimo uma semana de “*mix*”. Nos primeiros “*plays*”, você já para pôr o “*play*” com trilha, porque aí o cara já vai... É um momento que você tem o diretor ali, entendeu? [Dizem:] “Putz, aqui acho que tem que mudar ainda”. Aí

você traz pra cá, refaz, e aí já refaz o 5.1 no *dub* mesmo e solta. Isso acontece aqui e lá nos Estados Unidos, igual.

RG: Você trabalha com publicidade também, né? E com performances musicais.

EC: É, eu tenho minha banda [a Oito do bem]. Eu e o Derico, a gente resolveu montar uma banda um tempo atrás. A gente é amigo há muito tempo, e falamos: “Putz, vamos fazer uma banda para dar risada, se divertir e tal”. Aí eu fiz os arranjos, mandei o CD para a casa de cada um, escolhi os músicos, fiz um trabalho meio de diretor musical: “Ó, o repertório vai ser assim, beleza?” Mande para a casa de cada um e falei: “Não vai ter ensaio, é show, estuda aí”. Tinha as partituras, do primeiro ao último compasso, tudo certo; se seguir, vai dar no fim. E aí fomos tocando, tocando, e acabou ficando bom. A gente pegou um projeto agora, para fazer 20 shows no ano que vem, para a Ambev. Tem uns 5 anos que a gente está tocando. O bom é que é de vez em quando, não é todo dia. Teve uma época que a gente tocava toda segunda-feira no The orleans, esse bar em que a gente vai tocar hoje. Mas começou a ficar pesado, nasceu mais um filhinho meu, tenho quatro agora. Aí parou os shows sempre. Às vezes, tem em outra cidade: aí vai com um monte de instrumentos para o aeroporto, pega o avião, pega van, chega lá, faz passagem de som, vai pro hotel tomar um banho rápido, volta pro show, depois viaja... Não tenho mais saúde pra isso, cara.

RG: De performance, de tocar, é só esse grupo que você tem?

EC: Às vezes me chamam para gravar alguma coisa também. Normalmente, para escrever o arranjo, aí eu escrevo e toco junto.

RG: Gravações aqui no seu estúdio são só de coisas suas? Ou você grava outras bandas também?

EC: Não, só coisa que eu produzo.

RG: Publicidade, trilhas ou coisas autorais suas?

EC: Sim, o que for produção nossa. Agora estamos fazendo uns discos, mas é tudo assim: para o meu filho, que eu quero fazer um disco com ele, um outro disco de piano, com umas músicas minhas que o Marcolino vai tocar. Mas aí eu vou alugar um estúdio que tenha um piano legal. Tudo produção que tem a ver com coisa daqui.

RG: O disco *Primeiro Movimento*, você gravou aqui mesmo?

EC: Meu disco de saxofone? Esse disco foi como isso que estou fazendo agora, que estou fazendo o disco do meu filho. É buraco de publicidade. Publicidade flutua, de quantidade de trabalho. E agora, depois da vitória da Dilma, deu uma queda. Então esse fim de ano está sem trampo. Então [penso]: “Putz, vou aproveitar para fazer o disco do meu filho. Tem um tempão que quero fazer isso e vou aproveitar agora”. Meu filho é aquele moleque ruivo, que faz propaganda da Vivo, sabe? Ele canta legal, então vou fazer um disco dele cantando. Estou querendo fazer isso há um tempão e agora vai.

Apêndice 4

Entrevista com o compositor Eduardo Bid – Realizada via Skype, em 24/04/15

Rafael Gallo: Como você começou na música?

Eduardo Bid: Eu montei a primeira banda com meu irmão, que tocava bateria... Ele começou ao mesmo tempo que eu comecei a estudar violão e comprei minha primeira guitarra, com um amplificador [Giannini] Tremendão. A gente ficava ensaiando na sala da casa, até que meu pai acabou com um churrasqueira dos fundos e fez uma salinha pra gente. Fomos desenvolvendo até ter um primeiro grupo. Minha formação de instrumento mesmo foi com o violão popular. Eu tive um caminho diferente de um instrumentista: quando eu tinha uma hora livre, fazia uma música nova, em vez de ficar estudando escala e tudo mais.

RG: Legal.

EB: Não sei se é legal ou não, é meio como foi. Não tem certo ou errado, porque funciona dos dois jeitos, de qualquer jeito, acho. Mas meu tempo era mais criando música, sabe? Mais do que ficar tirando música dos outros, estudando escalas e tal. Eu venho mais de uma coisa de compositor do que do próprio instrumentista. O instrumento em que eu comecei foi o violão, daí comecei a tocar guitarra, formei a banda com meu irmão, e aí com 17 anos eu assinei o primeiro contrato, com o [grupo] Tokyo. Com o Supla, né... Aí a gente gravou o primeiro disco em 85. Eu tinha 17 anos, ali começou meu trampo profissional mesmo, com gravadora e tal.

RG: Como vocês conseguiram o contrato com a gravadora? Mandaram uma fita demo para eles?

EB: Não, foi no primeiro show que a gente tocou. Antes disso, a gente tocava versões, em festivais de colégio. Tocava The Clash, Stray Cats, The police... era um repertório variado, bem louco. E aí a gente começou a compor, fez o primeiro show, e nesse show estava um cara da [gravadora] Som Livre. Ele foi assistir e depois do show a gente foi contratado, no camarim. Foi meio relâmpago, foi bem louco porque a gente não teve esse trampo de ficar mandando material. Naquela época rolava muito de o cara ir nos shows, o A&R da gravadora saía para a rua, para ver shows, ver o público que a banda tinha, ver a banda ao vivo e essa relação com o

público. Enfim, ver a cena... Hoje os caras ficam olhando de janelas com vista para o Rio de Janeiro, a vista linda pro Pão de Açúcar e tal... Mas naquela época era assim, então os caras... Enfim, esse cara foi, viu o show, e a gente assinou. Mas o que aconteceu é que uma música foi censurada, uma música que se chamava *Mão direita* e fazia uma brincadeira com masturbação. Aí, com a censura, o pessoal da Som Livre desencanou.

Tínhamos acabado de lançar um compacto, o nosso empresário era o mesmo do Metrô, do RPM e do Rádio Táxi. Aí teve um show de lançamento do Metrô no Rio de Janeiro, com toda a presidência da [gravadora] Sony lá. O nosso empresário botou a gente para abrir o show. Era um show com o Metrô, o RPM, e o Tokyo abrindo. Ali, o pessoal da Sony nos contratou depois do show, para fazer um disco inteiro. Eles conseguiram liberar a música [*Mão direita*], inclusive; ela foi regravada, teve uma nova versão no disco. E assim começou minha carreira profissional, como músico de banda.

RG: Depois você foi para os Estados Unidos e lá trabalhou com gravadora também, né?

EB: É, em 87, dois anos do lançamento do disco, eu saí da banda e resolvi ir para Los Angeles, estudar marketing – merchandising, na realidade -, sair um pouco do Brasil... Sei lá, dar um minuto, para ver o que eu ia fazer, e enquanto isso estudar marketing, que eu achava que era uma coisa que em qualquer área em que eu fosse atuar seria bom saber.

Lá eu estava tocando em banda também, aí comecei a trabalhar em gravadora. Nos últimos 3 anos que eu estava em Los Angeles, trabalhei na Capitol Records. Comecei a ir para o outro lado, o lado da indústria, vamos dizer. O lado da gravadora e tal. Cheguei de volta ao Brasil depois de 6 anos de L.A., e fui para uma entrevista com a EMI, lá no Rio de Janeiro, com uma carta de recomendação do vice-presidente da Capitol e tudo. Só que o salário era muito baixo, aí eu não topei a proposta do cara.

Logo que eu cheguei em São Paulo, de volta da entrevista, uma semana depois que eu voltei dos Estados Unidos, o Tico Terpins, que era do [grupo de rock] Joelho de Porco, junto com o Zé Rodrix, tinham uma produtora de jingles... E as primeiras músicas do Tokyo foram eles que gravaram: o Tico Terpins e o Zé Rodrix. Eles tinham aberto o estúdio e a gente fez o primeiro single lá, com as duas músicas: *Humanos* e *Mão direita*. Então a gente já tinha essa amizade lá de trás, dos anos 80. Quando eu voltei dos Estados Unidos, ele me perguntou se eu queria trabalhar com eles e eu fui. Isso foi, mais ou menos, o meu desligamento da indústria e a volta

para o trabalho dentro de estúdio, mais para a música, embora ainda ligado à produção para publicidade e tal.

Então, conheci músicos da cena, como o Proveta, o Vinícius [Dorin], da [Banda] Mantiqueira... Músicos de estúdio mesmo, que geralmente são os mais fodas, acabei conhecendo-os. Com isso, na paralela também fui tocando, entrei em uma banda chamada Professor Antena, que também assinou [contrato] com um selo da BMG, chamado Plug. Lançamos o disco. Logo em seguida montei o Funk como le gusta, e em seguida a isso comecei os projetos paralelos meus, o Bambas e Biritas, depois o Bambas Dois.

Essa coisa com o cinema aconteceu meio sem querer, porque... O primeiro filme que eu fiz foi *O primeiro dia*, que o Antônio Pinto me chamou para fazer com ele e com o Naná Vasconcelos.

RG: Você já conhecia o Antônio Pinto e o Naná Vasconcelos antes?

EB: Não, tinha conhecido o Antônio há pouco tempo, ele gostava do meu trampo... Na época, paralelo a isso, eu tinha produzido o Chico Science e Nação Zumbi, com o [disco] *AfrociBERdelia*. Comecei a fazer outras produções, além do meu próprio trampo artístico, comecei a produzir. Fiz vários outros discos depois. O Antônio gostava muito desse trabalho, do *AfrociBERdelia*. As coisas estavam rolando, ele queria muito entrar mais na cena musical também... Ele tinha vindo dessa coisa de filmes também, porque ele tinha feito já... Ele tinha feito um filme do Walter Salles antes, com a Daniela Thomas, que é o *Terra estrangeira*. Então, ele estava nesse caminho de trilhas, mas também a fim de entrar nessa coisa de música, de banda, de discos, enfim.

Aí ele me chamou para a gente fazer a trilha juntos. A gente fez no meu estúdio, muito do trabalho foi feito no meu estúdio; gravando o [Marcos] Suzano inclusive, que fez percussões para esse filme. É lindo o filme. O que eu lembro do filme é que a gente teve uma carga de trabalho de uns 12 dias, praticamente, quase virando as noites para fazer, porque sobrou muito pouco tempo na hora que passaram a bola para nós. Eu lembro que era um prazo completamente louco, para o que tinha que fazer. E [lembro] que o Naná ganhou, em um dia, duas vezes o que a gente ganhou para fazer tudo (risos).

RG: *O primeiro dia* é de 1998, perto do início da Retomada no cinema. Você sente uma grande diferença entre aquela época e hoje, no que concerne ao compositor, à consciência

dos compositores em relação ao cinema ou dos cineastas com relação à música? Você sente que houve um processo mais intenso de profissionalização, uma grande reestruturação? Ou as coisas ainda funcionam mais ou menos do mesmo jeito? Como você, que teve participação, vê esse desenvolvimento na prática?

EB: A produção dos filmes aumentou, né? Com a produção aumentando, vai melhorando o nível geral, em todos os departamentos da produção de cinema. Acho que aconteceu muito o que você mesmo já disse, as trilhas saíram dos grandes estúdios e passaram a ser feitas nos estúdios dos caras que compõem as músicas, que produz... No máximo, a mixagem será feita num outro estúdio. Só finalizar mesmo o trabalho, mas ele é feito num outro esquema, de outro jeito. Eu acho que isso mudou muito.

Agora a música, ela é sempre a última coisa, né? E isso ainda é um pouco difícil para todos nós, que trabalhamos com música para cinema. Mesmo em publicidade, se vê que é sempre feito um orçamento e quando chega no final [diz-se]: “Bom, e aí, sobrou o que para a música?” (Risos)

RG: O que sobrou de dinheiro e tempo, né? Em geral, nenhum dos dois é o suficiente.

EB: É, geralmente a gente é pressionado no final, porque às vezes o material chega em cima da hora... Por várias questões, o material pode atrasar, e quando realmente chega na nossa mão para trabalhar, às vezes a gente é pressionado pelo tempo. Então, tem que ter muito amor... e sorte, de você fazer a trilha no caminho menos “vai e vem”, de “faz e refaz”, possível.

RG: A trilha de *O primeiro dia* foi gravada já em um estúdio seu?

EB: A maior parte, sim. A gente gravou só as cordas no [estúdio] Nosso som, da Carla Popovic. O resto foi tudo no meu estúdio, e no dia do Naná [Vasconcelos] a gente fez num outro estúdio. Mas toda a parte musical, de “tecladeiras” e composição, a parte do [Marcos] Suzano, de percussões e tudo, foi feito lá.

RG: Como começou o seu estúdio e a sua produtora? Já era o *Soul City* nessa época?

EB: Meu estúdio começou em um quarto, de um apartamento em que eu morava. Há 20 anos atrás. Depois de uns 6 anos eu saí, deixei de morar lá, e resolvi ficar com o espaço, fazer os buracos nas janelas, os “aquários”, e transformar o apartamento realmente em um estudiozinho.

RG: Esse estúdio já começou trabalhando com produção digital?

EB: Meio digital. Porque eu sempre fui um cara que investiu em “prés” valvulados, e tal. E nessa época eu já mexia com *Logic*, *Pro Tools* e tal. Então, eu misturei analógico com digital, sempre. E sempre com músicos, né? Se eu fosse trabalhar com algum tipo de *sample*, eu iria “samplear” os músicos tocando. Talvez isso seja uma marca registrada do meu trabalho, de estar sempre trabalhando com a “mão humana”. Digitalmente, é dentro do computador, com o programa que eu trabalho, mas a “maçaroca” de tudo é humana. Vem de um coração, que bate.

RG: Para os filmes, você chega a usar algum *sampler*, para você tocar? *Samplers* de sons de cordas, por exemplo?

EB: Com certeza! Muito por conta do orçamento do filme, não porque eu opte por isso. Nunca tem dinheiro para gravar uma grande orquestra, e hoje já há sons de *samplers* que ficam muito parecidos. Mas isso é muito por falta de verba mesmo, não por opção.

RG: Em geral, é você que cuida de todas essas partes, de tocar, escrever a partitura, fazer as programações?

EB: Sim. Quando são gravações maiores, que eu estou produzindo e criando, eu prefiro chamar um engenheiro [de som] para fazer a área de arregimentação, e para acompanhar... Assim, eu posso focar mais na música mesmo, na criação, do que cuidando das gravações. Mas também gravo muito.

RG: Nessas produções, em geral, você cuida de todas as etapas na sua própria estrutura, a *Soul City*? Você compõe, produz e mixa ali dentro? E o que os diretores esperam é que você seja responsável por tudo, entregando a música inteira pronta para a mixagem final do filme?

EB: Isso varia, de trabalho para trabalho. Tem filmes que já têm músicas licenciadas, músicas já existentes que vão entrar no filme. Estamos falando de trilha original, né? Trilha que vai ser criada para o filme mesmo. O diretor vai no estúdio, escutar no estúdio e ver as imagens com a música. Eu, geralmente, dependendo do orçamento, faço a mixagem em outros estúdios. Algumas vezes no meu.

RG: Quando há essas músicas que já estão no filme, como, por exemplo, as músicas *diegéticas* que tem em *Chega de saudade* – tem bastante música já existente nele – ou em *As melhores coisas do mundo*, você participa também do processo de escolha dessas músicas? Ou o diretor já chega com elas e diz: “Nesse momento eu vou usar tal canção...”?

EB: Já houve os dois casos. Teve projeto em que eu trabalhei na pesquisa de músicas, como o *Boca*, por exemplo. O *Estamos juntos* teve só... Foi uma sugestão do diretor aquela música do Lenine no final, que a Elza [Soares] canta. No *Chega de saudade*, o trabalho de pesquisa foi feito por um DJ. Eu sugeri uma coisa ou outra, e concordei com um monte de coisas também. Mas eu cheguei a fazer pesquisa de campo, cheguei a ir em bailes de terceira idade, perguntar para as pessoas lá o que gostavam de ouvir, que som tocava nesses bailes de terceira idade. Fui fazer uma pesquisa de campo. Mas veio uma pesquisa muito boa já, que foi feita na paralela. O que eu fiz foi o trabalho de transformá-las em arranjos para uma banda, porque o filme é de uma banda e só.

RG: Os arranjos para a banda no filme, o conjunto da Elza Soares, foi você que fez, então?

EB: Foi. Na verdade, eu montei o estúdio todo para uma semana... Não, deu uns dez dias, mais ou menos, em que o estúdio ficou montado de um jeito: eu montei a banda de músicos, que no filme são os figurantes, e aí essa banda ficou no meu estúdio durante dez dias, a gente ficou gravando todas as músicas pro filme, que aparecem no filme. Elas todas têm um som só, eu procurei... Não é cada música com sua sonoridade, com uso de “prés” diferentes, compressores ou microfones... Na verdade, eu posicionei tudo como se fosse um show só, uma noite só. Então tudo soa do mesmo jeito. E podia errar também, porque em um show pode haver erros, não precisa ser o *take* perfeito. Não é um disco de estúdio. E usamos timbres bem cafonas também, que são usados em bailes da terceira idade. Os caras usam teclados com [som de] “*strings* e piano”, sabe? Aqueles *presets* que já vêm no próprio teclado. O tecladista que tocou, eu até fazia ele usar e ele estranhava: “Mas, pô, bicho...tem certeza?” E eu: “É isso aí mesmo!” A gente tentou fazer soar como uma banda de baile da terceira idade mesmo. É isso o que o filme é e é isso o que a gente conseguiu.

O que aconteceu de interessante no *Chega de saudade* é que começou um movimento de um outro trabalho, que eu tenho feito e que fiz algumas vezes: cuidar da parte musical do filme no set. Como se fosse um “diretor musical” no set. Porque o cara que faz a trilha, ele não vai ao

set. Ele vai receber os rolos no estúdio, é um envolvimento um pouco mais frio. E de repente eu me vi no set... Por exemplo, no *Chega de saudade*, eu tinha que fazer a banda parecer real. Eram figurantes; a diretora, a Laís [Bodanzky] quis que eu ficasse corrigindo os movimentos dos músicos, se eles estavam nos acordes certos da música que estava rolando – porque eles estavam “dublado” –, como que ia montar o palco, enfim... Um trabalho ali no set mesmo, um trabalho musical com a banda. Com isso, no *As melhores coisas do mundo* eu acabei fazendo, por exemplo, a parte do Paulinho Vilhena, professor de violão, que nunca tocou violão. Então, ele tinha que segurar o violão direito, ele tinha que falar de assuntos que um professor de violão fala: “Vamos fazer uma escala pentatônica”. E ele não sabia nada dessa linguagem. Então, estava eu no set de novo, fazendo a parte musical do que tinha dentro do filme, na hora da filmagem.

Eu dei uma sorte muito grande no *As melhores coisas do mundo*, porque o montador, o Danny Boy – o Daniel Rezende –, que fez o *Tropa de elite* e tudo... Nesse dia em que eu estava no set... Porque o menino tocava violão também, então eu tinha que, durante as filmagens, em todas as cenas em que ele tocava violão eu estava junto, pra ver ele tocando e tal. Enquanto isso, o montador apareceu lá e mostrou a primeira sequência, e ele usou uma trilha de referência. Muito boa, inclusive. Eu pensei: “Caralho, tô fodido, o cara vai começar a usar referências, eu vou ter que copiar tudo”. Aí eu cheguei na Laís e falei: “Laís, eu estou com o filme na cabeça, o universo dele, e vou começar a compor várias situações para o filme. E aí vou começar a mandar pro Danny Boy, pra ele ir usando na montagem”. Eu comecei a mandar e ele começou a usar. Aí ele me telefonava e pedia uma balada, uma música lenta: “Pô, precisa de uma assim...” A gente começou a trabalhar junto, “*real time*”, o que foi bem louco. Me salvou de ficar copiando referências, porque eu odeio fazer isso. E o montador não tem como montar sem música, né? O montador usa a música para dar o ritmo da montagem. Então a gente sempre corre esse risco, de chegar um monte de [trilhas de] referência, que o montador usou, só que com trilhas feitas em Londres, com orquestras de 60 músicos e tal, e dizem: “O diretor gostou, quer que você faça algo igual”. Eu tento fugir o máximo disso, e esse trabalho foi dessa forma. Eu trabalhei muito pouco com imagem e, ao contrário, fiz um monte de composições para o filme, o universo do filme, e o montador foi colocando, de acordo com o que ele achava que funcionava para as cenas e para as situações. Funcionou perfeitamente.

RG: Esse é um fluxo diferente do mais comum, porque em geral o músico entra somente mais no final, quando o filme está pronto, montado, né? Nesses casos, você já estava fornecendo as músicas antes.

EB: Exatamente. No *Chega de saudade*, toda a gravação da banda teve que ser feita antes da filmagem, porque na filmagem a banda tinha que tocar aquelas músicas. No *As melhores coisas do mundo*, o Paulo Vilhena teve que tocar violão, teve situações em que aparecia na filmagem. *Estamos juntos* teve 3 ou 4 temas que precisaram ser feitos antes das filmagens, porque tinha cenas em que aparecia uma banda tocando também. De novo, eu estava ali no set, trabalhando de novo nessa coisa do set. Eu acho ótimo, porque você entra mais no filme.

RG: Isso de você ir no set, foi uma sugestão sua?

EB: Não, não, foi a Laís Bodanzky que me chamou, no *Chega de saudade*. Aí ela me chamou de novo no *As melhores coisas do mundo*, e no *Estamos juntos* eu fui chamado por causa desses dois filmes. O diretor veio falar: “Eu soube que você já fez esse tipo de trabalho e tal; como nesse filme tem música em cena, queria que você dirigisse no set e tal”. Foram três filmes que eu fiz assim.

RG: Quando o processo ocorre do jeito mais comum, com o compositor sendo chamado no final da produção: como são decididas as entradas e saídas da música? É comum mandarem as trilhas de referência para você? É comum haver um diálogo aberto sobre a música, ou o diretor, em geral, já tem uma ideia mais fechada do que quer?

EB: Depende. Depende de cada diretor, de cada filme. Cada filme foi de um jeito. O *Boca* veio com várias referências na montagem. Quando mandaram os rolos para mim, já vinha com várias referências. Quer dizer, o *Estamos juntos*. O *Boca* já tinha alguma coisa, mas muita coisa foi criada. O *Estamos juntos* veio com um monte de coisa de referência já, do montador. Eu simplesmente usei o mesmo BPM. Eu explico para o diretor, falo: “Eu entendo que os *timings* dessas músicas são os *timings* das cenas que o montador quer, então vou usar o mesmo BPM. Eu vou respeitar o BPM - o tempo da música - para criar outra coisa”.

E aí você tem que ter a sorte de estar no caminho certo também, né? É difícil falar, meu trabalho tem sido muito intuitivo até hoje. Ele “vem”, entende? O tema do *As melhores coisas do mundo* “veio”; em 3, 4 dias, eu tinha várias músicas feitas já, borbulhando.

Estou fazendo um filme, *O escaravelho do diabo*, agora. Estou no começo, mas já fiz uns 15 temas e só vi uma pequena cena do começo. O diretor pediu para eu fazer essa coisa também, de mandar músicas para o montador, já mandar “climas” do filme. E, geralmente, sempre tem dado certo. Não teve nenhum filme que o caminho foi errado. Se você me perguntar como... Eu não fiz faculdade, não estudei nada e nem sou mágico, adivinho, enfim. Mas acho que é um pouco de sorte e essa coisa de ter um “feeling”, que te leva para uma direção. Essas direções têm funcionado.

Eu sempre mudo [as músicas]. A única coisa que eu respeito é o BPM. Eu escuto uma vez, detecto o BPM da música, e não ouço mais. Eu não posso nem ser movido pela referência que vem, odeio trabalhar assim: ter que copiar uma referência, sabe? Justamente porque eu venho dessa coisa de composição. Não funciona com essa coisa de “Copia, troca dois acordes e esse é o caminho”. Não.

RG: Como se fosse um “plagiador contratado”.

EB: É, muita gente trabalha assim. Em publicidade, 90% dos casos são assim. Mas como cinema não é publicidade e eu nunca quis tratá-lo como publicidade – acho que você não está vendendo um produto – eu sempre trabalhei desse jeito. Já aviso: “Olha, eu vou pegar o BPM, tranquilo, mas vou te apresentar outra coisa, vou propor o caminho que eu acho”. E sempre deram certo os caminhos. Graças a Deus... Eu não sei por quê, mas os caminhos rolam e a confiança do diretor melhora, ele passa a confiar mais no seu trabalho. Vê que você sacou e que tem uma direção legal. Muitas vezes... Esse diretor com quem estou trabalhando agora, por exemplo: ele não sabe o que quer musicalmente; não sabia, não veio para mim com nada. Porque tem diretor que já ouve na cabeça... Tem diretor que não, cada um é de um jeito, cada filme é de um jeito. Em nenhum dos filmes foi igual o processo. Teve filme que não veio referência nenhuma, teve filme que veio e eu mudei. Teve filme que eu fiz a música antes, para o montador montar com as trilhas que eu fiz.

O penúltimo filme em que eu trabalhei, fiz em 10 dias a trilha inteira. Foi o *Love film festival*, que estreou no Rio – ainda não foi lançado, mas estreou num festival do Rio – ano passado. Nesse eu recebi as cenas. Depende muito do *timing* também: quando tem que entregar o filme pronto, quando o montador termina e te entrega... Geralmente, ele vai fazendo por rolos e vai te passando, você vai trabalhando meio junto. Varia muito. Já aconteceu de o cara mandar tudo,

e você vai depois... Durante, antes. Você acaba tendo que saber trabalhar de todas as formas, porque cada um é de um jeito.

RG: A sua conversa é mais com o diretor e o montador? É com eles que você dialoga e acerta os detalhes?

EB: E com a produtora também, que negocia o seu contrato. Mais nessa fase de contratos e entregas, depois a de toda a parte de papéis e burocracia, que eles arquivam.

RG: Com relação aos outros sons do filme, o *sound design* e tudo mais, você tem um diálogo com os profissionais dessa área? Porque você recebe o filme sem os sons editados, inseridos, certo?

EB: Já teve situações em que eu tive contato com o estúdio que faz o *sound design*, assim como já teve situações em que eu só fiz as trilhas e as enviei. Aí eu só vou encontrar as pessoas na mixagem do filme, a qual em vários deles eu acompanhei. Vai juntar tudo ali: diálogos, *sound design* e as trilhas [musicais]. Meu estúdio faz a trilha, eu não faço trabalho de *sound design*.

Quando você bate uma bola com o montador é o mais legal. Esse esquema é o que mais funciona, na verdade: quando você cria uma relação legal com o montador e vai batendo essa bola. Na paralela das necessidades que ele vê, e você pode livremente criar também. E o diretor gostar também.

Depende muito do diretor com quem você trabalha. Todos com quem trabalhei tiveram um cuidado muito grande com a trilha; uma participação intensa, de vir no estúdio ouvir... Todos os diretores com quem trabalhei sabem, souberam, da “resposta” da trilha para o filme. Então, foram muito bons esses trabalhos, não tive nenhuma experiência ruim. Eu não tive trilhas que foram “gongadas”, sabe? Às vezes você começa a tentar uma coisa, a procurar e não acha... O cara não gosta, você faz outra e o cara não gosta de novo... Você está no quarto tema do filme e não conseguiu chegar lá... Eu sei que acontece isso. Mas comigo não aconteceu ainda. É um campo que eu não posso falar muito a respeito. Posso falar que, graças a Deus, a intuição tem funcionado e o relacionamento profissional com montadores e diretores tem sido bom, e o trabalho só tem a fluir com isso.

RG: Hoje você se divide entre o cinema, a publicidade e o trabalho com shows e discos?

EB: Publicidade eu tenho me recusado a fazer. Eu resolvi que para ganhar dinheiro vou fazer outra coisa, não vou usar a música para a publicidade. Se precisar fazer algo para ganhar dinheiro, eu vou para uma outra área.

RG: Mas você já fez bastante publicidade em seu estúdio?

EB: Eu nunca fiz muita coisa, nunca tive uma estrutura para isso: um Atendimento, alguém me vendendo, ligando para as agências, mandando brindes de final de ano... Nunca fiz essas paradas. Nunca me estruturei, mas se tinha um trabalho para fazer, fazia. A minha preferência, hoje em dia, é fazer trilha para cinema. Até porque eu acho que na música não apareceu nada ainda que me deixou muito louco, artisticamente, para querer produzir, sabe? Então é um momento em que eu estou muito a fim, e feliz, de fazer trilha de filme. Que é uma coisa ligada a tudo que já fiz de música, mas ligada ao visual também, usando os olhos, outros sensores... É bem louco.

A coisa musical não para. Eu tenho meus trabalhos musicais, que paralelamente vão rolando. Acabei de fazer o Bambas Dois, o [disco] *Brasil/Jamaica*... Minha parte musical vai seguindo na paralela, sem estresse, sem ter correria. A gente vai lançar agora o vinil do *Bambas e Biritas vol. 1*, em maio ou junho. Com isso vão vir shows de novo, do projeto, do Bambas 1. Músicas, discos e trilhas de filmes são o que estou mais focado agora. Vira e mexe faço um desfile da [grife de roupas] Cavalera, um evento – que eu sou DJ -, toco em alguma festa... Eu estou com uma banda também, um septeto que toca boogaloo, jazz blue note, essas coisas... A gente está começando a fazer uns shows. É um projeto que não é muito artístico, é mais da curtição de tocar música mesmo. A gente é movido pela boa música.

Apêndice 5

Entrevista com o compositor e produtor musical Luiz Macedo, em seu estúdio e produtora, *Jukebox* – São Paulo, 16/09/2013

Rafael Gallo: Como você começou na música, e qual foi sua formação?

Luiz Macedo: Eu comecei a tocar quando era moleque. Aos 12 anos eu tocava cavaquinho, tinha um grupo de choro amador em Poços de Caldas. Eu não tinha a ideia de ser músico profissional, mas desde essa época eu já passei a tocar violão, guitarra, as cordas básicas. E toquei trompete na banda da escola. Vim para São Paulo fazer outra coisa, fazer faculdade de Geologia. Meu irmão é geólogo e eu fui na onda dele. Fiz um ano de faculdade e pensei: “Putz, o que é que eu estou fazendo aqui? Eu gosto é de tocar, gosto de música”.

Fui estudar na Escola Municipal de Música, com o Osvaldo Lacerda... A parte mais interessante, que é a de composição mesmo. Tive os outros professores, na parte básica, mas ele foi o cara mais representativo no que viria a me ajudar depois, com a composição. O estudo das formas básicas, da harmonia, do contraponto... Os estudos formais de música erudita. Daí, toquei na Orquestra Jovem Municipal, então teve esse lado erudito, que depois parei, em um dado momento.

Nessa mesma época, eu já estava tocando em bailes também. Na Escola Municipal fui estudar trompete, porque não tinha cordas populares lá. Como tinha que já tocar o instrumento para entrar lá, e eu já tocava trompete na banda, fui estudar trompete lá.

RG: Você já tinha a ideia de ser compositor nessa época? Mesmo que fosse por hobby? Compunha coisas suas?

LM: Não. O que aconteceu é que depois eu comecei a “arranjar” para vários músicos.

RG: A sua ideia era a de ser um músico capaz de escrever os arranjos para os outros músicos?

LM: Isso aconteceu meio naturalmente. Nos primeiros grupos eu fazia porque me identificava com isso. Falava: “Ó, vou escrever...” Uma música que eu ouvia, escrevia para todos os

instrumentos e dava para eles tocarem. Fazia isso em bandas de bailes também, pequenos grupos, depois orquestras para casamentos. Eu aprendi as técnicas aí. Não eram exatamente composições minhas, mas as técnicas de escrita comecei a aprender junto com isso aí. O estudo formal foi muito importante, sem dúvida, mas essa prática de tirar músicas e de levar para a banda foi o que me levou a compor. Mais do que ter estudado inicialmente para ser compositor.

É claro que todo mundo pensa: “Ah, gostaria de ser um grande compositor um dia”, mas eu não comecei exatamente com a ideia de ser compositor. Eu queria tocar, em orquestras, em bandas... Minha ideia era tocar, não era essencialmente compor. A parte do arranjo é que me levou para a composição. Porque você começa efetivamente a escrever, a ter ideias sobre as músicas de outros caras, até começar a ter as ideias para músicas suas.

RG: É uma fronteira que acaba desaparecendo entre as duas coisas, o arranjo e a composição, né?

LM: É, mas tem muita gente que começa pelo contrário: começa já com o estudo de composição. Enquanto está estudando música, já estuda composição. Para mim, foi um pouco depois. Eu estudei com o Nelson Ayres, em um curso de arranjos para bandas, que também entrava um pouco na área de composição. E o Osvaldo Lacerda é um compositor. Mas essencialmente ele é um cara muito atachado às regras, então para ele não tinha essa de que compor é uma coisa etérea; não, você tinha que aprender as técnicas. A composição é um negócio que vem, de algum lugar, mas não era esse o estudo.

Mas o curso de composição para a imagem é uma coisa que não existe. Eu estava conversando sobre isso, outro dia, com o Eduardo [Vicente] e ele falou: “Não tem aqui [na USP – São Paulo]. No curso de Música, eles consideram isso uma música menor, inferior. E no curso de cinema você estuda só o som”. A gente se conheceu lá, na banca de uma tese de alguém que queria estudar música, mas tinha que estudar o som. Onde se estuda? Não tem onde estudar. Talvez agora haja alguns cursos por aí.

RG: Existem cursos de Produção Musical, e alguns deles são voltados para a música e imagem, mas é um fenômeno recente.

LM: Para o iniciante, é confuso. Ele fala: “Ah, no computador você pode pegar pedacinhos de músicas e juntar. Pronto, eu sou produtor musical e consequentemente compositor”. Então,

existe essa confusão na cabeça das pessoas, quando elas começam, ou mesmo em relação a alguns que se acham grandes compositores porque conseguem juntar *loops* no computador. Tem uma distância grande aí, a ser percorrida, né? Sem querer menosprezar algumas dessas técnicas, que hoje em dia estão incorporadas à composição - mesmo grandes composições tem trechos que são *loops* montados no computador - e funciona, porque você tem muitas linguagens para se usar no filme hoje em dia.

Você citou o Radamés Gnattali⁴, compositor que compunha a grande peça musical para ser usada dentro do filme, e era uma música que inclusive funcionaria sozinha, fora do filme. Isso é uma coisa que hoje em dia também pode ser incorporada, mas o que é uma trilha de filme hoje foi muito além. Você tem filmes que são feitos somente com ruídos e são fantásticos. Não tem exatamente um ponto de vista musical, um olhar musical para o que está acontecendo na imagem. Mas há o olhar de trilha sonora, e ela pode ser feita de uma forma que não envolva necessariamente o conhecimento musical.

Você, muitas vezes, vê o cara que tem experiência como DJ, de disparar coisas, sem a grande preocupação com a composição, e esse cara usar o som e produzir coisas incríveis, que são impossíveis de você chegar ao mesmo resultado com uma partitura. Porque é uma coisa de se ir fazendo e ouvindo. Há composições geniais, mais na esfera dos [instrumentos] eletrônicos, que você questiona até que ponto aquilo é uma composição ou uma elaboração de timbres.

RG: São coisas mais texturais, né? Coisas que quando você assiste ao filme, fica se perguntando se quem fez aquilo foi o compositor da música ou o *sound designer*.

LM: Exatamente.

RG: E esse tipo de coisa começa a criar um câmbio no gosto geral também, né? Porque os diretores começam a buscar mais esse uso de texturas do que de temas melódicos.

LM: Sim. Teve aquelas épocas em que parecia que a imagem só podia ser narrada através de uma música, através de uma melodia, de uma sequência harmônica, dramática. Na verdade, isso era por conta de um conhecimento que se tinha até então. Talvez isso até tenha feito a gente ter hoje trechos musicais memoráveis, indissociáveis das cenas que os originaram. Tipo o violino

⁴ Em conversa prévia à entrevista.

do [filme] *Psicose*, do Hitchcock. É impossível você dissociar aquele violino daquela cena e vice-versa. Mas imagino se naquela época, ou se esse filme fosse feito hoje – sem me referir àquele *remake* – se essa seria a proposta da música. Ou se seria um “Grrr” [imita um som grave com a boca], um “clima” eletrônico, de grande tensão. Não existiria essa peça memorável que se tornou uma referência de trilha sonora.

RG: A música, em muitos casos, parece que tem tido uma tendência a se tornar mais recuada, minimalista. Vejo diretores comentando hoje que não gostam dessa coisa “didática” de, às vezes, a música comentar a cena, ou ter uma grande melodia. Parece haver um “enxugamento” da música, no gosto geral.

LM: Sim. Talvez isso seja um outro assunto.

RG: Mesmo nessa cena do *Psicose*, o [Alfred] Hitchcock não queria música, né? Queria só um “clima” tenso, como você falou; o Bernard Hermann é que insistiu.

LM: É, e os dois tinham uma relação muito forte, até a ponto de o compositor conseguir fazer isso. Isso acontece de verdade: o diretor imagina que ele precisa de um trecho de música naquele lugar, mas não é ali que vai ficar bom. É melhor que a música apareça depois, ou o contrário: você coloca música em um monte de lugares, e a hora que você tira fica melhor.

O número de possibilidades que você tem hoje é muito maior. Porque nessa época de que estávamos falando, a música eletrônica era uma coisa muito experimental. Ela aparecia de forma muito “eletrônica” no filme.

RG: Ela aparecia como um objeto em si, não “entrava” no filme, né? Uma orquestra de cordas não chama a atenção para si mesma enquanto objeto sonoro, mas a música eletrônica daquela época... Ficava uma coisa meio: “Olha, é uma música eletrônica aqui”.

LM: Sim, hoje você coloca uma textura eletrônica no filme e não percebe em nenhum momento a sua presença. Ela ajuda a fornecer um “ambiente” na imagem, sem você entrar no mérito de estar ouvindo tal e tal instrumento, um grupo, uma banda, orquestra ou o que quer que seja. Você tem mais recursos hoje.

Consequentemente, a gente talvez tenha menos compositores capazes de fazer trilhas daquela forma [mais clássica], mas por outro lado a forma também mudou. É uma mudança na maneira

de a gente ver imagens também. Antes, o cinema não era tão próximo de você; hoje você pode baixar a filmografia de um autor e assisti-la inteira, em uma semana, na sua casa. Você tinha dificuldade, inclusive, em ter acesso ao que era música de filme. Você tinha uma diferença muito grande. Tinha a influência de filmes que eram feitos em outros lugares do mundo, o que acontece até hoje. Mas você não tinha um acesso tão fácil quanto hoje. Isso mudou de uma forma muito rápida, realmente. A internet trouxe ferramentas de pesquisa, de aprimoramento e de referenciar sua produção, que você não tinha. Você tinha que partir da sua ideia como compositor: “Isso é um acorde triste, isso é um acorde alegre. Isso é uma sequência dramática, isso é uma sequência feliz”, o que quer que seja.

Mas, sem dúvida, há um outro assunto que você colocou: a questão “didática” que pode vir a aparecer hoje. Mas isso não era visto dessa forma naquela época. Era o que você tinha de recurso de linguagem. Se queriam fazer uma comédia, um filme feliz, faziam: “Fué-furun-fun-fun-fón” [imita com a boca o som de uma corneta com caráter cômico], porque queriam levantar a bola daquela cena. Porque era o recurso que você tinha.

Hoje, sem dúvidas, a trilha musical tem mais recursos, porque ela começa a se confundir com a sonoplastia, com o *sound design*. Uma criação que independe de notas musicais para ser a trilha sonora do filme. Há uma mistura das duas coisas. Falar daquela época, daquele passado, é um pouco de elucubração, porque não o vivemos enquanto produtores [musicais].

Desde que eu comecei a fazer [trilhas], o meu recurso inicial sempre foi a composição. Essa “sonorização” a que você tem tanto acesso hoje, há 20 anos atrás não era tão simples. [Pensava-se:] “Ah, eu tenho que compor a música para esse filme, usando tais e tais instrumentos”. Isso te dá um tanto desses recursos, que sejam os tradicionais – de música – que hoje são, para mim, uma ferramenta preciosa. Além de poder usar os recursos de um computador com uma biblioteca imensa de timbres, texturas e outras coisas feitas especialmente para o cinema.

RG: Quando você começou, foi pela vertente mais tradicional mesmo? Fazer trilha era pensar nos instrumentos...

LM: Sim, compunha para os instrumentos e gravava. O primeiro filme que eu fiz, um curta do Cao Hamburger, *A garota das telas*, tinha um único instrumento que não era acústico: um tímpano “sampleado”, fazendo as vezes do instrumento, pensado musicalmente. O filme era uma referência a vários trechos de filmes tradicionais. Um trecho fazia referência a um filme

de terror, outro a um musical. O filme todo é um musical, mas passa por um momento com um monstro japonês e tal.

RG: Você lembra o ano em que foi isso?

LM: Putz, não lembro. 85, talvez? Foi a época em que eu tocava no [grupo] Sossega leão, então deve ser por aí. Foi na década de 80⁵, com certeza.

RG: Foi bem antes dessa transformação com a produção digital, então?

LM: Sim, exatamente. Computador para produção de música nessa época era só para quem tinha muito dinheiro ou não morava no Brasil. Eu até comecei a mexer, brincar um pouco com isso, mas era muita experimentação mesmo. De qualquer forma, o recurso de composição que eu tinha era compor mesmo a música, escrevê-la, chamar os músicos, levar para um estúdio e gravar. O processo todo era muito mais complicado. Eu gravava num tecladinho Casio, gravava na fita [magnética], para mostrar para o diretor o que ia ser a música. Soltava [o *play*] no dedo, [falava-se:] “Entrou a imagem, solta a música aí. Vamos ver se dá certo”. Com isso, começa-se a depender de muito mais conhecimento do diretor também. Estamos nos referenciando a isso: “Aqui vamos ter um quarteto de cordas, gravando isso, então você vai ouvir no piano, mas”... Porque para você passar para a etapa da gravação já tinha que entrar em um custo – mesmo chamando amigos -, tinha que pagar o estúdio para gravar.

Hoje, isso tudo foi incorporado de maneira que mesmo a gravação de estúdio conseguiu ser reduzida ao quarto de alguém, com um microfone bacana e um gravador. Não tem mais nenhuma limitação em relação ao número de canais, à quantidade de repetições que você pode fazer, então você consegue gravar uma grande trilha num *setting* muito pequeno. Algo reduzido e possível de ser adquirido por alguém... Que talvez, profissionalmente, nem tenha chegado à capacidade de usar tudo aquilo. Mas é capaz de ter em mãos um recurso imenso.

Isso, sem dúvida, faz a gente hoje ter uma responsabilidade muito maior. Porque você tem uma facilidade de produção que nunca existiu. Nunca houve uma ocasião em que fosse tão fácil e tão barato produzir uma imagem com som. Mesmo que seja a partir de arquivos, de coisas que

⁵ O filme citado foi feito em 1988.

você baixa, a partir de [interfaces] gráficas produzidas no computador. Essa facilidade deveria produzir resultados melhores. Agora, por que isso não acontece?

RG: Talvez por estar tudo mais fácil, acabe se perdendo a busca pelo esforço.

LM: Eu acho que, mais em relação ao cinema, as pessoas, por terem os recursos de produção tão mais à mão, começam a esquecer que se não tiver uma boa história, não vai dar certo. Você escuta coisas grandes, imensas, que custaram milhões, e são uma bosta. É incrível, com uma quantidade imensa de efeitos, com valores altíssimos de cachês para os atores renomados e... É aquela história ridícula, que não te leva a nada. Não precisamos citar nomes, porque iríamos passar o dia fazendo isso, mas acho que está difícil sair um clássico hoje em dia.

RG: A gente começou a conversar sobre a parceria entre o Hitchcock e o Hermann e essa parceria entre compositor e diretor, que é uma das relações mais complicadas da produção cinematográfica, já que o músico é o cara cuja língua o diretor não fala muito bem. O idioma da imagem, da fotografia, mesmo o diretor não sendo um especialista, é um idioma mais próximo. Mas musicalmente, a conversa fica mais presa, não? Quer dizer, ficam aqueles termos e dificuldades: o diretor pode falar que a música está grandiloquente demais, e aí você só abaixa o volume e ele [diz]: “Agora sim!” (Risos) Há uma dificuldade de diálogo aí, não?

LM: Eu acho que não tendo esse diálogo, a coisa fica difícil. Algum nível de diálogo é necessário que exista. Apesar de eu saber de filmes que o “trilheiro” nunca conversou com o diretor; o empresário de um discutia com o do outro. E, muitas vezes, com um produtor no meio, que acaba decidindo o que vai entrar [no filme]. Agora, da mesma maneira que o músico tem muito acesso à imagem, à pesquisa, o diretor também tem, para referenciar o filme dele. Então, mesmo alguém que não tenha efetivamente conhecimento musical, consegue expressar através de referências o que gostaria para o próprio filme. A não ser que seja uma coisa completamente original. Se querem uma coisa que ninguém nunca ouviu, o diálogo começa a ter que ficar muito mais intenso com quem vai produzir, para você conseguir chegar a uma coisa a qual não tenha referência nenhuma, seja completamente original. E isso há muitos anos você não escuta, não vê no cinema uma coisa que fale: “Nossa, de onde veio isso?” É muito fácil ver de onde as coisas vieram.

Hoje, existe inclusive um tipo de padronização de trilhas de cinema, que elas caminham por algum software que consiga fazer quase tudo de uma vez. Você pega os *blockbusters* e a grande maioria deles tem aquele momento em que tem: “Bum!” [Imita o som de uma batida forte com a boca], grandes porradas e as cordas fazendo: “tchan-tchan-tchan-tchan” [imita som de cordas tocando um arpejo em *staccato*, com ritmo rápido e caráter de tensão]. Esses clichês, hoje viraram... Você fala: “Essa trilha é a do Batman, ou de um filme de época”, porque as duas são muito parecidas, têm a mesma instrumentação e uma certa facilidade de usar e tocar, com harmonias muito simples. Não é uma coisa muito pensada, musicalmente. Ela é pensada como efeito, é o que se quer conseguir. Mas é algo mais distante do compositor que foi para casa e bolou um grande tema... Claro, ainda tem lá o John Williams e outros autores com essa bagagem mais clássica, que continuam compondo desse jeito.

RG: Há uma tendência maior para se focar em ritmos e timbres, do que em melodias, em fraseados.

LM: Exatamente. Você sai do filme e não lembra de nenhum tema [musical]. Isso é muito comum hoje. Imagine o que seria um *Star Wars*, sem aqueles temas todos. Ainda falando de um filme popular, *blockbuster*; nem precisa ir para um Hitchcock, com um cara que era um grande compositor.

RG: Você sente, na sua experiência, essa busca por se fugir de fraseados melódicos, por se buscar mais o uso de texturas?

LM: Não, porque no nosso cinema, nacional, não existe uma cara que seja dele. Você quer que ele pareça um grande filme e um dos recursos que tem para isso é usar os grandes truques, que os grandes estúdios usam nos grandes filmes. Mesmo que seu filme não tenha o *budget* que os grandes filmes de Hollywood têm. Então [se diz:] “Ah, eu quero o som como o daquela orquestra, grande”, e você tem o timbre daquela orquestra gravado. Se esse timbre funcionou, a textura funcionou, está ótimo: o filme ficou legal pra caramba. Porque se aproxima mais de uma linguagem mais aceita hoje em dia.

RG: Parece haver uma mistura hoje, considerando-se que no passado se tinha a Vera Cruz e a Atlântida fazendo coisas mais orquestrais e seguindo bastante o modelo de Hollywood...

LM: Eu não acho que tenha mudado isso.

RG: Tinha a estética do Cinema Novo também.

LM: No Cinema Novo havia essa preocupação de fazer uma coisa essencialmente brasileira, e original, porque também não havia referência.

RG: Havia o aspecto ideológico também, de transformar o que era fraqueza em força, a “estética da fome” e tudo mais.

LM: Sim, você está falando de um momento, uma coisa muito específica de autores. De uma coisa que continua sendo autoral, isso nunca chegou ao grande público.

RG: Hoje em dia parece haver uma certa junção dos dois mundos, no que se refere à produção. Por conta da produção digital, você consegue ter ao mesmo tempo uma grande redução dos recursos e dos custos, mas também a realização desse modelo grandioso, como o de Hollywood.

LM: Sim, exatamente. E essa busca está acontecendo em todas as frentes. Não dá para dissociar essa Retomada do cinema do que está acontecendo na televisão também. Hoje tem uma quantidade muito grande de produções para televisão que não são mais feitas pela própria emissora, que são feitas por produtoras, como nos canais a cabo. Isso gerou uma necessidade... Esse ano mais ainda, porque entrou uma lei⁶... Mas começou a aparecer um tipo de produção, no meio disso, que não é produção para cinema, mas usa também como referência a televisão norte-americana, os seriados norte-americanos que todo mundo aqui adora, há muito tempo. O modelo é esse, então [é pensado]: “Ah, vamos imitar”. E quanto mais bem imitado for, mais legal isso é. Você vê isso acontecendo na publicidade: o uso inclusive do fonograma inteiro de uma música conhecida, ou simplesmente produzido fora daqui, para que tenha aquela cara que todo mundo acha bacana. Porque [pensam]: “Putz, isso parece coisa feita nos Estados Unidos”. É “pagação de pau”, mas faz parte da nossa cultura.

É como você falou, no Cinema Novo há o momento em que se fala: “Não, isso aqui é panfletário, isso aqui eu vou na rua...” Você está falando aí de uma época em que as pessoas iam às ruas contra a guitarra elétrica, faziam uma passeata contra a guitarra elétrica na música

⁶ Lei 12.485/2011, que reserva uma cota de tempo da programação da televisão paga para produções nacionais.

popular brasileira. Hoje o que é a música popular brasileira? É a Anitta, o Naldo? Ou é o Caetano?

RG: Para as gerações mais novas, parece que essas divisões foram diluídas, não? A música francesa, por exemplo, não traz exatamente uma ideia de identidade com algum valor ideológico da França ou algo assim. Música francesa, norte-americana, cinema, publicidade, videoclipe, tudo isso parece ser equivalente, porque se pode abrir no Youtube ou algo assim, uma em seguida à outra, a hora que quiser. Parece que o cosmopolitismo hoje, o ser “cidadão do mundo” já é dado, não é nem algo que se buscaria mais, exatamente.

LM: A gente assume que os norte-americanos conseguiram. Porque você fala essa lista toda de coisas, mas na verdade estamos falando dos Estados Unidos. O referencial é Hollywood, é norte-americano. Você viu isso no ano passado, em que *O artista* ganhou o Oscar de melhor filme. Por acaso aquele filme é francês. Ele é um musical norte-americano, em preto e branco. Então, não só você não tem essa regionalização – ou quando ela aparece é porque “isso é alternativo”, isso é “regional”, ou como os norte-americanos inventaram, o termo “world”: “‘World music’ significa qualquer coisa que não seja nossa”. Se for rock, não é mais world music. Quer dizer, existe uma questão “imperial” aí.

RG: E isso também parece muito natural para as gerações mais atuais.

LM: É natural porque não tem questionamento. Não há mais o questionamento: “Isso é nacional?” Ninguém se preocupa com isso.

RG: Parece que hoje, tudo é de todo mundo, embora esse “tudo”, claro, seja em grande parte ditado pela cultura norte-americana. Quando alguém se diz cosmopolita, nunca fala do Camboja, por exemplo (Risos).

LM: Exatamente, você tem essa comparação. Se pegar o cinema indiano, por exemplo, que foi “mamar” totalmente em Hollywood, tanto que o principal centro de produção lá se chama Bollywood, ou pelo menos tem esse apelido. E você olha aquela estética, que é totalmente deles, talvez sem um ranço... Mas aquilo é cinema indiano, criou um cinema indiano. Porque, além de trazer esses elementos – você vê os caras imitando, querendo que pareça um filme de Hollywood -, a carga que há dentro da própria cultura é muito maior do que quando a gente faz

um filme de grande público. Apesar de falado em português, rodado aqui, ele tem menos elementos que o transformem em um produto nacional do que como acontece, por exemplo, em outro país. Você falou no Camboja e isso me lembrou dos filmes iranianos, que têm uma carga... Claro que o norte-americano, vendo o filme, vai falar: “Isso aqui é um filme brasileiro”. Agora, a gente não tem essa questão de o filme parecer nacional ou não. Você quer que ele tenha boa qualidade, e essa qualidade, muitas vezes, se confunde com [o pensamento de que] “se eu fizer um filme que parece norte-americano, ele vai ser melhor do que o que se parece com uma referência nacional”. Eu acho que existe esse ponto. Até por conta dos equipamentos que você usa, dos timbres que usa. Aí tem essa outra questão que estávamos falando, de se ter uma quantidade de recursos muito grande: esses recursos todos não são nacionais também. Eles todos te levam a usar uma linguagem que não é efetivamente a sua, mas soa bem.

Acho que tem a ver também com aquela coisa que se fala, de o brasileiro não ter muita memória. Isso em relação à quantidade de material que você tem para consultar na internet, fazer a sua própria pesquisa, sua cultura... Para você se enriquecer e fazer melhor o seu trabalho, a quantidade de material que você tem é muito maior, no que vem de Hollywood, dos grandes filmes que não são nacionais, daqui. Soma-se a isso um outro sentimento, que também temos, de acharmos que somos piores, que não valemos a pena. No fundo, existe aquele sentimento de negativismo. As pessoas adoram falar: “Ah, aqui no Brasil...” como se conhecessem o mundo inteiro! Falam de coisas que acontecem no mundo inteiro do mesmo jeito, inclusive esse é um dos comentários que você escuta os estrangeiros falando. Esse é um tipo de coisa que é difícil entender. Talvez, se a gente tivesse esse amor próprio, não tivesse pudores em usar uma bandeira – que é algo que os norte-americanos fazem há muito tempo, eles fazem questão de mostrar seu orgulho em serem norte-americanos -, mas a gente não tem esse orgulho. A gente passou agora, no momento das passeatas, em que você olhava e pensava: “Meu, que legal, olha isso!” Parecia que a gente não era capaz de fazer isso: brigar pelo que é nosso, o básico, né? Pago uma puta grana [de imposto], quero no mínimo ter transporte. É uma coisa que me parece justa.

Eu acho que nisso tudo entra essa questão do modelo, [de pensar:] “Meu modelo certo não sou eu, meu modelo é fora daqui, onde as coisas dão certo. Porque aqui elas não dão certo”. Acho que, psicologicamente, em algum lugar, isso aí aparece. A gente foi criado com isso. É legal você falar que, talvez, as gerações novas tenham uma formação diferente, tenham uma

facilidade muito maior para lidar com essa quantidade de informações que têm vindo. Mas, sem dúvida nenhuma, em algum momento isso deveria se refletir no tipo de produto que está saindo por aí. Que seja: de uma grande quantidade conseguir um pouco mais de qualidade. Mas a gente já tem alguns filmes chamando um pouco mais de atenção do que chamaram antes.

RG: Você acha que o cinema brasileiro ainda tem esse “complexo”, de que ainda precisa se provar, de que cada filme é sempre um “ou vai ou racha”? Com isso, os realizadores podem ficar preocupados com que o filme se “arme” de recursos, sendo a música um deles – [pensando-se:] “Ah, precisamos de música original, precisamos de orquestra, precisamos ficar parecidos com Hollywood” -, porque o filme precisa ter “músculo”. Em vez de se preocupar, talvez, com o que a própria história pediria, o próprio projeto estético pediria.

LM: Eu acho que sim. Tem um fator que me ocorreu agora, falando sobre isso, que a questão econômica é a mesma. Você tem uma época do cinema, que tem até filmes muito legais, e você vê muito [frequentemente] a coisa de o filme ter uma canção, e depois as outras partes de trilha serem feitas quase todas só por um piano. Isso se confunde um pouco entre uma estética da época e a questão dos recursos.

RG: O próprio Cinema Novo tinha seu projeto estético, mas não é que tivesse muitas outras opções também (Risos).

LM: Sim. E hoje essa questão se inverte, no ponto em que a gente começou a falar: com recursos muito menores, você tem uma capacidade de sonorizar o filme – não vamos falar sobre o aspecto do compositor e seu instrumento, mas na questão de sonorizar o filme -, seja com trilhas [originais], seja com pedaços de trilhas que possa baixar por aí – e funcionar, inclusive ser permitido o uso – do que você dizer que não tem grana para o filme e *por isso* fazê-lo com um piano. Não, não se tem grana mas se tem uma quantidade enorme de recursos no computador para fazer um filme, com pouca verba e uma sonoridade que parece “grande”, grandiosa, que consegue ajudar o filme de alguma maneira.

RG: Hoje em dia, essa coisa de um cineasta querer algo em relação à música, mas ter que abrir mão por conta da falta de recursos, desapareceu?

LM: Não, não desapareceu. Vai ser sempre preciso se adequar a uma realidade financeira completamente diferente da de Hollywood, vamos dizer. Existe aquela coisa: a gente está fazendo muitos filmes custeados por leis [de incentivo]. E, com elas, você arrecada uma certa quantidade de verba e depois a distribui para as pessoas que vão estar envolvidas. Todo mundo sabe que está ganhando menos do que ganharia, porque, essencialmente, todos esses profissionais também fazem publicidade ou trabalhos pagos, com os quais você ganha mais dinheiro do que quando você está produzindo um longa. Isso é a realidade para grande parte do mercado.

E a questão, muitas vezes, esbarra nisso. Você fala: “Olha, eu preciso gravar isso. Preciso ter um certo número de cordas”, e você sempre negocia, fala com as pessoas, explica o projeto... Porque todo mundo gosta de entrar nos projetos, quer estar envolvido, quer participar e não só pela grana. Eu não tive nenhum projeto no qual isso não tivesse que ser colocado de alguma forma. [Se alguém diz:] “Ah, nós temos o dinheiro que precisar para a produção”, eu nunca fiz um filme em que isso acontecesse.

RG: Desculpe, na verdade o que quis dizer foi mais no sentido de que se alguém hoje diz: “Quero uma sonoridade de orquestra”, você pode falar que com aquele orçamento não vai ter uma orquestra gravada, mas pode ter os *samplers*.

LM: É, com esse orçamento você vai ter esse tanto de músicos e uns *samplers* tocando juntos.

RG: O resultado é menos afetado. Por mais que uma orquestra feita com *samplers* não tenha a mesma sonoridade que a real, exatamente, ao menos é possível ter um som de orquestra cabível no filme. Não é mais como antigamente, em que teria que ser um piano na trilha porque não dá para ter um som orquestral.

LM: Sim, esse recurso é utilizado até em filmes grandes, que têm muita verba. Outro dia eu vi o Hans Zimmer com uns teclados e vários computadores, usando uma série de timbres que eu uso, chamada *Vienna Symphony*. São *samplers* de orquestra gravados em Viena, com músicos de lá. E ele próprio usando isso. Depois, quando vai gravar o filme, ele não vai gravar a orquestra com o tamanho que iria fazer, ele vai usar grande parte dos sons que já tinha usado e misturá-los com a orquestra. Na essência, é muito do que a gente faz hoje, para produzir uma trilha. Estou falando dessas trilhas que utilizam orquestra, ainda que não sejam inteiramente orquestrais.

Uma coisa que a gente estava falando antes, que nem passa pelo músico, são os muitos filmes que têm um “trilheiro” que faz uma parte da trilha do filme, grava, e outra grande parte do filme é completada com canções licenciadas. Muitas vezes, nos filmes da Globo Filmes, por exemplo, você tem empresas associadas que já têm as músicas e quando colocam aquelas músicas no filme é tudo um grande projeto comercial.

RG: O filme ajuda no sucesso da música, que ajuda no sucesso do filme.

LM: Exatamente. E talvez onde isso seja mais evidente seja nas novelas. E aí, estamos falando praticamente dos mesmos profissionais, que transitam de um lado para o outro. E as novelas são uma das nossas grandes escolas. Talvez nossa escola de cinema seja mais vinda das novelas do que da academia, vamos dizer. É uma cultura nacional muito forte, de massa, e que todo mundo tem orgulho, por serem de sucesso internacional. É um dos nossos produtos. A gente não faz filme, mas em compensação, a novela... *A escrava Isaura* foi vista por não sei quantos milhões de chineses. Temos aí uma outra escola, correlata ao cinema, e se estamos falando de imagem sonorizada, na prática é a mesma coisa.

RG: Falando um pouco sobre essas quebras das fronteiras entre uma coisa e outra, hoje em dia cinema, TV, videocliques e outras coisas do tipo se conversam muito mais do que antes, não? Alguns filmes têm essa linguagem misturada, e, na prática, as atividades se misturam também. Muitos diretores de cinema vêm da publicidade e, em geral, os compositores têm que atuar também na publicidade, na TV, etc. Quer dizer, não é comum aqui a figura do compositor que se dedique exclusivamente ou majoritariamente ao cinema.

LM: Eu acho que a televisão tem um frescor maior que o cinema, me parece. Vendo essas séries novas... Se você pegar *Breaking Bad*, *Game of Thrones* – que usa uma coisa meio antiga, meio mágica, misturada -, *Dexter*... A abertura do *Dexter* é maravilhosa! É uma coisa rica e moderna, usando elementos antigos e tradicionais de imagem e som, que chega a um resultado surpreendente. Eu tenho me surpreendido muito mais com as séries do que com os filmes.

RG: A produção de séries, e de games também, tem passado por grandes transformações lá fora, adquirindo um aspecto mais “cinematográfico” de produção. Muitos compositores, e outros profissionais, têm migrado do cinema para essas áreas, né?

LM: Sim, o Michael Giacchino – que compôs para a série *Lost* e para o filme novo do *Star Trek* – vem dos games. Ele era compositor de trilhas de games. Mas ele é um cara mais tradicional, que bebe bastante dessa fonte do Bernard Hermann e outros compositores tradicionais, dessa forma “musical” de se interpretar uma cena. Mas no *Lost* foi muito legal a coisa de misturar a ruidagem como música; a própria abertura era com um ruído. Isso, no cinema, é menos comum. Claro que não estou falando do cinema independente, em que tudo isso aparece. Tem coisas hoje que são produzidas visando somente o Youtube, a internet. Você tem aí possibilidades de experimentações muito grandes. Eu acho que o cinema está perdendo em algumas frentes.

Ainda existe isso, de o filme ser “pra cinema”, porque o filme desse tipo tem uma responsabilidade imensa, de dar lucro... Coisa que aqui no Brasil... A gente começou a falar sobre isso, de aqui a maioria dos filmes ser subvencionada. Então o cara não tem a preocupação de o filme dar lucro, para dar tudo certo. Ele adoraria isso, a maior intenção de um diretor, ou dos realizadores do filme, não é exatamente que aquilo faça grande sucesso, porque você não vai ganhar dinheiro com aquilo. Acho que essa ilusão, no cinema você não tem. Você quer que ele seja visto por muita gente. Essencialmente, é isso o que todo mundo quer. [Dizer:] “Putz, foi visto por não sei quantas pessoas”. Você mostrou sua história, porque é isso o que você faz: você conta uma história e quer que o mundo inteiro a ouça. Mas existe uma coisa aí, que é você não se preocupar com que ele dê lucro exatamente. O que é uma coisa que um estúdio norte-americano...

RG: Essas políticas podem ser boas, mas têm tido como efeito colateral não formar uma indústria, uma preocupação em que os lucros ao menos cubram os gastos.

LM: Eu já pensei desse jeito, mas depois eu vi uma matéria a respeito do cinema francês – que sempre foi também quase 100% subvencionado pelo Estado, e se não fosse também não existiria - e lá isso deu resultado. Acabou fomentando de verdade a indústria. Talvez o que a gente está vivendo um pouco hoje seja isso. Você tem acesso a poder fazer seu filme à medida que tem uma política que permite usar o dinheiro dos impostos para isso. Imposto é dinheiro público, então está sendo pago pelo povo para ter algo que represente sua cultura. Tem uma coisa muito positiva nisso. Mas, por outro lado, tem uma coisa negativa no sentido de não haver o pensamento de: “Eu tenho que fazer um produto bom, porque tenho que vendê-lo e ganhar dinheiro com isso”. É assim que a coisa iria funcionar. Agora, se você pensa: “Ah, eu tenho

dinheiro no bolso e não preciso nem me preocupar com que o filme fique tão bom”... E às vezes eu não preciso nem me preocupar se termino o filme, né? (Risos)

RG: Talvez essa ausência de uma indústria, ou algo assim, também interfira no fato de não ser possível termos aqui alguns compositores dedicados exclusivamente ao cinema.

LM: Eu não saberia te responder isso, a respeito de alguns caras... Notadamente, o Antônio Pinto, o André Abujamra, que compõe um tanto de trilhas... Mas eu sei que para o André é uma pauleira. Ele faz um filme, mas também faz um som com a banda, é ator e se vira. O Antônio Pinto tem vários filmes em Hollywood. Não sei realmente se ele só vive disso, mas eu sei que... Não sei os números, mas imagino que o valor para um filme lá fora seja bem maior do que aqui. Então talvez seja possível, realmente, ele fazer só isso.

RG: Financeiramente, o cinema aqui no Brasil não é viável para um compositor?

LM: Eu acho que não. Eu adoraria se pudesse fazer só isso. Não faço tanto filme assim: esse ano não fiz nenhum, ano passado fiz 2.

RG: O que você mais gosta de fazer é trilha para cinema?

LM: Não necessariamente... Trilha para momentos dramáticos, vamos dizer. Ano passado fiz um trabalho para a televisão, *Tragédia da Rua das Flores*, que é um telefilme. A preocupação é toda com que aquilo tenha a qualidade de um filme, mas com *konw-how* de televisão, atores de televisão, diretor de televisão: foi o Del Rangel que fez. Eu adorei fazer aquilo e não é cinema, é para televisão, mas é pensado como um filme. A narrativa, o *timing*, a escola são de um filme. Então, não é exatamente o cinema, mas a imagem dramática, quando você tem que pôr drama na imagem. Que seja filme de futebol: eu fiz o do [time do] São Paulo e do Corinthians, e é sempre isso, coisas que envolvem paixões, acho que são as que dão melhores trilhas. Eu gosto disso, de conseguir ajudar com um recurso dramático. Então, eu gosto bastante desse ponto de vista mais antigo, de a música, pela sua harmonia e construção, conduzir ou participar da condução de uma cena, de um diálogo, de um momento, pela música em si. A música conseguir fazer esse suporte dramático para tal momento. Eu gosto desse aspecto. Mas em algumas ocasiões é o contrário que você busca, você busca ir além, fazer uma coisa que nunca fez, surpreender... Quando é isso que a imagem te suscita.

RG: Aqui no seu estúdio, você trabalha com publicidade...

LM: Sim, com tudo de som. A gente já fez som para museu, para...

RG: Você grava bandas também?

LM: Não, disco, não.

RG: Não trabalha com o mercado fonográfico?

LM: Não, a gente fez isso por um período, mas não dá para conciliar, é muito difícil. Semana passada, estiveram gravando aqui os caras da [música] *Camaro Amarelo*⁷, mas não era disco, era publicidade também.

Agora, por exemplo, eu fiz trilha para uma exposição de brinquedos do Sesc, de cenas que foram gravadas no interior do Brasil, com crianças construindo brinquedos muito rudimentares. É uma discussão muito legal, porque você vê a criança que passa o dia construindo brinquedos e, por outro lado, na cidade um pai compra um, vai lá e dá, não gostou, compra outro, e a criança não se diverte. A música em si foi totalmente brasileira, enraizada nas coisas do Brasil, então é um trabalho de música que não tem necessariamente a ver com a trilha de um filme, de cinema. Mas a escola é a mesma. Os princípios são os mesmos: de narrativa, de contar, documentar.

RG: Essa construção da narrativa e da dramaticidade de um filme, em que você faz uma leitura do filme, pensando sobre a música – com tudo o que a forma: timbres, estilos, ritmo, entradas e saídas -, como funciona na prática? No diálogo com os diretores? Eles têm uma visão já formada sobre isso, em geral? Ou você sente que há uma carência de saberem sobre as possibilidades do uso da música, indo além do “cena triste, música triste”, ou mesmo do uso da música para se compensar uma cena que tenha um problema técnico de som ou de ritmo de construção?

LM: Olha, você falou de várias das possibilidades. Nenhuma dessas é a verdadeira, todas são. Todas essas coisas acontecem. Acontece de você ter o diretor que tem uma ideia clara de que quer um momento musical dramático, feito por um quarteto de cordas e um piano. No *Fiel*, por

⁷ A dupla de sertanejo universitário Munhoz e Mariano.

exemplo – o filme do Corinthians -, a diretora⁸ falava: “Aqui, nessa hora, eu quero o hino do Corinthians tocado por um cello”. Foi o pedido da diretora. Porque ela conhece música, ela conhece cinema, ela própria é DJ de música eletrônica. Ela tem um conhecimento muito legal de música, sabe o que pedir. Ela sabia exatamente o que queria. O *Tragédia da Rua das Flores*, do Del Rangel... Ele tinha uma coisa de falar: “Eu gosto muito da música italiana, porque é extremamente dramática, porque tem arroubos, é muito apaixonada ou muito triste. É aquela coisa forte, exagerada”. Aquela coisa de se rir muito ou chorar muito, os extremos. Ele tinha uma visão muito clara disso, [dizia:] “Tem que ser cordas, eu adoro cordas”. E as cordas têm uma coisa de linguagem de cinema que vem de muito tempo já. Amarrou-se de um jeito que, hoje em dia, por mais eletrônico que seja o filme, ele tem cordas em algum momento. Você pega o *Tron – O legado*, que foi feito agora pela dupla...

RG: Daft Punk.

LM: Pelo Daft Punk. Tira as cordas daquela trilha inteira, pra você ver o que significa só o eletrônico. As cordas dão uma densidade. É musicalmente simples, mas dá aquela sensação da grande orquestra, do grande grupo de músicos, que dá uma sustentação que por mais que seja sofisticado o timbre, você não consegue... Porque aquilo tem uma memória emotiva. Eu acho que esse é o ponto: você escuta aquilo e... Sei lá, pega aquela grande máxima, de que o violino é o instrumento que faz o cara chorar, vamos dizer. Tem uma grande verdade nisso, você tem essa coisa com o instrumento, de que o instrumento canta, emociona, o instrumento fala uma parte do que não está sendo dito através de palavras. As cordas têm esse papel, têm essa coisa muito forte. Esse diretor sabia exatamente: “Eu quero uma coisa italiana, feita com cordas”. Quer dizer, ele queria realmente que a coisa fosse muito emocionante, porque a história era escabrosa. Uma história extremamente dramática.

Você tem diretores que adoram experimentar. Esse vídeo lá do Sesc... Eu estava fazendo um outro vídeo com a mesma diretora, que é a Lea Van Steen – eu não sei se ela tem experiência com cinema, o trabalho dela é todo de vídeo, ela é artista, faz umas instalações – e ela tem uma coisa de instigar a tua criatividade, fazer você buscar... Ela pega uma referência de um lugar que você nunca ouviu, uma coisa muito estranha, e você vai atrás, vai buscando isso junto com o diretor... É uma coisa extremamente positiva para o filme. Não é falar: “Eu quero isso, ponto,

⁸ Andrea Pasquini foi a diretora desse filme.

acabou”. Você tem uma possibilidade de, junto com o diretor, conseguir o som que deixa aquela cena do jeito mais legal possível. Não só bonito ou feio, mas de [se pensar]: “Olha, aqui pintou uma coisa que instiga, que é totalmente diferente, que experimenta”.

Ou seja, tudo o que você falou cabe. Você tem tudo isso, tem um diretor que fala: “Meu filme está inteiro montado com [trilhas de] referência, e eu quero tudo o mais parecido possível”. Vira um trabalho técnico.

RG: Em geral, utilizam-se muito as trilhas de referência, as *temp tracks*? Ou mesmo referências como de se dizer: “Quero igual aquele filme”?

LM: Em grande parte, sim. O que eu acho legal é você se referenciar bastante, não em uma coisa só. Acho importante isso; você gosta de trecho de cordas? Então, escute vários que poderiam funcionar. Porque o daquela cena ainda não tem, ainda não foi feito. Quando um cara pega uma música e acha que aquela música é perfeita para o filme, ele tem mais é que comprar aquela música e pôr no filme.

RG: Às vezes pode acontecer de o cara ficar “gamado” na *temp track* e não conseguir aceitar outra música em seu lugar, né?

LM: Exatamente. [Você fala:] “Bicho, compra aquela então, usa aquela”. Isso acontece em muitas ocasiões. Aí você licencia a música e coloca ela no filme.

RG: Na construção da narrativa e dramaticidade do filme como um todo, se a música vai ter uso de *leitmotifs* para os personagens, ou se vai ter um timbre tal... Isso é feito entre bastante diálogo seu com os diretores? E eles abrem espaço para a sua leitura do filme, acima da deles, ou a leitura do diretor acaba prevalecendo e você vai musicalmente tentando traduzir aquilo?

LM: A leitura do diretor vai prevalecer sempre, eu acho. Por isso está lá o nome dele como diretor do filme. Mas ele ter uma cabeça aberta a ponto de ouvir outras coisas, até de ouvir um ponto de vista seu, é extremamente importante. Isso, qualquer diretor faria. Apesar de eu saber de processos como te falei: de o compositor e o diretor nunca se conversarem, de ser tudo feito através de um produtor, ser um processo burocrático, em que o produtor é quem define o que é a melhor trilha para o filme.

O diretor gosta muito de ter essa contrapartida com o compositor, pelo menos os diretores com quem trabalhei. Talvez, se você pegar outros “trilheiros”, mais experientes, que já tenham trabalhado com *n* outros diretores, talvez eles tenham uma visão diferente. Eu sei do André [Abujamra] ter trabalhado com o Hector Babenco e dizer que é muito difícil trabalhar com ele. Que ele quer somente aquilo que quer e não gosta de muito papo. Mas isso é uma coisa que ouvi falar, não passei por uma experiência assim.

Muitas vezes o diretor pode dizer algo totalmente diferente de você. Você olha a imagem dos caras jogando futebol e pensa: “Ah, aqui o negócio é colocar um samba”, e o diretor fala: “Não, aqui eu quero um tema orquestral, como de Hollywood”. Isso são coisas às quais você só chega depois de ter uma discussão. Cada um vai ter uma visão quando vê uma imagem, não tem como. Qualquer outro músico que fizesse a cena do chuveiro [de *Psicose*] faria uma outra música.

RG: Às vezes os diretores também têm dificuldades com alguns compositores, que parecem não compreender a relação entre a música e a imagem e colocam música demais, ou complexa demais.

LM: Você tem que saber distinguir muito bem que aquilo não é a *sua* música. Isso é fundamental. A não ser que o diretor queira uma música feita por você para colocar depois no filme. Mas ninguém faz esse pedido. [Se ele diz:] “Ah, Caetano, eu quero uma música que fale sobre mulheres, para colocar no meu próximo filme”. Aí é isso, o cara vai mandar e pronto. Mas, falando de trilha, você não pode ficar muito nessa de tema, de “olha, que grande melodia!” Pô, eu não estou lá para ouvir a música, estou para ver o filme. Então, eu vejo que os diretores reclamam desse tipo de coisa, e com razão. Eu próprio já passei por isso. Você fica extremamente orgulhoso daquela grande melodia que fez. E o filme já tem uma melodia acontecendo, vamos dizer assim. Você tem o ator, tem a trama, tem o tema do filme, o diálogo, isso tudo vem antes. Você pode perceber que se tirar a música, muita coisa perde a força, mas o tema não pode ser da música. Muito embora a gente fale que tem o tema musical, tem o “tema da chegada do imperador” no *Guerra nas estrelas*. Porque o diretor e o “trilheiro” falaram: “Olha, aqui entra o tema dele”. Naquele momento, aquilo é narração. Agora, quando a história começou a acontecer, você tem que tirar a mão. Você tem que passar a bola para quem é a bola da vez. E tem momentos em que não tem diálogo e a cena precisa dessa força, então [se pensa]: “Pô, aqui cabe um tema [musical]”.

É fundamental esse diálogo do diretor com o “trilheiro” nesse momento. Eu já vi, inclusive, acontecer o contrário: na primeira versão do *Star Trek* aconteceu isso. Eu vi num documentário que vem na coleção. No primeiro filme para o cinema, em que foi feito uma grande orquestração, uma coisa muito linda, compatível com o que se via de filme de espaço naquela ocasião, e o que se sentiu falta foi de ter um tema [musical]. Não vou me arriscar a tentar lembrar o nome do compositor, e não sei se chegou a ser substituído⁹. Você escuta os dois trechos, com ou sem o tema, e vê que a orquestração está exatamente a mesma. É a mesma sonoridade, mas em um deles você tem o tema [melódico] para acompanhar.

Habitualmente, acontece o contrário: bastaria ter uma sustentação, que você dá conta da cena, não precisa colocar um instrumento solista. Não precisa colocar um tema ali, não precisa contar uma história com o instrumento, mas sim criar um suporte musical para a cena. E essas duas coisas são diferentes. Foi o que o cara fez [no *Star Trek*], primeiro ele só deu o suporte. Mas alguém falou: “Pô, precisa de um tema, algo para se lembrar”, que é o jeito mais tradicional de se compor: você tem o tema principal, depois um segundo tema, mais romântico, e aí você faz o desenvolvimento e as variações dos temas, o diálogo de um com o outro. É a forma tradicional de se compor, a forma que você compõe uma sinfonia. Você tem um tema principal e outro, e é sempre desses temas que você vai desenvolvendo, e a música cria uma lógica por si. Isso é uma coisa muito forte, chega num dado ponto em que isso começa a chamar sua atenção, como sendo o “ator” principal. Então, dentro do cinema há um limite, dentro do qual você pode usar essa forma mais antiga de composição. Antiga e consagrada, não digo antiga de forma pejorativa, ela é clássica.

Falando do John Williams, é exatamente isso que ele faz. Eu estou, inclusive, ouvindo umas coisas agora do *A lista de Schindler*, porque estou fazendo um curta de um amigo, que lida também com a questão do holocausto, só que agora visto pelos netos. Os caras que têm na sua herança alguém que morreu em um campo de concentração, parentes que morreram ou alguma história de família. Ele me referenciou com esse filme. Foi uma referência geral, pela situação toda. E o John Williams faz exatamente isso: há um tema, que é variado durante o filme. O filme inteiro te lembra da célula inicial dele.

⁹ O compositor da música de *Star trek – o filme* (*Star trek: the motion Picture*, 1979) foi Jerry Goldsmith. Suas composições tiveram de ser refeitas, mas ele próprio concluiu as novas versões, que ficaram no filme.

RG: E esse diálogo, enquanto você está concebendo a música do filme, é só com o diretor ou também com o montador, com os profissionais do som?

LM: Às vezes é com o montador, mas quase sempre só com o diretor. Com o pessoal do som é depois, mais na hora da mixagem. Às vezes, o que acontece é que... Por exemplo, quando estávamos fazendo o *Soberano*, os diretores – foram dois, o Carlos Nader e o Maurício Arruda – sentiam muita dificuldade de julgar a música sem o som. Falavam: “Puxa, mas é que nessa hora tem a torcida, e você escuta a narração e aí vem a música”, e eu falava: “Então, e a música vai ser essa”. [Eles:] “Então, mas eu não consigo ver se a música é essa, se não tiver o som junto”. A gente conseguiu, inclusive, trazer o som para ser feito aqui [no estúdio], para conseguirmos mostrar para eles sempre tudo ao mesmo tempo. Mas não é usual isso acontecer.

RG: Isso pode acarretar alguns problemas, né, na hora da mixagem, ao se ver que o músico colocou umas coisas onde o *sound designer* também pôs, e dar algumas trombadas sonoras. Porque um não ouviu o que o outro estava fazendo.

LM: Sim, e você tem que perder muito mais tempo na mixagem, para chegar em um resultado que funcione para as duas coisas. Esse diálogo entre música e som, às vezes é meio truncado, e eu não consigo entender por quê.

RG: Enquanto está nesse diálogo com o diretor, você faz “demos” com *samplers*?

LM: Sim.

RG: Com isso você consegue mostrar uma sonoridade próxima do que vai ser o resultado final.

LM: Depende do tipo de música. Tem algumas que você faz a “demo” e ela fica praticamente igual ao que vai ser quando pronta.

RG: Já é um feitiço bem diferente daquele de antigamente, de se gravar as “demos” com um piano.

LM: Mas dependendo da formação que você está usando, fica tosco mesmo. Se a música toda é baseada em cordas solistas, no computador fica muito tosco. Você pode até dizer: “Ah, estou entendendo”, mas ele não passa o que vai passar quando estiver gravado [com instrumentos “reais”]. Aí, você ainda tem que ter um bom diálogo com o diretor e confiar no conhecimento

dele em relação a saber ouvir o que está só esboçado. Acontece aquilo: a música vai estar pronta quando você chegar no final dela, que é aí que você vai chamar as pessoas para gravar. Quando é uma música pop, com bateria, baixo, teclados e guitarra, por exemplo, é muito mais fácil: você já mostra o resultado praticamente pronto. Mas quando você tem que ter essas gravações de instrumentos acústicos... Sem dúvida, em relação ao que a gente falava antes - de que o cara tinha mostrar tudo com o piano, como ia ser a orquestra - hoje você tem pelo menos uma “mini-orquestra” para mostrar antes.

RG: Como funciona a troca de materiais? É tudo digital, vocês trocam materiais por e-mail?

LM: Sim, eu recebo um arquivo digital [do vídeo] pela internet. Você faz [a música] e manda. É lógico que é importante ter as conversas também. Quanto mais diálogo, melhor. Quase sempre há algumas idas e vindas, de se encontrar e assistir juntos. E mesmo juntos experimentar outras ideias. Não dá para ser só pela internet. Quer dizer, até dá, mas você perde...

RG: Há a possibilidade de, mesmo na presença do diretor, fazer alguma alteração na música, ao menos nessa fase de demonstrações. Se ele não gostou de algo, você pode tocar outra coisa no teclado, com o mesmo timbre, ou alterar um trecho ou outro com o MIDI.

LM: O que você consegue, nesse caso em que está falando, é fazer uma alteração de melodia, uma coisa muito específica, se todo o resto está funcionando. Se é algo que diga respeito à sonoridade, a sonoridade você só vai ter mesmo no final. O cara pedir para mudar umas notas, é mais difícil isso acontecer do que ele sentir que a música não é aquela. Isso dependeria de um cara que consegue não só entender aquilo que ouve, mas entender musicalmente. Identificar os pontos que ele não gosta de uma dada melodia, que ainda não está pronta. Que vai ser gravada por outro instrumento e vai soar de outra maneira. A ideia de fazer “demos” leva mais isso em conta.

RG: Mas, de uma forma ou de outra, você consegue fazer alterações substanciais, que o diretor pede, com facilidade, não? Quer dizer, não precisa voltar para casa, reescrever a partitura, regravar...

LM: Sim, claro. Mas as duas coisas acontecem. E às vezes acontece o contrário: você mesmo não se convence do que estava fazendo. Em um filme, quando tem mais tempo de produção, é

muito legal poder experimentar. Colocar uma coisa em um ponto e depois mudar radicalmente, ver o que acontece. Eu já fiz o contrário, de pegar coisas que o diretor tinha gostado e eu pesquisar melhor, para chegar em um outro resultado, em uma ideia que a gente se convence que é melhor do que a que vinha do começo. Até, inclusive, chegar na hora da mixagem e eliminar um trecho inteiro de música. E eu próprio sugeri isso, porque o diretor queria música, música, música... E eu [disse]: “Mas, cara, toda vez que aparece isso, tem música, fica muito estranho”. Porque a música influencia na narrativa, de verdade. E tem horas que a música “suaviza” uma informação importante. E o contrário também: tem horas que ela começa a chamar muita atenção para uma coisa que não é tão importante assim. Então, já aconteceu de chegar na mixagem e falar: “Vamos tirar isso”. [Tirar] uma coisa que você ficou batalhando, experimentando até chegar em algo que dissesse: “É isso!” E a hora que você tira é que vê: por isso que brigou tanto, não tinha que ter música ali.

Você tem que assistir ao filme muitas vezes. Primeiro você vai se apaixonando, você gosta daquilo, você começa a achar que nunca poderia ser feito de outra forma. Então, você tem que ter um tanto de desprendimento em relação a isso. Às vezes você pensa depois: “Eu estava entusiasmado com isso, mas não está tão legal assim”. É um aprendizado isso, sempre. O próprio entendimento que você tem do trabalho que está fazendo. Às vezes você está fazendo e *acha* que entendeu. Só à medida que o filme vai rolando que você começa a entender de fato o que ele representa, ou o que se quer passar. E a música, muitas vezes, pode influenciar no sentido de uma leitura errada. [Diz-se:] “Não, isso aqui não é para ser tão suave assim, é para ser mais ácido, porque lá na frente vai acontecer uma outra coisa”. Você vai melhorando seu conhecimento da própria história. É muito difícil você ver o filme, ou ler o roteiro, e já saber que música vai ser.

RG: Você começou no trabalho com música bem antes das transformações que a produção digital trouxe. Como foi seu percurso até chegar a ter sua própria produtora? Ou seja, passar do músico que escrevia as partituras e gravava no estúdio de uma outra pessoa até passar a ser autônomo, proprietário de sua estrutura de gravação e, além de ser músico, ter de ser um pouco engenheiro de som e tudo mais.

LM: Eu acho que aqui, no caso, não é bem assim, porque a nossa produtora tem outros 2 estúdios, onde ficam o pessoal da mixagem e de tratamento de som e sonorização. Eu não faço essa parte.

RG: Você fica mais na composição? Grava também?

LM: Eu fico mais na composição. Eventualmente, gravo também, mas me concentro mais na composição. Passo para os técnicos a parte técnica.

RG: Você compõe com partitura, em geral?

LM: Componho usando o piano, sempre olhando pela partitura. Mesmo que o timbre corresponda a alguma outra coisa. Para compor uma coisa de cordas, eu uso o timbre de cordas. Ou, às vezes, componho o tema no piano, para depois orquestrar. As duas coisas acontecem, depende muito do gênero da música. Por exemplo, esse trabalho que te falei, do Sesc Pompeia, ele era muito baseado em uma coisa extremamente brasileira, então eu usei o violão o tempo todo, como instrumento principal para compor. O violão já me traz cadências mais “brasileiras” do que se eu for tocar no piano. Por conta da minha própria história com os instrumentos de cordas. Quando a coisa é mais pop, aí, em geral, eu começo pelo *loop*, pela batida que aquilo vai ter. Começo a partir do pulso, para ele movimentar o resto da criação. Isso depende um pouco do gênero de música. Até porque eu acho legal não me amarrar muito em uma maneira só. A hora que você muda seu jeito de trabalhar, também vêm ideias diferentes da que teria se usasse o instrumento de sempre. Porque, habitualmente, você já tem algumas coisas que acaba tocando quando pega certo instrumento. Essas coisas sempre influenciam o que você está fazendo. Eu gosto, por exemplo, de quando vou pensar em uma melodia para o oboé, começar por ela, sem pensar no que vou fazer na orquestração, só porque acho legal aquilo do oboé. Ou já usando alguma textura, ou já criando algum ambiente... Quando você já tem a ideia de fazer a música com uma textura, eu gosto de ter a textura para fazer a música em cima. Você acaba fazendo uma música muito mais “vazia”, e muito mais efetiva do que esperar que a música preencha todo aquele ambiente sonoro. Então, prefiro fazer só a textura e ter o “corpo”, para depois colocar só uns instrumentos.

Eu terminei de fazer agora um vídeo de dança, lá para Barcelona. O diretor está na Inglaterra, mas é filmado em Barcelona. Um filme de arte, de dança. Foi uma puta mistura de texturas com alguns detalhes só de instrumentos. Detalhes muito pequenos mesmo, e esses próprios detalhes foram “caindo”¹⁰ com o tempo. Até a hora que o instrumento entra com 3 notas e faz uma puta

¹⁰ Termo utilizado comumente na prática de produção para se referir a elementos que são recusados, retirados do material que vai para o produto final. Em uma trilha musical, por exemplo, se havia uma linha de piano na ideia

diferença. Se for uma música cheia de notas, 3 notas não fazem diferença nenhuma. A hora que você põe um instrumento em uma textura, ele dá um peso muito grande. Mas eu só cheguei a isso experimentando; fiz umas 3 ou 4 vezes cada trecho, para conseguir sintonizar com o trabalho de criação coletiva, com o diretor e com a coreógrafa. Então, tinha ali um monte de outros fatores. Foi um trabalho difícil, mas muito legal. Quando é um trabalho artístico, e você tem tempo de ficar experimentando, de ouvir as coisas antigas que fez, ver se aquela ideia ainda se sustenta, é sem dúvida o melhor jeito de trabalhar. O ideal seria fazer assim em tudo.

Mas, habitualmente, em publicidade, por exemplo, você tem pouquíssimo tempo para trabalhar. Você tem que de cara começar naquilo que vai ser o certo. Porque também já vem um *briefing* claro, já vem um tipo de ideia, e quase sempre tem [trilha de] referência. Quase sempre. E aí, o que é difícil é o contrário: é você fazer as pessoas se desligarem um pouco da referência, para não fazer simplesmente um plágio.

RG: Quanto à sincronização em relação à imagem, na hora de compor, como você faz?

LM: Eu trabalho o tempo inteiro olhando a imagem.

RG: No computador?

LM: Sim. O *sequencer*¹¹ andando junto com a imagem. Tem algum momento ou outro em que você tira a imagem, quando vai só orquestrar, sem precisar ficar muito preocupado. Mas a concepção toda, eu não consigo dissociar da imagem. Eu acho que aí você começa a fazer aquilo de querer que a música tenha seu próprio discurso. E o discurso da música tem que vir em função do discurso da imagem.

RG: Que software você usa?

LM: O *Logic*.

ou material original, mas depois ela é eliminada por escolha de alguém, antes do material final ser declarado pronto, é dito que essa linha de piano “caiu”.

¹¹ Provavelmente, Luiz estava se referindo ao software *Logic*, que é da classe das *Digital Audio Workstations* (DAWs) e não exatamente um *sequencer*. Porém, as DAWs, de certa forma, se originaram dos *sequencers*, mais antigos, retomando um pouco de sua lógica de interface, mas expandindo-a. O fato de Luiz ter começado a trabalhar com produção musical antes do uso das DAWs pode ter levado-o a se referir ao *Logic* como um *sequencer*, que é uma espécie de ancestral seu.

RG: Você abre o vídeo no *Logic* e escreve a partitura no próprio programa?

LM: Sim, no *Logic*. Eu uso ele para tudo. Tudo funciona sincronizado. Isso é uma ferramenta maravilhosa. Com certeza, se os grandes compositores tivessem na mão à época, eles usariam.

RG: Voltando um pouco, como foi, para você, montar sua produtora?

LM: Como eu te falei, eu fazia arranjos, escrevia, e quando pintou um primeiro computador que era acessível, que falava essa linguagem, foi o Atari. Era um parente daquele primeiro Mac, usava o mesmo processador. É um computador que já tinha entrada MIDI nele. Então você já ligava ele no teclado e já fazia a partitura, em um programa que se chamava *Notator*. Esse programa foi a base do *Logic*. O *Logic* saiu de um recurso que ele tinha, que era uma leitura através de *arrange*: um formato de ícones, que ele tinha; você olha o *sequencer* hoje e é sempre desse jeito. Ele era um recurso dentro desse programa, o *Notator*.

Comecei a trabalhar com isso, mas essencialmente para fazer a partitura, não usava para gravar. Eu usava porque eu tocava, sequenciava – uma coisa com um som completamente tosco, quadrado -, fazia a partitura e levava para os músicos tocarem. Foi esse o ponto em que saí de pegar os instrumentos para tocar. Era isso de montar a música no computador e dar para os músicos tocarem.

A partir daí, o próximo passo foi fazer o computador soar direito aquilo que eu estava escrevendo. Num dado ponto isso começou a funcionar. [Pensei:] “Putz, tá saindo umas trilhas daqui”. Comecei a fazer umas coisas para teatro, para trabalhos de amigos, de curtas e coisas assim.

O primeiro trabalho profissional que fiz foi o *Castelo Rá-tim-bum*. Eu tinha feito o curta do Cao [Hamburger] e ele foi fazer o programa na TV, do *Castelo Rá-tim-bum*. Eu fui fazer esse trabalho e aí apareceu uma oportunidade de trabalhar na Matrix, que era uma produtora de som. Eu não tinha muito esse conceito do produtor, era sempre “o maestro”, eles chamavam de maestro o cara que compunha as trilhas, os jingles. Eu fui lá ajudar um cara que trabalhava lá, que precisava de uns timbres – eu mesmo não compunha, eu só ligava o computador, colocava os timbres para ele – e fui vendo como funcionava. Eu já compunha e mostrei umas coisas para os caras. Eles falaram: “Pô, você compõe pra caralho, vem trabalhar aqui”. Aí, comecei a trabalhar com publicidade.

Trabalhei lá 4 ou 5 anos, e quando vi como a coisa funcionava, pensei: “Preciso montar minha produtora”. Foi um caminho direto. E uma coisa que aconteceu, até porque eu toquei muito em baile, em casamento, em orquestra, em orquestra de música latino-americana, em orquestra italiana... Então, essa coisa de fazer músicas de todos os tipos eu sempre curti. Nunca tive um estilo de verdade. Eu gosto de tudo e já mexi um pouco com cada uma das coisas.

Então, quando entrei numa produtora pela primeira vez, pensei: “Putz, que do caralho, aqui se faz todo tipo de música!” Apesar de o foco ali ser sempre publicidade, me chamou a atenção isso. [Pensei:] “É isso o que eu quero fazer! Eu quero poder gravar qualquer tipo de som, qualquer tipo de música”. Foi meio a partir daí.

Na ocasião, eu tocava trompete, em baile, casamento e o caramba. E eu quebrei um dente. Hoje vejo que isso teve uma influência muito forte em ter me levado para o lado da produção. Porque logo que vi que estava ficando difícil tocar, eu comecei a trabalhar nesse estúdio. Isso ajudou a me afastar um pouco da música ao vivo, a ir de verdade para a gravação. Eu fiquei um tempão trocando de próteses e reaprendendo a tocar, então teve um processo ali, exaustivo, dramático para mim. Eu sonhava que estava tocando e não podia tocar. Eu tocava todos os dias, o dia inteiro. Então, foi uma coisa muito forte. E, ao mesmo tempo, eu comecei a produzir. E o valor que eu ganhava para produzir era mil vezes maior do que eu ganhava tocando. Isso fez uma grande diferença. Hoje em dia não é mais assim, os valores mudaram muito.

Mas eu era um dos primeiros caras a usar computador no estúdio. Eu comprei um junto com o Dudu Marote, com o Jarbas Agnelli... Pouquíssima gente usava esse esquema. E você dependia de um estúdio muito grande para conseguir qualquer coisa “gravável”. Mesmo que fosse uma coisa eletrônica, você tinha que ir para um estúdio. E o computador trouxe isso: de você, como produtor, conseguir fazer sozinho uma coisa já mais “palatável” do que uma simples “demo”. O resultado do seu trabalho de criação já poder ser o resultado do seu trabalho produzido. Isso, antes, tinha um *link* muito grande. Você concebia e passava pela gravação. E aí você passou para um ponto de conceber, produzir e ela já estar produzida. As etapas foram se diluindo. Hoje, você pode compor algo e a mixagem já ser aquela que está ali. O som já está ali.

Foi uma mudança muito grande, a mudança da forma que o sistema funciona, de gravação, de estúdios... Então, depois que trabalhei nesse estúdio, pensei: “Quero montar meu próprio negócio”. Procurei um lugar em que pudesse trabalhar com pouca gente, aí comprei o primeiro

conjunto neste prédio, que era uma sala menor do que essa, para produção, uma sala para as pessoas ficarem e para o atendimento, e uma salinha de gravação. Trabalhávamos em 3 pessoas. Depois, compramos a outra sala de reuniões; lá ficou só a sala de estúdio, com dois estúdios lá em cima, e depois montei este estúdio aqui embaixo, com uma sala um pouco maior. Isso é muito legal, para poder ter os instrumentos montados: o piano, a bateria... Poder juntar uma banda aqui para gravar. Apesar de não ser o que a gente mais faz, porque são sempre as produções mais demoradas... Mas quando é filme, é o tempo inteiro. Tem uma etapa de concepção e produção ali, depois chama a galera para gravar.

RG: Hoje são quantas pessoas trabalhando aqui na Jukebox?

LM: São 7 pessoas. Eu, o Thiago [Chasseraux], que é o outro produtor [musical]... Eu tenho me dedicado mais aos trabalhos artísticos e de cinema, e o Thiago mais à publicidade. Eu fazia mais publicidade do que faço agora. Tem dois técnicos, o Edilson [Martins] e o Rogério [Marques], dois no atendimento, a Carol e o Odayr [Baptista] e tem a Cláudia [Rocha], de administração.

RG: Estou vendo que você tem um equipamento de som *surround* aqui, mas pelo que tenho visto, apesar de o *surround* estar presente no cinema há muito tempo, a música parece ter se reservado mais a estar nos canais L e R, em uma formação de estéreo 2.0.

LM: É porque é o que soa melhor mesmo. Se você está no meio da sala, e entra um instrumento solando no canal da direita, você vira a cabeça para ver o que tem ali. Então, não é bom. Sempre tem a coisa de se comparar com a vida real: “Não, mas na vida você escuta os sons vindo de um lado e do outro, não escuta vindo das caixas”. Mas a imagem também é assim, você vira para os lados. No cinema, tudo acontece na tela, então tem que ser em função da tela. Quando apareceu a história do *surround*, você via coisas que eram muito chatas mesmo, com um grito aqui, um “*crack*” ali... Em filmes de terror, por exemplo, vira isso. Mas, no geral, a ideia daquilo é te dar uma sensação de espaço, de amplidão, muito mais do que você pegar cada instrumento da música e espalhar. Você vê isso de forma experimental, num curta... Eu lembro quando estava concorrendo com um curta, do Esmir [Filho], no Festival de Gramado, teve lá um curta – inclusive foi o que ganhou o prêmio de melhor trilha -, que foi o Naná Vasconcelos que gravou. Era uma coisa que tinha super a ver com o roteiro, em que o cara enlouquecia. Então ele fez a música – era um berimbau, uns tambores – ficar rodando na sala. Era um efeito legal

pra caramba, mas um efeito que funciona naquele filme, naquele curta. Era um filme que representava aquela loucura, então tinha a ver. Mas, no geral, é muito difícil você usar um recurso desse tipo, fazer a música se espalhar, ir para outros lugares.

O que acontece em salas muito grandes, como a sala de cinema, é que é legal você espalhar um pouco, mas só a ambientação da música. Você tem a música saindo lá na frente, e você põe um pouco do “ambiente” dela aqui atrás, para ela envolver um pouco. E mesmo assim não a todo momento, porque fica muito estranho. Você vai ouvir o diálogo ali na frente, e a música ali atrás... É como você estar aqui e estar tocando uma música no rádio. Se for esse o recurso: “Ah, eu quero que pareça que estou aqui e tem alguém com um rádio ligado na casa do lado”, ok, temos esse recurso para fazer. Agora, fazer na trilha acontecer isso, não é bom, apesar de ser possível.

A gente acaba dividindo, às vezes, até para ter mais recursos na hora da mixagem, você separa instrumentos muito distintos. Por exemplo, nesses filmes de futebol, que são extremamente barulhentos: com a torcida, o narrador, os sons do que acontece com os jogadores – você faz todos aqueles *foleys* – e uma música muito carregada, que é o que acontece muito nesses casos. Pelo menos nos que a gente fez, a música tem bateria, percussão, toda uma seção de cordas, toda uma seção de metais... E aí levamos as seções separadas, e na hora da mixagem você tem algumas pequenas compensações. [É dito:] “Não adianta colocar tanta percussão agora, porque está acontecendo tal coisa. Ali, vamos colocar os violinos, para emocionar um pouco mais, porque já está tudo muito barulhento”.

RG: É o que o pessoal chama de *stems*, né, separar as seções assim?

LM: Eu mesmo nunca usei esse nome, acho estranho isso. E acho meio estranho essa situação, porque você tem que acompanhar muito de perto, se não pode detonar a música nessa hora.

RG: As mixagens você acompanha, em geral?

LM: Acompanho, na maior parte. E nos últimos trabalhos a gente fez a mixagem aqui, porque temos a sala com [sistema de som] 5.1. Foi o pessoal da Cinecolor que fez [o projeto] para a gente, então ficou muito bom.

RG: Então, você também pode receber efeitos sonoros e edições de diálogos que tenham sido feitos em outros lugares e fazer a mixagem final aqui?

LM: Sim. O *Muito além do peso*¹², a gente fez aqui, foi tudo feito aqui.

RG: E a finalização?

LM: Finalização a gente leva para um outro estúdio, para fazer. Mas esse filme a gente acabou fazendo aqui, porque não teve cópia em película. Fizemos a versão em 5.1, 2.0 e 2.1, que foi a que acabou ficando melhor nas salas. Porque é um filme todo baseado em depoimentos, então você pode ter uma ambientação, algo assim, mas ele é muito mais focado no que os caras estão falando. Então, o 2.1 resolve totalmente, que é com [os canais] L, Centro e R.

RG: E vocês fazem outros serviços de áudio também, como gravação de locução e outros?

LM: Sim, a gente pega coisa pra caramba. Você já foi no Museu do Futebol? Lá tem uma área que a gente fez o som. Fizemos o Museu da Língua Portuguesa: um vídeo aberto em murais, que teve uma mixagem especial também, 4.2, sei lá... Era um negócio estranho, um som específico para cada caixa. Agora, por exemplo, tem uma coisa da Colgate, dentro do Shopping Eldorado. Uma instalação, que é uma boca em 3D; a gente fez o som daquilo.

RG: As entregas desses materiais são sempre em arquivos digitais?

LM: Tudo digital, sempre. Eventualmente, quando é uma série de TV – agora estamos fazendo uma para o Discovery Channel – e é muito material, a gente entrega num HD. Nem transfere arquivos, porque são enormes, demora horas, cai a conexão. Vem um cara com um HD externo, você passa para o HD o que foi feito e o cara leva.

RG: Em relação aos direitos autorais, como funciona, quando você faz as músicas de um filme?

LM: Esse é um assunto bem extenso. Tem muitas coisas diferentes. As nossas músicas, a gente registra todas no ECAD. É um vínculo eterno que você tem com o trabalho que fez, a não ser que você venda os direitos patrimoniais daquilo, que não receba mais pelo uso, mas de qualquer forma é sua. Você tem alguns direitos que são inalienáveis, sempre vão ser seus, ainda que você não receba por eles. Nós trabalhamos sempre só com música que nós compomos. A questão dos direitos, então, é muito mais de tomarmos cuidado com os contratos que assinamos.

¹² Documentário dirigido por Estella Renner.

Mas acontece: agora há pouco a gente fez um jingle que foi a própria música do Camaro amarelo. Porém, eles [os cantores] é que vieram gravar, então não teve essa questão. Muitas vezes acontece de você fazer uma paródia de uma música, então você tem que conseguir o direito das músicas. Através do ECAD você descobre a editora, negocia com eles...

RG: Mas quando são vocês os compositores, de uma música para um filme ou uma publicidade, vocês recebem direitos por isso depois?

LM: Para publicidade não, só recebe no pagamento. No filme, recebe por veiculação. Quando pagam. Você cadastra, sabe que o filme passou pra caramba, mas não recebe. Porque o nosso sistema de arrecadação, para cinema, é muito complicado. Em televisão funciona melhor. A gente fez a trilha daquela série *O aprendiz*, que já está, sei lá, no décimo ano, e a gente recebe regularmente quando a série passa. A gente recebe, eventualmente... Eu fiz um disco [solo], o *Bossa Eletromagnética*, de bossa eletrônica, em 2002 – tem 11 anos, era o “sonzinho” da época – e eu recebo por ele. Teve um trimestre que tinha tocado 5.000 vezes: eu ganhei R\$36,00. Isso são os direitos autorais (Risos).

RG: E o ECAD tem uma porcentagem que é cobrada da bilheteria em cinema, né, que *em tese*...

LM: Existe uma coisa absurda no ECAD, que é o seguinte: se você é o [artista] “top”, você vai ganhar. Se não é, não ganha, e a sua grana ainda vai para o “top”. Isso é assim há muito tempo.

RG: Essa lógica permanece no cinema?

LM: Possivelmente, sim. É um sistema inoperante. Ele não funciona, mas você tem que estar de acordo com ele, porque pode expor seu cliente a problemas sérios por não ter pago os direitos de uma obra autoral. Por exemplo, para o teatro: você mesmo faz e assina o documento para o ECAD, cedendo os direitos daquelas músicas para a peça. Se não, os caras têm que pagar uma puta grana. Isso tem muitos aspectos. Como eu sou autor e produtor – o Jukebox tem um selo – então eu faço as músicas e registro elas no ECAD, como composições nossas, para o filme tal. Então a música está vinculada e identificada. Agora, a questão também é essa: para o cara receber, ele também tem que receber um *timing sheet* ali do filme, e pagar adequadamente para cada uma das faixas que entrou e repassar esse valor para sua sociedade arrecadadora, que ela te repassa. Então, não conte com isso. Você tem que fazer o processo burocrático, mas não

conte com isso, conte com o valor que você vai acertar para [os clientes] te pagarem para a produção.

Eu falo isso de um ponto de vista que... Eu nunca fiz um filme de grande circulação. Quer dizer, o *Muito além do peso* é um filme de imensa circulação, ele está disponível na internet e foi indicado pela Organização Mundial da Saúde. O filme está correndo o mundo, foi a coisa que fiz que mais passou. Mas é um filme que não tem objetivos comerciais. Filmes com esse objetivo comercial, na maioria das vezes, são feitos por produtores que entendem que vão conseguir ganhar [dinheiro] no filme a partir do momento em que ganharem tudo o tempo inteiro, então eles não deixam essas arestas abertas. Você assina o filme dizendo que não vai receber mais nada por ele. Você faz a trilha, a trilha é do filme e pronto. Você só tem o direito moral¹³. Se entra alguma coisa [de dinheiro], entra para o produtor do filme.

Mas um filme que tenha muitas outras composições, elas têm que estar “desembaraçadas”. Eu fiz um filme, o *Evoé*¹⁴, sobre a história do Zé Celso, e entrou uma “porrada” de músicas nele. Deu trabalho, deu problema até o dia em que estreou, porque identificaram errado uma música do Chico Science [e Nação Zumbi], que a versão era do Chico Science, mas a produção era do [Eduardo] Bid, e a parte que aparece no filme era quase só a que o Bid fez. Então, deu um rolo, que ninguém contava que ia acontecer. E entravam músicas do Jim Hendrix que não podiam entrar, então a gente fez músicas usando o Jimi Hendrix como referência. Chamamos o Edgard Scandurra para tocar, ele tem uma puta pegada *a la* Jimi Hendrix, ficou legal pra caramba. Mas fizemos bem diferente, não foi igual referência publicitária, que você tem que ficar bem colado. Esse filme foi complicado, de ter que ficar meses atrás [dos direitos dos fonogramas], porque tinha que ter “aquela” versão. Tinha umas coisas do Villa-Lobos, que são super complicadas, porque algumas estão nas mãos da família, outras na editora dele na França. Só a burocracia de ir e vir papel, do que se usou, de pagar e tudo... Só que a produção foi do Itaú Cultural, então os caras crescem o olho desse tamanho, colocam uns números absurdos [na cobrança por

¹³ Os direitos autorais são bastante complexos. Uma das divisões que têm é entre direitos patrimoniais e direitos morais. Os direitos patrimoniais se referem ao direito do autor de ser pago pelo uso de sua música, pela execução ou outras formas de apropriação. O direito moral não pressupõe que o autor receba qualquer quantia, mas simplesmente que seja reconhecida sua autoria, seu nome como criador. Quando se diz que há apenas o direito moral, o autor não é pago, mas seu nome não pode ser substituído ou omitido.

¹⁴ Trata-se do documentário *Evoé! Retrato de um antropófago*, dirigido por Tadeu Jungle e Elaine Cesar, que é focado no artista teatral José Celso Martinez Corrêa, também conhecido como Zé Celso.

cessão]... Mas o Itaú Cultural é uma tentativa de fazer uma coisa cultural e não exatamente bancária. Isso te leva para uns problemas... Mas quando você compõe, não tem nada disso; o importante é você assinar um contrato e ter claro o que está sendo feito. O que foi feito, se a música é paga, se tem um período de utilização, se tem algum valor vinculado à veiculação, etc.

Apêndice 6

Entrevista com o compositor, guitarrista e produtor Márcio Nigro, em seu *Home Studio* – São Paulo, 18/02/2014

Rafael Gallo: Como foi sua formação? Como você começou na sua carreira como músico e depois no cinema?

Márcio Nigro: Desde os 9 anos, quando eu comecei a estudar violão, eu queria ser músico, tocar. Não pensava em ser músico propriamente, mas eu gostava de rock e tal. Quando eu era moleque, passava o dia inteiro tocando. Aí, quando chegou a época da faculdade, minha mãe falou: “Vai estudar música, né, meu filho”. Mas eu tinha uma reticência, porque quando saí do colegial... Eu estudei com um monte de músicos, o [Fernando] Barba, do [grupo] Barbatuques, o Du Moreira, que toca com o Abu¹⁵, um monte de gente que tá por aí, que foi da minha classe e foi para a UNICAMP. Eu não sei se é um pouco preguiça minha, porque eu falei: “Ah, não quero ir para a UNICAMP”, que era voltada para o estudo de Música popular. A USP era música erudita, o que não era meu caminho, eu não queria estudar música erudita.

RG: Até hoje existem essas divisões.

MN: É o foco, né? Mas é estranho, teria que abrir mais.

RG: Eu me formei na UNESP, em Música, e quanto à música popular ou mesmo as trilhas, que são um bom mercado para se trabalhar com composição, os caras fingiam que não existiam, ou que eram...

MN: É isso o que eu digo, é uma dissociação completa da realidade. Isso é uma coisa da intelectualidade. É uma coisa com a qual eu tenho um problema muito sério. O mundo intelectual é um mundo paralelo. Eles lidam com a discussão ainda das coisas, mas... A própria linguagem acadêmica é completamente dissociada da realidade. É feita para você não penetrar. Só penetra quem está habituado, porque aquilo é desgastante: ler uma tese. Do jeito que é ensinado, porque obviamente deve ter suas exceções de pessoas ou de áreas ali... Não sei, não

¹⁵ Apelido dado a André Abujamra, músico com quem Márcio Nigro tem trabalhos conjuntos.

estou acompanhando. Mas isso é um vício intelectual. A própria insistência em manter uma universidade como a USP focada em música clássica está ligada a um puro ranço intelectual. Por que não abrir? Não desvalorizando o lado erudito, que é super importante e você vai passar por ele mesmo estudando música popular. Mas... É questão mercadológica, né? O músico está aí pra... Vai fazer o quê, com música clássica? Vai tocar na Osesp¹⁶ ou... Vai ter que sair e competir com uns caras mais “barra-pesada” lá fora, né? Porque se você pegar a Osesp não tem só músicos brasileiros. Você vai acabar competindo com “gringo” também.

Enfim, eu não queria ir para a UNICAMP. Não queria morar em Campinas, basicamente. Não sei se pela preguiça, mas.... Na verdade, eu não sabia exatamente onde me encaixar como músico, porque no fundo, no fundo... Eu tinha banda de *cover* e tal, mas eu sentia, inconscientemente talvez, que eu não queria viver tocando, acompanhando outros músicos. O que era parte do destino, principalmente na época, né? Pensar em ser músico e fazer trilha sonora para cinema, na época... Se você pensar, tinha o *Carlota Joaquina*, que era o Abu no seu primeiro filme. Um filme emblemático, que foi o Abu que fez, ainda jovem. Mas ninguém estava pensando nisso...

Então, eu não fiz faculdade de música, estudei música em paralelo. Saí do colegial – eu tinha umas pretensões intelectuais – e fui prestar filosofia, mas não passei, graças a Deus (Risos). Depois, tirei um ano sabático, fiz cursinho e entrei em Letras. Primeiro semestre foi super bem, no segundo só não passei em latim, porque a professora era muito... Coisa de primário, assim. No segundo semestre comecei a estudar morfemas e falei: “O que é que eu estou fazendo aqui?” Eu queria ser tradutor, alguma coisa assim, mas pensei: “Eu vou ter que passar 4 anos estudando coisas como morfemas, que eu nunca...” Eu sempre odiei essas coisas de análise sintática, até hoje não me dou bem com isso. Falei: “Bom, vou fazer outra coisa”. Eu tinha uma amiga lá, que fazia jornalismo, meu irmão tinha feito jornalismo, eu falei: “Bom, acho que eu posso ganhar a vida com isso, né?” Como músico, eu falava: “Eu não sei, eu gosto, quero tocar e tal, mas...” Não tinha me achado. Aí fiz Jornalismo e História ao mesmo tempo, larguei História, me formei em Jornalismo.

Durante um tempo trabalhei como jornalista. No final de 2007, um amigo meu - que foi meu sócio na época e é meu sócio de novo agora, na Mondo -, o Marcos Nazaré, o Naza, ele falou:

¹⁶ Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo.

“Vamos abrir um estúdio?” E no jornalismo eu comecei a cobrir informática, porque gostava de computador e tal, caí por acaso ali e acabei me dando bem. Eu estava em um momento em que também tinha enxergado... Sabe aquela coisa de redação, de chefe e tal? Pessoas muito legais às vezes, mas ao mesmo tempo também pessoas muito medíocres que estavam mandando e eu... Era óbvio, eu gastava todo meu dinheiro em música, em CDs, instrumentos, computador, placa de som... Era tão óbvio, na verdade sempre foi. A questão era me encaminhar. Aí, esse meu amigo chegou e falou: “Vamos abrir um estúdio?” Sabe aquela cena de filme? Abre o céu, cai uma luz, com uma musiquinha angelical, e você fala: “Achei! Achei! Era isso o que eu sempre quis fazer”. Só que não existia na época, eu acho. Até existia, mas era muito fora... Um mundo muito distante. Daí, foi isso: larguei o emprego, falei: “É isso o que eu quero”, montei o estúdio. Na época, era eu, o Naza e mais um sócio. A gente cometeu a proeza de botar 3 sócios e ninguém para vender, aí a coisa demorou... Até foi um pouco, mas uma hora não estava dando dinheiro suficiente, porque não tinha ninguém correndo atrás de trabalho.

E durante muito tempo, na época em que eu montei o estúdio, eu comecei a trabalhar meio período, porque você não vai fazer dinheiro da noite pro dia, né? Então, eu comecei a trabalhar na Macmania, que era uma revista de Macintosh da época – hoje a herdeira dela é a Macmais, que é uma continuação – e eu fiquei meio conhecido por ser redator da Macmania. Comecei a dar suporte técnico... Estou contando tudo isso porque é tudo uma... Sabe o discurso do Steve Jobs, o de “*connecting the dots*”? É, o de “ligando os pontos”. Uma coisa vai encadeando na outra e no fim você acaba parando onde você realmente queria.

As pessoas começaram a me ligar, porque a Apple, na época, não tinha nem suporte direito no Brasil. Então, eles ligavam para a revista, para tirar dúvidas quanto a problemas e tal. Até que um amigo me falou: “Você faz suporte?”, falei: “Até faço”, [e ele:] “Deveria fazer, dá pra tirar uma grana”. Não era muita, claro, mas eu trabalhava meio período na revista de Macintosh...

Daí comecei a fazer suporte aqui e ali, pra ganhar uma grana. Você vai na casa do cara, perde umas horas lá para instalar o Office e tal. Mas nisso, como eu já tinha um estúdio e tudo mais, conhecia bem o *Logic*¹⁷. Uns estúdios começaram a me chamar: “Ah, você faz? Porque tem um outro cara aqui que faz, mas ele está difícil”. Eu ia no estúdio. Nessas, um vai falando com o

¹⁷ Software de gravação e edição multipistas de áudio, pertencente à categoria de *Digital Audio Workstations* (DAW), tal como o *Pro Tools* e outros.

outro... Tinha um amigo meu que conhecia o Mário Manga. O Manga era o cara do [grupo musical] Premê, que eu era fã quando moleque. Falei: “Claro, eu vou lá”. Daí, conversa e tal, eu perguntando coisas para o cara, como fã do Premê, nem queria cobrar. Eu falei: “Ó, eu tenho uma banda, o Libera o Badaró. Dá uma ouvida, a gente era fã do Premê. Se você quiser uma hora gravar alguma coisa no nosso CD...”. Aí o Manga uma hora me ligou e disse: “Você que fez o trabalho de guitarra? Muito legal. Pensei em um violoncelo para a *Unidunitovski*” – uma música que a gente fez, uma versão para *Uni-duni-tê* em russo – e ele gravou. Uma hora ele comentou com o Hélio Ziskind – que eu já conhecia pelo trabalho, gostava do [grupo] Rumo quando era pequeno – e ele falou: “Eu tenho um estúdio, você não quer me ajudar aqui? Estou com uns problemas no computador”. Eu ia lá e falava: “Ó, também sou músico, tenho uns trabalhos” e mostrava meus trabalhos. Ele ficou interessado e uma hora me chamou: “Você não quer me ajudar a produzir um disco aqui, com uns timbres... Você é bom de *sampler* e tal”. Eu ensinava bastante coisa para ele, conhecia muito bem o *Logic*. Daí, ficamos meio amigos e ele comentou em uma festa, na casa dele... Estava o Paulo Tatit, e ele: “Ah, você vai lá? Preciso de uma ajuda”. No final, acabei trabalhando com ele, fiz o *Peixonauta*, e tal.

Nessas de me indicarem, o Du Moreira, que estudou comigo... o Abu estava no [estúdio] Mosh, fazendo uma trilha para o [filme] *Vozes inocentes*, e precisava de uma ajuda lá. Eu era “fãzão” do Karnak, sempre quis conhecer o Abu. A gente conversou e ele me pediu uns sons de acordeom. Mandeí para ele e daí foi uma coisa doida: ele falou que o diretor queria um apito xis, um apito meio de passarinho. Eu falei: “Espera aí, eu tenho um apito de passarinho aqui em casa, deixa eu ver”. Era o mesmo som, só que não era no mesmo tom, essa única diferença. Ajustei o *pitch* e mandei lá. Ele falou: “Você salvou minha vida”, e não sei o quê. Ele perguntou: “Você quer que eu pague com o quê? Um sushi...” Eu falei: “Ah, você grava uma participação no CD da minha banda”. Na época, ele já falou: “Ó, vamos, de repente, trabalhar juntos em alguma coisa, tem uma ‘vibe’ aí”, blá, blá, blá. Ficou esse papo durante alguns anos. A gente se falava, eu ia lá e ajudava em algumas coisas...

Tudo isso para chegar na parte do cinema. Ele, um dia, falou: “Tá pintando um filme do Zé do Caixão, queria que você fizesse comigo”. Acho que ele ia ter problemas com o tempo para fazer e tal. Eu [pensei]: “Maravilha!” Sempre quis trabalhar com cinema, mas é muito difícil, né? Porque eu não tinha nenhum amigo cineasta, nem nada. E foi super legal, porque a gente fez junto, foi um trabalho bem de parceria. E o Abu, desde o começo pensei: “Nem sei se ele vai

botar meu nome”, porque tinham chamado ele. Mas ele botou. E o filme acabou ganhando [prêmios no Festival de] Paulínia, logo de primeira, então ficou uma coisa meio “pé-quente” para mim. A trilha ficou realmente bem legal, me dei bem... No começo, as pessoas... O Abu chegava comigo... O [José] Mojica [Marins], a gente quase não viu. O Paulo Sacramento [produtor e montador do filme], que fazia o intermédio, no começo deve ter pensado: “Quem é o cara que está aí com ele?”. Mas quando ele viu o trabalho, que estava legal, ficou legal a relação.

A partir disso, foi uma fase boa, em que começou a rolar alguns filmes juntos. Já ia rolar *O contador de histórias*, ele estava para rolar antes, mas pintou esse [do Zé do Caixão], aí emendou no *O contador de histórias*, que é uma das trilhas que eu mais gosto. Só agora, ano passado, que ele ganhou um prêmio, no Festival de Araxá. E acabou rolando mais alguns, né? Ultimamente ele acabou fazendo sozinho, por uma questão de grana dele. A gente não tem nenhum acordo de que precisa fazer junto, inclusive porque o “nome” é dele, né? Mas ele abriu... Acabei fazendo o *É proibido fumar*, porque a Anna Muylaert tinha chamado ele... É ex-mulher dele, né? Aí ele sentiu que ia dar problema e passou para mim. Era uma coisa simples. Mas acabou rendendo muitos prêmios. Curiosamente, não é o filme que eu fiz mais coisas, mas como tinha a coisa musical inteira, acabou tendo prêmios para o todo. Mas meu nome vem primeiro, então ficou um destaque grande. O que foi ótimo, mas é o filme em que eu tenho menos para mostrar. Mas a parte de publicidade foi boa.

Nisso, eu e o Abu acabamos virando uma parceria realmente, acabou virando a [produtora] Mondo. Por uma questão financeira também, porque ele estava duro e eu também com dificuldades, com filhos e minha mulher sem trabalhar por causa dos filhos. Falamos: “Vamos resolver isso, né?” Enfim, virou uma parceria bacana. O último [filme] que a gente fez foi o *Rendas no ar*, que nem cheguei a ver no cinema, porque estreou em Florianópolis, ultra-independente. Mas o [último filme] grande foi o *2 coelhos*, que foi bem bacana fazer. Um pouco trabalhoso, mas... Acabou que em alguns anos eu fiz 6 filmes, acho. Pra mim, foi... Mas se não fosse por ele abrindo as portas...

Tanto que sozinho mesmo fiz o *É proibido fumar* e agora vai ter um curta, que é por Lei de incentivo da Petrobrás. Um filme super legal, estou louco para poder mostra-lo, porque são 10

minutos só de música contando a história¹⁸. É uma animação que se passa num museu, em que o Leonardo da Vinci é o zelador, e um personagem que é uma mistura do Picasso com o Dali sai do quarto e começa a mudar todas as obras para arte moderna, e fica uma briga entre os dois. E o filme é completamente musicado, quase um *Tom e Jerry*. Acabou virando uma suíte, e ficou super legal, estou louco para a coisa ir para um festival, para poder mostrar. Inclusive para poder divulgar meu trabalho... Porque é difícil, né? Por mais que eu e Abu saibamos - já que a gente trabalha em conjunto mesmo, muitas partes do filme fui eu que fiz, outras foi ele - o nome dele é muito grande, né? É natural que eu fique menor. Para mim, é uma coisa normal, porque ele me chamou, as pessoas procuram ele para fazer o filme, é normal que o destaque vá para ele.

Mas as minhas relações com os diretores foram legais, porque mesmo quando estranhavam no começo, depois de um tempo eu ganhava a confiança. O [diretor] Tadeu Jungle, quando a gente fez o *Amanhã nunca mais*, chegou uma hora em que ele percebeu que era mais fácil resolver comigo, então [dizia]: “Abu, deixa que eu falo com o Nigro direto”. Foi um filme que acabou ficando super legal, um filme que eu acho muito bom. É uma pena que tem essa coisa do cinema: ficou uma semana em cartaz. Algumas das opções do Tadeu foram corajosas, porque ele foi deixando o filme menos comercial. Ele é meio de humor-negro, poderia ter virado uma coisa mais pasteurizada, mas ele acabou fazendo o oposto. A trilha foi evoluindo - o filme acabou demorando, por razões dele – e a trilha foi ganhando uma narrativa própria, uma identidade própria, o que é legal para o cinema. O tempo ajuda para certas coisas. Às vezes é enrolação, atrasa tudo, mas nesse caso ajudou a mudar um pouco a visão do próprio Tadeu, da que ele tinha inicialmente, com a cabeça mais publicitária. O filme, achei muito bom como ficou. Uma pena que não... Que tenha ficado só uma semana em cartaz. Nem vi resenha, nem nada. Achei os dois muito legais: o filme e a trilha.

RG: Você falou algo interessante, bem particular desse momento, que é o fato de o computador entrar no trabalho do músico como um instrumento que ele tem que dominar. Você deve ter encontrado muitos desses caras da antiga, que de repente se sentiram intimidados pelo computador, por estarem acostumados mais só com a atividade de tocar.

¹⁸ Márcio se refere aqui ao curta de animação *Dalivincasso*, dirigido por Marcelo Castro e Marlon Tenório.

MN: O computador entrou em todas as fases da produção, basicamente. Mas, em primeiro lugar: às vezes a pessoa começou no *Logic* em mil novecentos e bolinha. Lia o manual na época. Depois vem atualização e ele fica com preguiça de ler. Eu mesmo não leio manual mais, mas eu leio todas as inovações. Quando eu entrei nessa, a primeira coisa que fiz foi fazer o curso do IAV¹⁹, porque eu achava que sabia alguma coisa disso, para depois descobrir que eu não sabia porra nenhuma. A primeira coisa foi entrar de cabeça. Estudei, estudei, estudei, corri atrás, li e fuçava muito. Tenho uma alma nerd, inseparável disso. A família me ajudou um pouco a me tirar de ficar lá, passando 12 horas no estúdio todos os dias. Não que eu me incomodasse com isso, eu adoro, mas é bom ter também uma vida mais arejada.

É normal, acho, né. A pessoa às vezes está preocupada com a parte artística e relega reciclar-se um pouco. Fatalmente, isso acontece em algum momento. Mas eu sempre corri muito atrás da informação, li bastante. Tanto da parte musical quanto da parte técnica - de engenharia de áudio - como da parte dos softwares, de *plug-ins*, instrumentos virtuais. Pesquiso, corro atrás, então fui montando um *know-how* e um banco dessas coisas. Essa coisa do mundo nerd ajudou. E ajudou bastante gente, porque você vai mostrando: “Olha, tem esse outro jeito de trabalhar”, [e o outro]: “Nossa, nunca vi isso no *Logic*”, mas isso existe desde mil novecentos e lá vai bolinha também.

A questão, para um software como o *Logic*, é que é um software com muitas possibilidades, então é fácil você... Eu mesmo redescubro certas coisas, ou acho uma informação nova, então é fácil você se acomodar em um modo de trabalhar e depois esquecer que tem um recurso mais adequado. Acabei dando aula disso na [Universidade] Anhembi Morumbi, e isso ajudou um pouco a solidificar [o conhecimento]. Tive que parar e escrever uma apostilinha.

RG: Isso foi na mesma época que você tinha o estúdio?

MN: Isso, eu dei aulas de 2008 até 2010, foram uns dois anos, mais ou menos.

RG: Foram aulas de Produção Musical?

MN: É, [no curso Superior Tecnológico] de *Produção de Música Eletrônica*. Eu dava aulas de *Logic*. Foi uma experiência bacana, mas eu não quero voltar a dar aulas, não. É meio desgastante

¹⁹ Instituto de Áudio e Vídeo, escola de São Paulo que oferece cursos livres na área de áudio e vídeo.

dar aulas em faculdade. Porque a faculdade, no final, está passando a mão na cabeça de todo mundo, não está muito preocupada com o rigor. Nós somos uma sociedade que não é rigorosa. Somos o oposto dos alemães. É um medo de falar “não” e magoar a outra pessoa, de falar o que você realmente acha do trabalho dela.

Teve um filme em que aconteceu isso. Achei uma merda, mas não podia falar. Não vou citar o nome nem do filme, nem do diretor, mas não deu certo comigo e outra pessoa acabou fazendo. Depois eu soube que foi uma penúria, deu muito trabalho e tal. Mas o mínimo que se espera é isso, quer dizer, tem que ter rigor. Se você vai fazer cinema, não é só chegar e... Não é só achar que porque você entende um pouco de teatro, dá para fazer cinema. Provavelmente você vai fazer um teatro filmado, e não vai ser um Lars Von Trier. Ele é cineasta, ele é de verdade. Então, é muito difícil no Brasil, porque... Foi isso na faculdade: a molecada mexia num *plug-in* lá e já dizia que masterizava. A faculdade dava bronca porque o menino estava assistindo aula sem estar com o pagamento em dia, aí não deixava ele entrar. Mas no final do ano falavam: “Olha, dá as notas para ele passar, porque ele acertou o pagamento e agora está tudo bem”. Você não está formando nada, assim, né? Quer dizer, você via quem estava aproveitando. Eu não sou a favor de... Eles queriam que marcasse presença, essas coisas, eu sou totalmente contra isso. Vem quem quer. Mas você tem que avaliar. Não pode ser: “Ah, parece que ele sabe alguma coisa”, e dá ok. Faculdade paga é meio assim. Tem umas mais sérias, outras menos. Não estou dizendo que a Anhembi não seja séria, mas... É muito um pensamento de empresa, né? Esse é o problema da educação superior aqui. A USP é a USP, né? Tem todos os vícios, mas não tem esse compromisso empresarial. Ao contrário de outras, que são uma coisa mercadológica. Então, você falar que tem um diploma, seja lá de onde for... Quer dizer, é diferente você ter um diploma do ITA e de um curso sei lá do quê. Porque aqui você tem o diploma e pronto, ninguém quer ver suas notas. Lá nos Estados Unidos, você vai acumulando currículos. Não que eu defenda que seja assim, mas há uma questão meritocrata, de o mérito ser mais valorizado. Aqui o mérito é uma coisa de segundo plano. Você vê isso em todas as empresas, não é só na área de áudio, não. A coisa de quem se preparou mesmo nem sempre é tão importante.

Esse é o motivo pelo qual eu nunca me neguei a compartilhar informações. Eu acho que a gente tem que disseminá-las, não é uma questão de “vou esconder isso, porque quero ganhar dinheiro com isso”. Isso está errado, na minha visão. Você está contribuindo para o mercado ser pior. Você tentar educar, seja seu cliente ou quem for, compartilhar a informação... Se não você não

forma uma base sólida para poder trabalhar. Tem um nível que, se você pegar qualquer cara aí, ele vai saber te fazer o básico dessa função. O que, no fundo, é o que você espera de uma pessoa formada. O que você esperaria de um médico, de um engenheiro, um advogado. Mas você sabe que isso não é verdade. Provavelmente, um advogado formado na São Francisco²⁰ tem mais conhecimento do que o de uma faculdade de fundo de quintal. Porém, isso só não garante. Então, você vê que depois tem o exame da OAB e tudo mais. Se tivesse um da parte de Medicina, acho que... Se eles tivessem que fazer a prova que passam para os estrangeiros, uns 90% não passavam. Porque essa prova é feita para o estrangeiro não passar. Brasileiro não faz essa prova, não é avaliado com o mesmo rigor. Então isso vale para tudo aqui.

Você vê algumas pessoas que estão com esse foco, de trazer esse rigor técnico lá de fora. E cada vez mais isso vai ser importante, no mundo digital. Hoje em dia você tem um padrão para o nível de áudio. Então o “zé mané” não pode mais fechar um arquivo e mandar para a Globo, que vai voltar. Vai começando a ter mais exigência. O próprio mercado, por mais que demore... E demorou anos e anos, décadas e décadas, para poder exigir: “Estamos sem engenheiros [de som] qualificados”. Isso porque durante anos se pensou que não era preciso formar as pessoas. Pensavam o contrário: desinformar e deformar as pessoas, para não crescerem. Mas depois tem um ônus isso. E o cinema, de certa forma, paga.... Talvez agora, em termos de qualidade técnica – artística não vou julgar, porque isso é um pouco pessoal demais – algumas questões estão começando a ficar resolvidas. Um pouco porque na parte do áudio formaram-se grupos com qualidade e *know-how*, que conseguem entregar [suas produções] em um padrão igual, se necessário, ao internacional. Não temos o mesmo número de pessoas que se tem lá – e nunca vamos ter, pelo jeito – mas existe já um grupo de profissionais para proporcionar isso. A questão artística, para mim, é outra discussão. Nem é meu lugar o de criticar.

RG: Você é um cara que teve a formação musical em si, então, e também teve a formação, pelo IAV, de produção musical, de engenharia de som e tal.

MN: Quando entrei nessa, como era músico, eu vi que... Eu queria ser compositor também, não queria ser apenas técnico. Estava lá para compor. Desde moleque eu queria ter um daqueles gravadores Tascam, de 4 canais. Eu tinha uns amigos que tinham, eu emprestava e corria para

²⁰ Faculdade de Direito da USP, também conhecida como Faculdade de Direito do Largo de São Francisco ou simplesmente apelidada de São Francisco.

gravar umas coisas. Eu queria produzir e o computador me trouxe isso. Começou com o MIDI, depois, aos trancos e barrancos, com áudio e tal. Eu enxerguei na técnica uma nova dimensão da música, porque quando a gente vê a música produzida, ela não é só a música composta: é a música mixada, palpitada muitas vezes, reformulada por um produtor, “re-timbrada”... É muito que nem o cinema, né? Não é só o trabalho dos atores, tem toda a cenografia e tudo mais. Então, a questão era enxergar a música como um todo. Foi uma meta de querer unir essa parte de composição e a técnica, para poder entregar a música o mais pronto possível. Poder chegar onde eu quero chegar, sem depender de uma pessoa para transformar aquela música na que eu imagino. Não é um caminho rápido, porque música é uma coisa e... Elas estão intimamente ligadas, são frequências e tal, mas são questões técnicas completamente diferentes. Se desenvolver musicalmente é diferente.

E eu trabalhei muito comigo mesmo, não fui parar em uma produtora, não tive um mentor propriamente dito, para me ensinar desde o começo. Então, foi muito aos trancos e barrancos: errando, fazendo, enviando, e tudo mais. Meu caminho foi mais longo na parte técnica, porque... O caminho musical também, mas nesse eu ainda tive professores. Eu fui por leitura, comprando livros e tal, mas é um mundo mais subjetivo o da audição. Mas juntou com a parte técnica do computador. As três dimensões que eu consegui juntar foram essas: a da técnica de uso do computador, do programa e suas possibilidades; das técnicas de engenharia de som e de mixagem; e a parte musical, que por mais que eu não tenha feito faculdade, estudei bastante e sempre.

Desde 98, quando comecei a fazer isso profissionalmente, foi um trabalho de composição, em algumas épocas, diário. Desde então, a minha produção musical foi ininterrupta, basicamente, porque quando eu paro de trabalhar, faço alguma coisa minha. É uma coisa que não para, porque a coisa que eu mais gosto de fazer é o meu trabalho. Não que o meu trabalho comercial me dê prazer o tempo todo, mas em grande parte sim, porque quando eu parar de fazê-lo, vou fazer basicamente a mesma coisa, só que para mim. É a razão por que é fácil ficar 12 horas aqui no estúdio. Porque é uma viagem: você começa a fazer uma música sua, ou para alguém mais – uma produção de disco, como acabei fazendo também – e você começa a viajar no mundo. A música é minha maconha, não preciso de outra coisa. Você fica lá horas, viajando dentro do espaço musical, juntando todas essas peças.

Tem gente que vai ouvir a música como uma coisa bonita, mas eu vou escutar a música e posso ouvir o baixo, o bumbo, o *reverb*, a compressão, sabe? É um mundo muito mais rico. É a diferença entre um olhar um quadro e um cara que entende de pintura olhar um quadro. A questão não é se o gosto dele é mais importante, ele enxerga diferente. Eu posso falar: “Não gosto disso, disso e disso”, na parte técnica, o que não quer dizer que você não possa gostar porque gosta e pronto. Mas eu ouço música diferente do que a maioria das pessoas. Por isso, para quem está de fora, ver alguém trabalhando em uma mixagem ou uma composição, parece loucura: você fica horas em um pedaço. Mas você vai, você está viajando naquele pedaço. Não está ouvindo aquele pedaço, está imaginando as possibilidades, tentando chegar em um outro lugar.

Outro dia eu estava mixando aqui a série para a mesma empresa que fez o *Peixonauta*, e às vezes a empregada ficava escutando o diálogo dos personagens. [Ela falou:] “Você não cansa de ouvir o mesmo pedaço?” Eu falei: “A gente não está prestando atenção nisso”. Eu não estou escutando a menina que fala ali, estou escutando outra coisa. É um mundo muito diferente, né? Você entra em uma outra dimensão mesmo. É curioso isso.

RG: Qual foi seu curso no IAV?

MN: *Fundamentos de Áudio e Acústica*. Eu queria fazer mais e não era barato – eu sei que hoje menos ainda –, então acabei não fazendo. Até tinha interesse, por essa questão de você absorver bem mais rápido com alguém mostrando para você. Hoje em dia, com o *Youtube* você vê um monte de coisas bacanas, dicas e tudo mais. Hoje em dia você tem dúvida em alguma coisa e vê o cara mostrando lá como se faz, em 5 minutos está fazendo. Isso é legal, porque a democratização da informação facilita muito o aprendizado. Por outro lado, quando começou essa coisa de baixar, eu baixei PDFs de tudo: para aprender Blues e... Tudo o que eu queria quando era moleque e não tinha à mão, porque não tinha acesso à informação, eu baixava e deixava lá. [Pensava:] “Quando tiver tempo, vou estudar isso”. O problema hoje é inverso: antes você tinha muito tempo e pouca informação, tinha que correr atrás com o pouco que tinha; agora você tem muita informação e perde muito tempo. O Abu outro dia fez o que ele chamou de “suicídio tecnológico”: tirou a conta pessoal do *Facebook*, do *Twitter*... Falei: “Às vezes poderia ser uma boa ideia”. Você perde tempo. Mas é que virou uma ferramenta de comunicação também, de divulgação. Imagina: isso aí, com filhos e com não sei o quê... Agora que eles estão na escola, eu ainda tenho um... Só à tarde e de madrugada, depois das 23h, é que

eu tenho tranquilidade para trabalhar. Antes disso tudo, eu ficava ali o dia todo. Antigamente, o máximo que eu tinha que fazer era ler meus e-mails.

Então, hoje em dia essa é a grande crise: para você poder evoluir, como agora estou em diferentes... Não estou só em música... Gera essa dificuldade. Tem a parte do aprendizado da produção, o aprendizado técnico, que até chegar em um ponto você pode gerenciar, mas sempre quer aprender mais. E daí a parte musical. Como é que você evolui nas 3 ao mesmo tempo? A música eu estudo mais quando estou trabalhando. Acabou virando isso: preciso fazer algo num estilo novo, vou estudá-lo. O resto, são informações mais técnicas, então é um pouco mais rápido. A parte musical, para você evoluir em certas coisas, precisa parar, sentar e estudar. Esse é o grande dilema: como músico, eu não tenho muito tempo para estudar. Gostaria de ter mais.

RG: Em relação à questão de produção para trilhas sonoras, você foi autodidata?

MN: Quando eu estava na Anhembi, eu dava um outro curso, *Música para a Imagem*. O curso tinha uma coisa interessante: falava-se que era *Produção de Música Eletrônica*, mas abria um leque para a pessoa sair com uma noção bem bacana. Eu falava: “Isso aqui é uma oportunidade que eu nunca tive, e não conheço nenhum lugar aqui no Brasil em que vocês vão ter”. Lá fora, obviamente, tem de monte. Não tinha ninguém para me ensinar a lidar com essa linguagem entre música e imagem. Eu aprendi muito porque eu fui fazendo a coisa sempre com vídeo. Ainda que a evolução musical seja notória, eu sempre senti uma facilidade [com isso]. Primeiro, porque eu tinha uma afinidade muito grande com a imagem, com o cinema... Sempre vi muito filme. Então tinha interiorizado a coisa da linguagem, mesmo não percebendo, pelo fato de gostar, de ser músico e de entender um pouco como funciona o cinema. E eu fui fazendo muitas trilhas para outras coisas, que não o cinema. Um ou outro curta, no começo. Mas o próprio hábito de trabalhar com a imagem foi desenvolvendo uma linguagem.

Quando eu comecei a fazer o [filme do] Zé do Caixão, eu estava começando a dar aulas na Anhembi Morumbi. Antes de lá, eu sentei para estudar também. Então foi uma coisa que casou: porque eu sentei para ler, já que ia dar esse curso. Falei: “Deixa eu ler um pouco, né? Sei muito empiricamente”. Aí comprei e tal, fui... A Suzana [Reck Miranda] dava umas 4 aulas lá, e foi super legal, porque absorvi um monte de coisas de conceitos, que não estavam solidificados. E lendo, foi formalizando essas coisas da função dramática da música. Isso foi super importante, porque quando você transforma uma sabedoria inerente a uma coisa em sabedoria formal, você

consegue se expressar melhor, utilizar aquilo melhor. O que era empírico deixa de ser apenas empírico, isso foi legal. Acabou sendo muito útil, apesar de eu ter ido mais por uma necessidade financeira do que por paixão de dar aulas. Acabou servindo para criar um amálgama em cima daquilo que eu estava fazendo, de informação. Eu nunca tinha ouvido falar no termo “música diegética”, ouvi isso pela primeira vez da boca da Suzana. É legal, porque uma vez, depois, quando eu estava fazendo o [filme do] Zé Caixão, o Chuí – o Ricardo Reis, que estava fazendo o *sound design* -, eu perguntei para ele: “Essa música faz parte disso?” – Não ia falar “diegética”, né? – E ele: “Não, não é diegética, não”. Falei: “Ah, esse aí estuda. Esse sabe o que está fazendo”.

E eu pensei: “É importante, né?” Porque se você está fazendo isso, não basta só gostar de música. Foi importante, porque foi bem no começo de quando eu estava fazendo o filme. Então, eu já ia automaticamente aplicando as coisas. Arte não é 100% arte, né? Sempre tem uma ciência por trás, por mais rudimentar que seja, tem um processo técnico ali. A música para cinema não é só... Às vezes você vê o filme ali e o cara compôs uma música e tal: a linguagem às vezes não está servindo muito bem ao filme. Pode estar sem comprometer, mas nem sempre está servindo à dramaticidade. Às vezes a música está num lugar em que não deveria estar... Pode não ser culpa do músico, pode ser do diretor. Os diretores, em geral, pela minha experiência, boa parte deles têm dificuldade de se expressar. Eles falam de música sem saber se comunicar musicalmente.

RG: Há um problema de formação aí, né? Porque mesmo os caras formados em cinema saem do curso sem ter aprendido sobre o uso da música no filme. Não que ele tenha que saber necessariamente sobre teoria musical – como o que são os acordes ou como funcionam os instrumentos – mas falta saber sobre o uso da música na narrativa, na dramaticidade.

MN: O que é louco, né? Enquanto eu estava lendo essas coisas lá, foi citado um filme, que eu esqueci o nome, mas que o ator fazia um bêbado, tinha problemas com alcoolismo²¹. Esse filme estreou e foi um fracasso. Daí chamaram o Miklós Rózsa, ele refez a trilha, e o filme re-estreou

²¹ Márcio está se referindo ao filme *Farrapo humano* (*The lost weekend*, 1945), dirigido por Billy Wilder. O filme estreou primeiramente sem música original. A trilha de Miklós Rózsa para esse filme não ganhou o Oscar, mas o compositor ficou com o prêmio daquele ano ainda assim, pois também concorria por *Quando fala o coração* (*Spellbound*), o filme premiado.

com um puta sucesso, ganhou Oscar e a música não ganhou Oscar. A música não está lá necessariamente para ganhar um prêmio, mas ela foi tão importante – mesmo que você não perceba – para poder salvar o filme. Mas ao mesmo tempo, aqui – lá fora deve ser diferente – essa coisa intelectual é centrada nas ideias, o diretor ainda é magnânimo.

Todo diretor que vai filmar lá fora tem problemas, né? Pergunta para o [Fernando] Meirelles. O [José] Padilha deve estar sofrendo isso agora [com as filmagens de *Robocop*], porque ele não é o [Steven] Spielberg. O Spielberg e mais alguns são os caras que mandam em tudo. Os outros são uma parte da engrenagem ali, são pagos para fazer. Às vezes nem eles editam, não estão presentes na edição.

RG: Às vezes o diretor se torna só uma espécie de “gerente do set”.

MN: Mas o diretor está lá, que nem nas séries: o cara é pago para dirigir e no outro episódio vem outro cara. Aqui criou-se a imagem... Talvez vinda do teatro, onde o diretor é quem cria... O que é completamente diferente, né? A peça é a “cara” e o diretor realmente... Mas tem o cenógrafo e tudo mais. Só que a dimensão disso tudo é reduzida. No cinema, não, o fotógrafo às vezes tem uma importância tão grande quanto a do diretor. Quanto filmes você já não falou: “Pô, o filme é chato, mas a fotografia é maravilhosa”? A culpa do filme ser chato é do diretor. Claro que chatice varia de cultura para cultura e de grau de paciência para grau de paciência.

A música, você notou a música? Quando você nota a música mais que o filme, é porque a música é o que salvou o filme. Se você não gostou do filme, mas a música é do caralho, é porque... E muitas vezes é o que pode acontecer: o cara chega lá, ele fez uma cena. Ele quis dizer uma coisa que ele não passou na cena. Aquilo não está na cena em nenhum momento, mas ele quer que a música salve isso. Porque na cabeça dele é isso. Mas isso, para mim, é um erro, ele errou. Ele não está passando aquilo, a menos que haja uma relação muito boa, muito bem pensada...

RG: Que isso já esteja na concepção da cena.

MN: Sim, mas não é o que normalmente acontece. Quando ele concebeu, não estava pensando na música. Daí, chega lá e vê que a cena não está passando aquilo. [Ele diz:] “Ah, porque o personagem, pra mim...” , mas para você é uma coisa, o que você está comunicando é o que importa. Se você quer comunicar uma coisa com a música, você tem que pensar antes. Eu cito

sempre o caso do [filme] *Os bons companheiros*: tem a cena lá que toca a parte final da *Layla*, do Eric Clapton²², puta música bonita, e o pau comendo lá: os caras botando gente no portamalas, enterrando e tudo mais. É aquela coisa de trabalhar com as antíteses, né? Mas é uma coisa ultra-pensada. Você está justamente pegando o lado negro, botando uma coisa bela e fazendo uma cena belíssima, apesar de extremamente cruel. É diferente de você chegar lá [e dizer]: “A trilha tem que ser assim, por que não sei o quê, blá blá blá” e nunca chega lá, porque, no fundo, a cena não chegou lá. Se a cena estivesse comunicando, seria mais fácil.

Outro erro que é comum entre os diretores: botar uma referência e falar “mas não é isso”. Isso não é só no cinema, é em todo lugar. [Dizem:] “Olha, eu botei, mas não é isso”. Ué, botou para quê?! Qualquer informação que não seja informação irrelevante é ruído. Se você está mostrando uma coisa que não é para ser, então não bota: deixa um silêncio e deixa eu criar alguma coisa que eu acho que tenha a ver. Pode ser que surpreenda, pode ser que não. Se você pegar 4 compositores para uma mesma cena, vão sair 4 músicas diferentes, provavelmente. Dependendo do estilo, podem sair semelhanças, mas podem sair coisas completamente diferentes. Em um filme de terror provavelmente vão sair coisas mais semelhantes, num filme mais neutro pode sair qualquer coisa. Isso é uma coisa que contamina... Porque às vezes eles não falam [o que querem]. Botam uma música que gostam da letra, porque a letra remete à mãe dele ou algo assim. Uma experiência pessoal que nem tem como...

RG: Uma bagagem de sentido que nem tem como o compositor criar.

MN: É diferente de você pegar uma coisa que remete a um aspecto histórico. Você pega lá alguma coisa que remeta à época de ouro do rock ‘n’ roll, um Elvis Presley, alguma coisa assim, que tenha a ver. Outra coisa é algo que remeta a seu lado pessoal, o que você quer passar. Se você quer passar, tem que passar para uma plano mais universal. A trilha não está lá para salvar, ela está lá para interagir com o filme. Claro que uma trilha boa vai ajudar o filme, se o filme for bom e a trilha for boa, pronto. Se você pegar os bons exemplos aí, vai ver: quando o filme é bom e a trilha é boa, você sai de lá em êxtase.

²² O fonograma utilizado no filme é, na verdade, a gravação original, do grupo Derek and the Dominos, do qual Clapton fazia parte. A confusão provavelmente se deu pelo fato de o guitarrista e compositor continuar a tocar essa música em seus shows e já tê-la regravaado em versões ao vivo.

São essas as dificuldades de comunicação. Comunicação é muito difícil, porque a gente não treina. Não treina falar em público, não treina se expressar. E é uma dificuldade, porque as pessoas não sabem se expressar musicalmente. Gostam de música, mas não convivem com ela, não sabem dar nomes, não sabem nada sobre música.

RG: O diretor sabe o que ele quer, sabe o tipo de música que quer ouvir, mas tem também esse empirismo que você falou antes.

MN: O cara não sabe falar nem mesmo o estilo. Isso aconteceu não no cinema, mas em um disco que fomos produzir. Ele chegou para mim, mostrou a música que compôs... O cara cantava mal, tocava mal, mas tudo bem: o nosso papel é fazer milagre. Daí ele tocou a música e eu falei: “O que você pensa para ela?”, ele respondeu “Eu quero uma coisa tipo *folk*”. O meu sócio [falou]: “*Folk* tipo o quê?”, e ele respondeu: “Tipo o Billy Idol”. Aí eu entendi o que ele queria. Ele achava que Billy Idol era *folk*, por alguma razão. Eu já vi gente chamar música de New Orleans de música de festa junina. Então, é uma questão de repertório, se você não sabe, não vai conseguir se expressar.

RG: E, ao mesmo tempo, acontece isso que você falou, de o diretor ser o magnânimo, mas não assumir que não tem repertório algumas vezes, que não conhece muito de música, e deixar na mão do compositor. Ou seja, pode existir uma interferência muito grande no trabalho do compositor, mas ao mesmo tempo ela ser carente de direcionamento.

MN: Com certeza. E às vezes falta humildade, para falar: “Olha, eu não entendo nada disso, me ajuda. O que você propõe?” Eu sempre traço a analogia com o mecânico: você vai lá com seu carro. Por que você vai no mecânico? Porque você não sabe fazer aquilo, ou é muito caro fazer. Se for algo simples e você tiver conhecimento, você faz, certo? Mas como a maioria das pessoas não conhecem – eu mesmo não conheço muito de carro – levam no mecânico. Imagina se eu chego nesse meu mecânico, que sei que é de confiança, e falo: “Quero trocar o escapamento”. E ele fala: “Mas, olha, com esse seu problema aqui, tem que trocar as velas”. “Não, eu quero que você troque o escapamento. Eu estou dizendo. Você quer discutir comigo, com o cliente?!” Ou seja, estou chamando alguém especializado, mas dizendo para ele o que ele deve fazer. É mais ou menos isso: você está contratando o serviço de alguém, mas não está pedindo a opinião dele, está falando uma coisa que você não sabe fazer e muitas vezes não sabe nem comunicar. No caso, por exemplo, o diretor pode nem saber se comunicar com o que quer

para a música. Não estou dizendo que todos façam isso, mas alguns já vêm com uma pré-concepção, dizendo: “Faça isso”. Aí você fala: “Mas isso não funciona por causa disso, disso e disso. Você quer mesmo que eu faça?”, “Quero”. Às vezes vai ficar do jeito que ele quis, mas ele não conhece a função da música, não consegue enxergar a relação entre o que é música funcional e o que não é.

Outro problema: a questão do gosto. Gostar e ser ruim são coisas completamente diferentes; gostar e ser adequado também. Você pode adorar aquela música, mas ela pode estar fazendo um desserviço. Esse é um problema: você está contratando alguém... É a mesma coisa na hora de mixar [dizem]: “Ah, aumenta aqui. Abaixa ali. Aumenta mais, aumenta mais”. E às vezes você fala que não pode aumentar mais, porque está se criando um desequilíbrio. Mas o cara quer mais alto. É cultivado isso: o personalismo. Não estou dizendo que sejam todos assim, tem diretores que são muito amáveis. Mas acaba havendo esse traço, do intelecto, de [dizer]: “Ah, eu quero isso...” e às vezes atrapalha, porque o filme fica indeciso: ele não é nem comercial nem “cabeça”. Ele vai ficar no limbo. Se você não define... Isso é uma coisa que eu gostei muito que o Tadeu [Jungle] fez, achei corajoso: ele definiu o filme dele para um lado não-comercial. Ele sabia o que estava fazendo. Obviamente, não estava contando com ganhar dinheiro, fez porque ele queria fazer o filme. É uma coisa admirável, porque você tomar o lado mais arriscado, mais artístico, é uma coisa meio rara. Você está gastando muito tempo e dinheiro, então quer...

E não vejo problema no filme ser comercial. Quantos filmes são *blockbusters*, que você assistiu e achou muito bons? Isso é outra coisa: a relação entre sucesso e qualidade. Os filmes que fazem sucesso sofrem muito com esse ranço da intelectualidade. O que é bom não pode fazer sucesso, a crítica vive espinafando quem faz sucesso. Então, você ser comercial é ruim, como se quisesse fazer uma coisa meio Globo Filmes. Mas não é isso, necessariamente. Você pode fazer uma coisa que tenha apelo popular, mas seja bom. Mas o mercado brasileiro não é fácil, não é que nem lá fora, que tem o Hollywood top e tem depois o A, o B, o C. é um mercado com diferentes nichos. Aqui, sala de cinema é para *blockbuster* e para um ou outro filme com *hype* da crítica. Como no [cinema] Reserva Cultural, às vezes fica um filme lá um tempão em cartaz, nem sei por quê, mas tem parte do público que gosta; são filmes que eu não entendo. Mas o [filme] intermediário não está funcionando: você vai ter os *blockbusters*, tipo *Tropa de elite* e *Cidade de Deus*, que eu acho filmes muito bons, comerciais, e fizeram sucesso. Mas você

precisa ser bom para fazer; o Fernando Meirelles não saiu do nada. Tem uma lição ali, de que dá para fazer filmes com temática séria, com qualidade técnica.

Acho que cabe à nova safra de diretores, que não é nem da Retomada – já que parte da Retomada vem da antiga leva – criar uma identidade nacional nos filmes. Bem ou mal, *Cidade de Deus* tem isso. Com a estética mais de Hollywood, mas uma temática nacional. E na questão da trilha [musical], basicamente ela é comprada, mais no estilo Tarantino do que na vertente tradicional. *Tropa de elite* tem um pouco dos dois. Acho que são lições de como se deve fazer cinema.

RG: Durante o processo de produção, como é a relação de vocês com os outros profissionais? Vocês, em geral, lidam com o diretor e o montador? Eles enviam trilhas de referências para vocês?

MN: Normalmente, o diretor é que dá o apito. O que é mais normal é eles editarem o filme já com trilhas [de referência]. Isso é um hábito de Hollywood. Eu vi o Gabriel Yared, que faz as trilhas dos filmes do [Anthony] Minghella, falando que nos Estados Unidos as trilhas de referência eram pegadas de outros filmes e o compositor era pago para fazer uma duplicata daquilo sem problemas de *royalties*, praticamente. Se você parar para ver, a maioria das trilhas sonoras dos filmes são bem parecidas. A partir do momento em que alguém colocou o *Carmina Burana* ali, os filmes de guerra passaram a ter sempre um coral do tipo, porque já fica estabelecido assim, vende assim, o pacote é esse.

Aqui, acabou sendo diferente. Porque para o editor é cômodo já editar com ritmo, com alguma coisa, dá uma sensação do que você quer. Então, às vezes o editor põe uma música qualquer ali, não é nem o diretor. O que ele está fazendo? Está determinando o ritmo ali, com uma música que ele *acha* que é adequada, que pode, ou não, ser. Só que daí já editou e já criou seu... Você chega lá, alguns diretores dizem: “Olha, é isso”. E você vai ter que sincronizar tudo aquilo, vai ficar algemado ali. Você tem a margem de manobra, mas não muito. Outros filmes te dão mais liberdade, mas eu vejo que, em geral, você tem que conquistar essa liberdade. Não é todo diretor que... A menos que ele queira editar em cima de uma trilha [específica], às vezes isso acontece...

RG: Em geral, vocês entram quando o filme já está pronto?

MN: É, a trilha sonora até pode começar a fazer uns estudos em cima de certas imagens, eventualmente, mas isso não é o mais normal aqui. Você precisa ter o filme montado, em teoria

ter o corte final. Mas é sempre em teoria, tem filmes que mudam 4 ou 5 vezes. Filmes de ação, por exemplo, se têm uma sincronia muito pesada, com qualquer mudança – tirou um segundo – você desmonta a música. Aí você precisa fazer malabarismo ali, re-sincrar todos os pontos. O que às vezes é uma coisa que eles não enxergam; [dizem:] “Ah, foi só um pouquinho”.

Pô, eu sei quais são todas as etapas do cinema, eu sei por tudo que passa [o filme] para chegar em mim. Por que eles não sabem qual é o meu trabalho, como eles devem entregar o produto para mim, para eu fazer meu trabalho? Tem que saber isso também. Se você está fazendo uma coisa, tem que saber como é. Não precisa saber o trabalho do outro, mas saber como o outro faz e como seu trabalho interfere no do outro.

Você precisa saber como a coisa funciona. Eu nunca seria cineasta. Aqui eu me resolvo, faço a trilha sozinho. O cinema precisa de tanta gente, em geral, são tantas pessoas envolvidas e é uma cadeia, né, o trabalho de uma pode gerar um efeito dominó. Um atrapalha aqui, atrasa ali, atrasa lá e quem se fode na ponta? A pós-produção, a música é quase a última etapa antes dos “finalmentes”. Então, se você está no cinema, tem que saber quais são as etapas. Eu não sei qual é a dos diretores, quais deles são formados ou não, mas já teve filme em que o diretor não sabia o que era *cue sheet*. É onde você lista as músicas do filme, inclusive por questões legais, e ninguém sabia o que era aquilo. Essa cabeça de “meu trabalho é esse”... Você tem que saber seu trabalho, mas não pode contaminar todo o resto.

A gente se fode nisso, porque nós estamos no final. Se atrasou o filme, e a *deadline* é sempre a mesma, vão cobrar de você o que der errado. A música é uma linguagem que precisa ser desenvolvida, e o filme não foi criado da noite pro dia, certo? Teve as primeiras etapas do roteiro, do *storyboard*, de pensar como vai fazer o filme... Daí vai chegar na música e falar: “Em um mês você vai desenvolver a linguagem”.

RG: Com relação à concepção musical do filme, em geral os diretores trazem elementos para vocês?

MN: Coisas fragmentadas, normalmente. Depende, se eles pegassem menos trilhas de referências, teria uma unidade. Mas parece que boa parte de quem está no cinema não entende a importância da música como fator de unidade. De fazer aquilo fluir como um todo. Então, se montar alguma coisa com [trilhas de] referência daqui e dali, a menos que tenha um sentido...

RG: Que essa diversidade tenha um sentido em si.

MN: É! aquilo vai ser uma “colcha de retalhos”, vai tirar a identidade do filme.

RG: Tem muito disso que talvez tenha vindo da linguagem da TV também, né?

MN: Sim. Você pode até dizer que vem do videoclipe, da TV e tal. Mas tem como fazer isso do jeito certo, né? As trilhas da Globo têm uma coerência. Não que sejam maravilhosas, são feitas a rodo porque são muitos capítulos, mas têm uma coerência sonora. O resto é música que está lá para vender disco. Mas tem coerência, é o mesmo cara que faz, tem piano e orquestra... Quer dizer, ajuda a narrativa, não atrapalha.

Se a pessoa não tem noção dessas funções da trilha sonora, do silêncio, da dramaticidade e tal, não é um diretor preparado. Pode ter um filme bem sacado e tal. Se deixar o compositor fazer a parte dele, só tem a ganhar. O compositor, empiricamente ou formalmente, tem que ter essa noção. É importante o diálogo, o diretor ter a confiança de que o compositor pode oferecer algo que seja mais legal em relação à música, mais funcional.

RG: No *É proibido fumar* aparece mais uma preocupação com a questão timbrística em relação à narrativa, já que a protagonista é professora de violão e as trilhas musicais são feitas praticamente só com violões, tem os Estudos do Villa-Lobos...

MN: É, tem a parte dos fonogramas comprados. O que eu produzi ali foi a *Habanera*, do Carmen²³, e de resto são trilhas incidentais, que ficam... Tem uma bossa nova aqui e ali... Esse filme foi feito meio na correria, eu falava por telefone com a Anna Muylaert e o Paulo Sacramento, que produziu o filme. Você falou... Hoje revendo o filme talvez eu fizesse tudo a partir do violão.

RG: Você citou o produtor; aqui no Brasil essa é uma figura que interfere bastante no que tange às trilhas musicais?

MN: No caso do [filme do] Zé do Caixão, o Paulo Sacramento era o produtor e montador. Ele que fazia a “interface”. Mostrava, falava o que o Zé queria como conceito e tal. A gente não

²³ Versão da *Habanera*, ária que faz parte da ópera *Carmen*, de Georges Bizet.

falou diretamente com o Mojica. A trilha desse filme é uma das que mais gosto, porque em filme de terror é divertidíssimo trabalhar.

RG: Em filmes como *É proibido fumar* ou *2 coelhos*, há bastante uso de canções pré-existentes. Essas músicas são mostradas para você antes ou você tem alguma interferência nelas?

MN: Não, essa parte já está editada, eles só montam e veem como vão fazer, se vão comprar os direitos ou não. Se querem usar o Radiohead ou o 30 seconds to Mars, que usaram lá [no filme *2 coelhos*], e mais algumas coisas.

RG: O *2 coelhos* é um filme que tem um pouco mais disso que estávamos falando: mistura o 30 seconds to Mars, o Lenine...

MN: É, porque é mais “videoclipe”, né? Apesar da variedade, ele tem uma unidade ali, nas escolhas. Tem a ver com o filme, que acaba fazendo esse formato meio híbrido. A trilha musical veio com muita referência já. A gente trabalhou muito com uma grade fechada, digamos assim. Em alguns momentos, em uma ou outra cena, eu falei: “Olha, acho que isso não está funcionando”. Mas, em geral, já estava tudo muito editado em cima das... Não tinha muito o que propor. Aí é um sistema mais em cima da [trilha de] referência mesmo. As trilhas mais longas tinham mais liberdade, tipo a daquela cena longa na Praça Roosevelt, com a perseguição de carros. São trilhas mais complexas, e às vezes precisa fazer umas 2 ou 3 versões, porque como não se estabeleceu uma linguagem própria, quando você vai entrar com essa linguagem própria pode demorar mais para você achar o que o diretor quer. Teve algumas cenas em que havia mais liberdade, mas tinha sempre alguma *cue* ali. Essas trilhas longas dão mais trabalho, mas são as que mais têm o lance da criatividade, sem a interferência das referências.

Eu falo das trilhas de referência, mas eu, pessoalmente, não acho o fim do mundo. Acho que artisticamente não é o mais legal, mas quando você, por exemplo, tem pressa, pode ser mais certo.

RG: Ela funciona como ferramenta de comunicação entre os diretores ou montadores e os compositores.

MN: É. Às vezes [se diz:] “Ah, é isso, então, tá”. A chance de uma trilha voltar [recusada] é menor. Isso acontece muito em publicidade, aliás. Publicidade é baseada em referências, né?

Pensando no lado comercial, a coisa fica mais rápida; artisticamente, não é o melhor. Porque direciona a leitura e não necessariamente é o melhor para o filme. Em um filme como *2 coelhos* faz sentido, porque tem uma parte toda lá, já editada com as cenas, e ele [o diretor] pegou trilhas condizentes. Tinha um senso de unidade. A gente [os compositores] deu mais unidade, por questões timbrísticas, mas as coisas já funcionavam.

Mas você trabalha meio engessado, e tem a questão da expectativa. O cara editou horas e horas, dias e dias, meses e meses com a mesma trilha... Fica difícil depois se desapegar, esse é o maior problema. Nada vai ser tão bom quanto o original. E se não pode ter o original, ele pode ficar insatisfeito. Aí troca-se de rumo ou compra-se a trilha. Essa, na verdade, é a face mais perigosa das trilhas de referência: o cara se apega, daí acha estranho o que vem depois; não dá espaço, não dá o tempo [necessário], porque precisaria assistir algumas vezes para absorver uma outra mensagem. Se for na hora [ele vai dizer:] “Hmm, estranhei”.

Às vezes dão uma trilha de referência que é cantada e você tem que trocar por uma instrumental, porque tem diálogo ali. Você tem que inventar algo que dê uma empolgação, que o cara fale: “Pô, ficou do caralho!” Nem sempre é só copiar. Você tem que driblar essa afeição que o cara criou pela trilha. Quando a cena é mais emocional, para o diretor é mais complicado. No *O contador de histórias* tem a cena com a fuga, que deu um trabalho enorme. Eles estão fugindo da FEBEM e o diretor queria passar uma sensação de liberdade. Chegamos lá através da referência. Ele falou: “Eu estava lá na Itália, comprei esse CD aqui, olha”. Aí entendemos o que ele queria, fizemos, não foi uma cópia. Eu compus aquele trilha e gosto pra caralho. Daí funcionou, porque não dava para usar aquela [música de] referência, mas ela apontou a direção. Quando a direção é apontada, não precisa ser a trilha certa, pode ser a direção certa: tem hora que você fala “Entendi o que você quer”.

Tem sempre uma visão pessoal, né? Toda música que você faz comunica alguma coisa. Você pode ouvir a trilha feita por um grande músico e dizer que não achou nada de mais. Já vi músicos falando que tentaram fazer música para filmes mas não deu certo. Não é por você ser músico que automaticamente vai fazer uma trilha boa para cinema. É completamente diferente, na verdade. Compor para cinema é compor uma coisa que você não comporia, se não fosse a imagem. Isso é uma coisa que eu adoro na imagem: ela te obriga a fazer uma coisa que jamais faria, musicalmente falando. Você vai criar soluções que jamais botaria em uma música. A imagem me faz às vezes ser erudito, ser jazzístico, embora eu não seja. Mas eu sempre gostei

de estudar e de conhecer os diferentes estilos. A trilha para o cinema, para a imagem, te faz explorar outras coisas porque é uma conversa, né? A imagem está pedindo algo de você e você tentando dar alguma coisa em troca. Volta e meia são coisas que você diz: “Pô, nunca fiz isso” e pá! Eu gosto muito, mas deve ter músico que não gostaria disso. É a música pela música, não pelo meu gosto pessoal, pelo que eu quero fazer. Você vai encontrando as soluções: “Ah, aqui eu preciso mudar o tempo, ali precisa conversar com aquela outra parte”. Pode ter diretor que não gosta, mas a minha tendência é querer conversar o máximo possível com a imagem, substituir ou ressaltar os efeitos sonoros com a música, sem ser uma coisa de *Tom e Jerry*, de *mickey-mousing*. Tem uma coisa pessoal, estilística também.

RG: Você falou sobre a sincronia da música com a imagem; em geral, vocês recebem o arquivo digital do filme e já trabalham dentro da DAW?

MN: Isso. A gente abre uma Sessão²⁴... Filmes longos não dá para abrir em uma Sessão só. A gente faz os *cues*: vai numa reunião com o diretor, e se fala: “Essa cena precisa de trilha, essa cena precisa de trilha, essa não...” A gente discute e tal. Conforme o andar da carruagem, as coisas às vezes mudam. Mas você divide por cada trecho. Começa por uma cena que seja importante e, em geral, tenta uma cena - pode ser a própria abertura - que dê o mote sonoro do filme. A gente trabalha *cue* por *cue*, mostra para o diretor e ele pode falar “Adorei” ou “Não, tem que ser outra coisa”. Daí, rolam as conversas. As primeiras são para definir o que ele quer, o que a gente quer ou acha que ele quer, e nesse diálogo é que podem sair as coisas mais legais. Se os dois estiverem apontando para o mesmo lado, a coisa vai longe e fica legal pra caramba. Se houver ruídos, fica difícil, porque você está sempre batendo na trave, não está sendo guiado. Ou o que você quer não foi pedido, ou estão sempre pedindo para você fazer uma coisa que, no fundo, não funciona.

RG: No final, vocês mandam as músicas mixadas em um arquivo digital? Mandam em stems?

MN: É. Em geral a gente não mixa em 5.1, então o mais comum... Aqui é difícil mixar do zero em 5.1. Eu, por exemplo, não tenho um sistema 5.1 aqui [no *home studio*] ainda, por questão de verba. O que a gente manda é os *stems* das trilhas, que são, por exemplo: percussão, cordas,

²⁴ Nome dado ao projeto de uma DAW, onde se trabalha com a gravação e edição.

piano, etc. Manda lá para quem vai mixar, para distribuir isso em 5.1. É o chamado *upmix*: você pega algo em 2.0 e passa para 5.1, mas o processo não começa do zero. Lá fora, não, em geral a trilha é mixada em 5.1 de cabo a rabo. Mas aqui isso é meio padrão do cinema, quase tudo é *upmix*.

RG: E quando vocês recebem o vídeo, não tem todos os outros sons porque o pessoal dos efeitos sonoros, dos diálogos e tudo mais, estão trabalhando nisso em paralelo, né?

MN: É, não tem. E uma coisa influencia a outra, né? Realmente é difícil, porque precisa de tempo, e a turma dos efeitos sonoros também precisa do filme mais ou menos pronto para poder trabalhar.

RG: E eles recebem o filme sem a música.

MN: É. E acaba acontecendo nos filmes... Em muitos, ficam os efeitos sonoros muito mais altos do que a música, acho que desnecessariamente. Tem momentos em que o efeito sonoro... A música sempre foi mais importante do que o efeito sonoro. Não que ela seja, mas como elemento básico, é importante e impacta. Mas tem horas que é exagerado, essa coisa do hiper-realismo, é uma coisa que me incomoda, porque tem cenas em que a música tem muito mais a acrescentar do que os efeitos sonoros. O efeito sonoro tem uma visão comercial da coisa, tipo “Pá, pá, pá!” [imita sons de tiros com a boca] e às vezes nem isso. Na minha visão, é um lance conceitual isso, de colocar na frente um elemento que está atrapalhando a música. Quem está conduzindo e conversando com a imagem mesmo é a música. O efeito sonoro está lá para trazer o realismo da cena, né? No caso, o hiper-realismo, porque às vezes ele é tão alto.... E às vezes desnecessário. Tudo pode ter um equilíbrio. Tem horas que o efeito sonoro pode... Mas tem horas que a trilha sonora está ali para favorecer algo e fica escondida. Eu não acho que isso seja funcional.

Quem está fazendo trilha sonora²⁵ não está conversando com quem faz o *sound design*. Pode até conversar, mas... E a mixagem, nem sempre a gente participa da mixagem, daí os conceitos estéticos vão variar, a pessoa que está mixando vai ter uma visão, o diretor também.

²⁵ Márcio Nigro se utiliza do termo “trilha sonora” para se referir à música, porém seria mais adequado se falar em “trilha musical”, já que a trilha sonora é o conjunto de todos os sons do filme, incluindo música, diálogos e efeitos sonoros.

RG: É mais comum vocês não participarem da mixagem?

MN: Eles convidam, mas a gente não necessariamente tem palavra ativa lá. As vezes em que fui convidado, não pude ir. Mas na maioria das vezes não fico nem sabendo.

RG: Então acaba tendo uma surpresa a hora que vê o filme no cinema.

MN: É, enfim. O filme nasceu, né? A gente aprende... O Abu falava, desde o começo: o filme é o filme da vida deles, pra gente é só um trabalho. Então, passou, passou. Depois eu pego lá, faço a música mais alta, sem os efeitos sonoros... Às vezes eu faço isso, para mostrar o jeito como eu acho que tinha que ser. Para mostrar minha música isso é importantíssimo. E a música, em várias cenas, é o fio condutor. E o que é mais importante está mais baixo?!

RG: Acaba não tendo nem um diálogo em relação às frequências dos sons? O cara vai fazer um monte de efeitos sonoros no grave e...

MN: Pode irritar. O que é o detalhe - e muitas vezes o efeito sonoro é só o detalhe, certo? – está mais importante do que o que não é detalhe. A música não é só um detalhe. Se a música for só um detalhe, aí sim. Se a música tinha um efeito de videoclipe, aí ela é importantíssima. Cenas em que só está lá a imagem e a música para conduzi-la, o efeito sonoro não pode ser o mais importante, na minha opinião.

RG: Não acontece uma negociação entre a música e os efeitos sonoros? De ver o que um e o outro fazem? Só chega lá na mixagem e...

MN: Como eu te falei, nunca participei. Eu daria o meu “pitaco”. Não sei se seria aceito. São questões estéticas, né? O cinema americano tem muitos efeitos sonoros, mas eu vejo um equilíbrio maior.

Tem horas que a mixagem surpreende também. [Penso:] “Pô, ficou mais legal do que eu imaginava”. A visão do outro é legal também. Se me consultarem, eu posso falar, mas se não, como o Abu diz, o filme não é meu. Quando quero, posso ver as imagens aqui com a minha música no volume que acho legal. Até falo para o Abu, para um dia a gente lançar um disco com as nossas trilhas. Porque é um trabalho muito legal, gera uma coisa rica.

Eu tenho umas opiniões, e não é nada que venha de estudo, é mais por ver os filmes nacionais mesmo. Eu sinto isso: existem formas de dar o merecido para cada um, sem que o outro fique

para trás. O cinema americano é muito mais eficiente nisso. Principalmente em filmes de ação, que têm mais efeitos sonoros. Não falo por conta do *2 coelhos*, que eu acho ok. É porque foi “o” filme de ação que eu fiz, então poderia parecer que estava falando dele, mas não. Em outros filmes... Acho que é normal isso, todo músico quer escutar mais a música. Eu tento pesar isso; quando é mais questão de querer apreciar a música ou quando é uma questão de função.

RG: E, além disso, a música e o *sound design* muitas vezes têm se aproximado, ficando mais parecidos entre si, né? A música pode ser minimalista, ter se tornado uma textura de timbres somente, e o *sound design* ter ficado mais expressivo e se tornar uma textura de timbres, tornando-os algo bem parecido.

MN: Então, quando são coisas texturizadas, os chamados *rumbles*, podem ser do *sound design* ou podem ser da trilha [musical]. Ou a soma dos dois.

RG: Na primeira sequência do *Encarnação do demônio*, quando os policiais estão na delegacia e vão aonde o personagem do Zé do Caixão está preso, há uma textura sonora ali, que eu fiquei me perguntando se seria trabalho da trilha musical ou do *sound design*.

MN: Provavelmente, foi a gente.

RG: No *2 coelhos* também tem o momento do tiroteio, em que a câmera passa por dentro da arma...

MN: A gente usa muito isso na trilha. Tem um monte de softwares sintetizadores que fazem isso. O *sound designer*, em geral, não é músico, então ele vai pensar aquilo na forma técnica. Vai pegar um *loop* e tal. O músico, se puder incorporar isso... Isso pode virar um elemento musical, consonante.

RG: Nessa cena do *2 coelhos*, parecia ter as duas coisas: uns elementos bem musicais e as texturas, rolando ao mesmo tempo.

MN: Pode ser que tenha acontecido as duas coisas, a gente botou a música e o *sound design* botou a textura. [Ele reproduz o vídeo com a cena no computador]. É, tem umas coisas nossas e outras deles. Esses corais e alguns graves são nossos, algumas texturas são orquestrais. Mas os sons das armas, tudo o que soa mais real é *sound design*; o que é mais etéreo é musical.

RG: Como você e o Abu dividem os trabalhos? E vocês têm mais pessoas que ajudam vocês? Há aquela divisão de um fazer os temas principais e o outro orquestrar, ou fazer mais as músicas incidentais?

MN: Tipo o Hans Zimmer? Aquela coisa de ele só dar a ideia e os auxiliares que fazem o trabalho todo? Não, aqui é muito difícil isso, porque não tem grana. O Hans Zimmer ganha milhões de dólares e pode se dar a esse luxo. Ao mesmo tempo, tem o John Williams que faz tudo sozinho. Ele caneta tudo para orquestra e tal. O Hans Zimmer trabalha com os dois lados: orquestra, sintetizadores, *samplers*, etc. E o terceiro modelo é o Danny Elfman, que compõe as coisas no computador e tem um cara para escrever para orquestra. Em geral, é isso. Talvez haja um ajudante para ajudar em alguma outra coisa, mas que eu saiba é isso.

Eu e o Abu fazemos tudo nós, e no máximo na hora de gravar a música contratamos os músicos. Normalmente, a gente divide o filme nesses *cues* e combinamos: “Você faz esse, eu faço esse...” E vai vendo como desenrola. Às vezes o Abu precisa fazer alguma coisa, eu pego uma outra, às vezes ele. Em geral, é isso.

RG: Vocês trabalham mais com o uso de teclados e *samplers*?

MN: Depende do tipo da trilha. Tudo que é orquestral, normalmente é *sampler*, se for orquestra grande. Quarteto de cordas, como no *O contador de histórias*, a gente grava tocado mesmo.

RG: E vocês escrevem a partitura?

MN: O programa, na hora que você compõe, automaticamente gera a partitura. Você precisa fazer só umas anotações.

RG: Como você faz com as partes de um quarteto, vai tocando cada uma separadamente?

MN: É, normalmente você compõe tocando a parte do 1º violino, depois do 2º violino, aí viola, depois cello. No fim, imprime separado.

RG: Você pensa a melodia e depois a reproduz, pensando as outras vozes com o *playback*?

MN: Isso. Depende do tipo de música. O Abu fez faculdade de música, se bobear, poderia até escrever na mão. Eu não, eu sei a coisa formal, mas eu não escrevo bem. Nem leio bem. Eu vou escrever uma parte, depois outra, vou fazendo os arranjos. Depende do tipo da trilha. Em geral,

quando tem instrumentos que a gente sabe tocar, e tem a capacidade de fazer o que a gente quer, a gente grava. Violão, guitarra, percussão, coisas assim. Mas em muita coisa entra *loop* e *sampler*, às vezes. Varia.

RG: Você monta uma base, para servir de referência à sincronização?

MN: A primeira coisa que eu faço é ver o andamento da música. Você tem que sair de um lugar e chegar em outro em tanto tempo. Se a cena permitir, vou fazer um pequeno ajuste de *crescendo*²⁶ para ajustar a sincronização. Coisa, às vezes, imperceptível. Vai sair de 100 BPM²⁷ e chegar em 101. Eu trabalho assim. Em geral, você vai primeiro saber a cadência, pode variar. Mas normalmente é assim: eu quero sair daqui e chegar ali, como é que eu faço? Dali para frente acontece uma outra coisa, mas vamos pensar nisso mais pra frente, agora é esse pedaço.

RG: A Mondo, que vocês têm hoje, trabalha com cinema e...

MN: A gente está focado em publicidade. O cinema é agregador de valor, mas se chega uma coisa para o Abu, ele pode decidir fazer por ele mesmo, passar para a gente, ou fazer só comigo mesmo...

RG: E é só com trilha musical, que vocês trabalham lá?

MN: Produção de áudio. Como é focado em publicidade, você vai fazer trilha sonora, gravação e locução, finalização, entrega dos arquivos finais, enfim. A função da Mondo é focada na publicidade, principalmente, para captar recursos.

RG: Viver só de cinema no Brasil ainda é difícil para um compositor?

MN: Eu não consigo. O Antônio Pinto consegue, mas ele pega filme lá fora, né? O Abu, acho que é o cara que fez mais filmes, tem uns 50. E não vive de cinema. Porque aqui não vai ter *royalty*. Não grandes *royalties*, vai ter pequeno.

²⁶ Márcio provavelmente queria se referir aqui a um *accelerando*, que é o gradual aumento da velocidade do andamento. *Crescendo* é o aumento da intensidade e não tem nenhuma relação com o tempo da música.

²⁷ Sigla de “batidas por minuto ou *beats por minute*”, unidade de andamento utilizada na música.

RG: Como funcionam os direitos autorais dessas trilhas? Eles ficam com vocês?

MN: Sim. Os fonogramas são de direito do estúdio, mas as músicas são nossas. Então, você vai lá e preenche [a cessão] e os direitos autorais são por execução pública ou por uso em...

RG: O ECAD tem uma taxa sobre a bilheteria, que em tese...

MN: Eu recebo. Mas normalmente os filmes que eu faço não fazem muita bilheteria, então dá uns troquinhos... Nos Estados Unidos, se você faz um filme *blockbuster*, ganha uma puta grana. Se passa na TV e tudo mais... Lá tem o mercado de séries também. Você pode ter uma música independente, o cara gostar e botar na série. Outro dia estava tocando naquela [série] *The good wife*, uma música que eu acho que é do Hamilton de Holanda. Era um bandolim, tocando chorinho, tenho quase certeza que era ele.

RG: Você trabalha ainda com produção musical, fonográfica, outras coisas?

MN: É, eu gosto pra caramba. É mais difícil ainda viver disso, porque precisaria pegar artista *top*. Nem sei se é meu perfil. Fiz um disco da Gláucia [Nasser], dois do [Carlos] Careqa – o último junto com o Mário Manga -, que foram mais independentes, inclusive em termos de liberdade.

RG: Você toca junto com o Careqa, acompanha-o em shows, não?

MN: Sim, estamos tocando. Primeiro pela coisa de voltar a tocar, com outras pessoas, depois de passar muito tempo no estúdio. Isso é muito legal, porque é outro tipo de relação. Eu adoro tocar em palco. Produzir disco é interessante também. Você está pegando não uma imagem, mas a música de uma outra pessoa e criando algo que não é para você também. Mas passa pelo que você acha melhor para aquela música. Por enquanto, peguei dois artistas que me dão carta branca para poder criar, fazer coisas diferentes. É o meu perfil. Já fiz produções mais *mainstream*, mas nada que emplacasse. Eu também gosto de pegar um pop, acho até mais fácil porque é mais rápido. É uma linguagem que eu domino: você vai lá, toca guitarra, teclado, e tem uma forma. Mas eu sempre prefiro fazer coisas que desviem substancialmente da forma. O Careqa é um cara completamente fora da caixa, então é um trabalho que tem muita liberdade. É meio parecido com o cinema: você está criando a coisa para um outro, mas com o melhor que você acha que é para aquilo. O que você consegue dar de melhor para aquilo. Isso ajuda a dar uma identidade para o artista, essa coisa do produtor pode ter uma influência gigantesca.

É um trabalho que eu gosto pra caramba, mas não dá para pagar as contas com isso. Adoraria fazer só isso da vida, mais do que fazer trilha para o cinema, acho. Porque essa coisa de discos é um mercado em que sempre vivi. Poder pensar como um disco foi concebido, perder tempo no estúdio, inventando, tendo ideias diferentes... Mas aqui no Brasil é muito difícil, porque ser alternativo... Todo mundo é alternativo hoje, né? O alternativo de verdade vai ter espaço onde? Aliás, o músico tem espaço onde hoje? Tem o espaço virtual, que é ilimitado, mas a visibilidade... Depende de fatores que não são mensuráveis hoje. A menos que você tenha uma gravadora, que ainda tem poder de jabá. Mas eu não tenho interesse nenhum nesse tipo de coisa. E hoje não tem mais essa coisa de o produtor ficar rico porque lançou a banda tal. Se a coisa vai, você não vai junto. A menos que você tenha composto as músicas para eles. Então, não é meu perfil; meu perfil de carreira sempre foi no meio independente.

RG: E você produz essas coisas aqui mesmo, no estúdio da sua casa?

MN: Normalmente, sim. O disco do Careqa, o *Made in China*, eu gravei tudo aqui, menos as baterias, que a gente gravou no estúdio do baterista. Nesse último [*Palavrão cantado*], as produções fiz tudo aqui, as vozes foram todas gravadas aqui, e o Manga fez no estúdio dele. Aí ele me mandava, eu fazia a mixagem, adicionava alguma coisa, fazia o trabalho de acabamento de um produtor e foi isso. Mixei tudo aqui, o disco ficou ainda mais caseiro que o *Made in China*. O *Logic* agora tem um baterista virtual sensacional, ele cria umas coisas para você, que não é baterista, e não é preciso programar. Ele tem umas ideias bacanas, depois você pode editar. Isso acelerou demais o trabalho.

Apêndice 7

Entrevista com o compositor Mu Carvalho – Realizada no estúdio e produtora *Boogie Oogie*, no Rio de Janeiro, em 13/08/14

Rafael Gallo: Como você entrou na música e como começou a se profissionalizar?

Mu Carvalho: Eu venho de uma família em que minha mãe é pianista. Não é profissional, mas cresci ouvindo compositores clássicos, como Chopin, Bach, Mozart, e também os brasileiros, como Ernesto Nazareth, que foi muito importante para mim. Quando eu fiz 14 anos... Não, antes disso: eu gostava de pintar, eu era artista plástico; com 10, 12 anos, eu fazia uns quadros. E meu irmão mais velho, Dadi [Carvalho] – somos uma família de cinco irmãos -, ele já tinha uma banda de rock. Depois ele veio a fazer parte do grupo Novos Baianos, que foi muito importante. Meu irmão mais velho que o Dadi ainda, o Sérgio [de Carvalho], é produtor musical, daquelas antigas grandes gravadoras. Ele produziu discos do Chico Buarque, discos importantes assim. Então eu ia com o Sérgio para essas gravações. Sabe aquele disco *Meus caros amigos*, do Chico? Tudo isso eu vi gravando, os caras gravando lá. E isso era uma época em que eu estava começando a namorar a música.

No Colégio Rio de Janeiro, onde eu estudei no ginásio, existia um festival anualmente, e lá começaram a acontecer alguns encontros interessantes. O Cláudio Nucci, que depois veio a fazer parte do Boca Livre, Zé Renato também, Lobão... essa era a minha galera no Colégio Rio de Janeiro. A gente saía, ia para a casa do Lobão, que era ali perto do Colégio, ficava brincando, tocando lá e tal. Ali, eu já estava com uns 16 anos, já fazia algumas músicas... com 14 anos eu comecei a tocar piano. A gente ficou um tempo sem instrumento lá em casa, meu pai passou por dificuldades financeiras e a gente precisou vender um monte de coisas, e nessa foi o piano. Logo que melhorou um pouquinho a situação dele, a primeira coisa que ele fez foi comprar um piano para a minha mãe. Nisso, eu tinha 14 anos; chegou o piano lá em casa e eu comecei a tocar. Abandonei os pincéis e comecei a tocar. Via minha mãe tocando, meio que imitava ela e tal. Eu estava muito ligado em Beatles, então tirava aquelas músicas deles, mais pianísticas, as baladas de piano. Com 15, 16 anos, nos festivais do [Colégio] Rio de Janeiro, conheci o Cláudio Nucci – a gente sempre participava junto – e a gente montou uma banda. Minha primeira banda, com 16 anos, que era o Grupo Semente. Era eu, o Cláudio, o Claudinho Infante – que é um

grande batera, tocou com todo mundo - e o Zé Luís, que hoje mora em Nova York, um saxofonista que tocou com o Caetano [Veloso], com um monte de gente. Era essa galera.

Aí aconteceu uma coisa importante: eu devia ter uns 17 anos, quando o Moraes Moreira saiu do Novos Baianos. E o Dadi tinha saído também, um pouquinho antes dele. O Moraes resolveu gravar o primeiro disco dele; chamou o Dadi para tocar com ele. Aí o Dadi montou uma banda: chamou o Gustavo [Schroeter], que na época tocava no A Bolha, um grupo de rock progressivo da época aqui, e o Moraes trouxe o Armandinho, bandolinista, que toca guitarra baiana. Ele gravou com esse trio – Dadi, Armandinho e Gustavo – o primeiro disco dele. Tinha uma faixa que o Moraes queria um piano. Como ele sabia que eu tocava, me chamou para gravar esse piano. A partir dali, a gente começou a ensaiar para o show do Moraes. Eu fui incorporado a essa banda que acompanhava o Moraes Moreira, para fazer shows pelo Brasil.

A um desses shows, o Sérgio, meu outro irmão, assistiu e achou que a gente – eu, o Dadi, o Armandinho e o Gustavo – tinha uma linguagem interessante tocando, que a gente devia montar uma banda. Eu tinha umas músicas malucas, que eu fazia, de rock progressivo – nessa época eu era amarradão em Emerson, Lake & Palmer, Yes, Triumvirat e tal -, que eu misturava com umas influências como Ernesto Nazareth... Era umas coisas malucas, como uma música progressiva brasileira, que eu fazia no piano. O Sérgio era produtor musical – existia esse cargo: produtor musical da gravadora – da Philips, [chamada] Phonogram na época. Ele levou a gente para fazer um teste lá. Pegamos esse repertório: uma música minha, dessas doidas, que se chamava *Pique esconde*; gravamos uma de Ernesto Nazareth, *Brejeiro* – tudo só instrumental – e uma música do Armandinho, do pai do Armandinho [Osmar Macedo], chamada *Double Morse*, que depois o Moraes Moreira botou uma letra e virou um sucesso nacional, chamado *Pombo correio*. A gente gravou essa música ainda instrumental.

A gravadora achou que não era comercial. Não se interessaram pela banda, que não tinha nem nome. O André Midani estava fundando a Warner do Brasil, isso era 1977. O Guti [Carvalho], primo nosso, foi convidado para fazer parte dessa turma do André Midani, como produtor musical e diretor artístico. O André estava montando um *cast*, que não existia ainda; eu lembro que ele contratou o Hermeto Paschoal, As Frenéticas um pouco depois... Enfim, ele ouviu a fita demo que a gente tinha gravado lá na Polygram, e falou: “Chama essa garotada, que eu quero assinar com eles agora”. Ele vestiu a camisa, achou que a gente tinha uma onda legal. Assinamos um contrato de 3 anos com o André Midani, quando eu tinha 18 anos. Aí começou

a história d'A Cor do Som. No ano seguinte, estava tocando no Festival de Montreux, na Suíça, com todos aqueles grandes músicos, ídolos da gente. Uma emoção danada.

Daí, as coisas aconteceram muito rápido com A Cor do Som, foi tudo dando muito certo durante um tempo, antes de chegar os anos 80 e poucos. Aí a gente foi meio atropelado pelo rock nacional. As coisas começaram a não ficar muito boas para a gente...

Bom, voltando à sua questão: música para cinema. Nesse ínterim, lá por 1978, 79, o Caetano [Velloso] foi convidado para fazer a trilha de um filme, *A dama do loteamento*, e ele convidou a gente para fazer com ele. Ele fez uma canção, que era uma música muito boa por sinal [começa a cantarolar: “todo dia, toda hora...”], e chamou a gente para gravar com ele. Só que era uma canção só; é até uma onda que eu gosto muito: um filme que tem uma música, e você desconstrói...

RG: E ela fica o tempo inteiro, como um tema...

MC: Exatamente. Ali eu comecei, só que eu estava engatinhando. E eu era o cara, entre a gente, que ficava fazendo as desconstruções dessa música. Hoje eu ouço e acho até engraçado, porque ela chega a ser muito ingênua até, a forma como eu fazia. Mas eu estava adorando aquele negócio. Dali, o Caetano – ele me chamava de Mozart! Falava assim: “Você é nosso Mozart”, quando eu sentava no piano e fazia umas versões malucas -, ele me indicou para uma diretora, que estava fazendo uns curtas à época. Fiz um curta sozinho, que assinei a trilha, depois um outro curta... Engraçado, o Lulu Santos foi convidado para fazer, e ele me chamou pra fazer. Ele sabia que eu estava fazendo aquelas coisas, e aí fiz com ele. Na época, ele ainda se chamava Luís Maurício, não era Lulu Santos.

Mas aí minha vida como compositor de cinema meio que estacionou. Eu fiz essas coisas e parou.

RG: Você, com A Cor do Som, fez *Os sete gatinhos* também, né? Com o Lulu Santos também?

MC: Exatamente. Foi esse filme, que eu falei agora, foi *Os sete gatinhos*.

RG: No *A dama do Lotação*, quando o Caetano canta, são vocês acompanhando na gravação?

MC: Sim, a gente acompanhando.

RG: E todas as outras trilhas do filme são com *A Cor do Som*?

MC: Sim.

RG: Tem muita coisa ali que é só piano, ou teclado, aí são composições suas?

MC: Exatamente.

RG: Como funcionava nessa época a questão de entradas e saídas musicais do filme, a sincronização? Tinha aquela coisa de ver a imagem na tela, contar a minutagem? Ou vocês gravavam em uma espécie de lógica de trilha branca, com variações, para colocarem depois?

MC: Não, era um negócio muito maluco, porque o Neville de Almeida, que é o diretor e produtor do filme, ele chegava no estúdio e falava assim: “Olha, agora a gente tem aqui um trecho da cena tal, que eu preciso de 9 segundos de uma coisa meio tensa e engraçada”. Aí eu [pensava]: “Ok”; sentava no piano e, sem ver o filme, gravava 9 segundos daquela música do Caetano, meio tensa e meio engraçada, fazia uma coisa maluca. “Agora a gente precisa de 3 segundos de uma vinheta meio assim, não sei o que lá”. Era assim.

RG: Você gravou sem ver o filme?

MC: Sem ver o filme. O curta que eu fiz depois, para o qual o Caetano me indicou, esse eu vi o filme. Esse eu vi e pude até ter tempo de fazer umas coisas pensando mais. Esses do Neville, não. E *Os sete gatinhos*, que eu me lembre, também não. Era meio nessa onda...

RG: Ele chegava com uma listinha de pedidos e você fazia?

MC: É, exatamente. Aí, eu meio que parei ali. Minha vida virou essa coisa de tocar com *A Cor do Som* por aí. Quando *a Cor do Som* acabou – a gente teve uma fase meio complicada, saiu o Armandinho, mas a gente ainda ficou um pouquinho mais -, eu comecei a tocar como pianista e tecladista com vários artistas, fiz a turnê de 90 com o Legião Urbana, toquei com o Luiz

Caldas, com um monte de gente: Marina Lima, Fernanda Abreu... Eu ficava assim, pulando de artista em artista, para poder pagar minhas contas. Minha vida virou isso.

Em 1994, eu fui convidado pela TV Globo para fazer parte da equipe de produtores musicais, para compor música original. Foi ótimo para mim. Aí é que eu comecei a entender o que é dramaturgia, música para dramaturgia; metendo a mão na massa: errando, acertando, errando... Comecei a ouvir tudo – eu já gostava antes – de compositores para cinema, comprei um monte de CDs e aquilo virou minha vida.

Coincidentemente, alguns anos depois, a Tizuka Yamasaki me convidou para fazer um filme dela. Eu encontrei ela na TV Globo, em uma programa que ela estava dirigindo, o *Você decide*, e ela me levou para o cinema de novo. Ela dirigiu alguns filmes do Renato Aragão e eu fiz todas as trilhas. Foi quando eu conheci o Diler Trindade, um produtor que me convidou para fazer um monte de coisas dele.

Teve um período, de 97 a 2005, que eu fiz bastante cinema. Estava lá na Globo fazendo novela e ao mesmo tempo fazendo cinema. Depois, deu uma... Tem um tempo já que eu não assino nenhum filme, tem um tempinho já. O que eu lamento muito, porque é uma das coisas que eu mais gosto de fazer. Mas o mercado é engraçado... Não sei, não está rolando. Mas continuo fazendo novelas, música original para novelas.

Nesse ínterim, teve um ponto em que eu comecei a me achar meio estagnado na questão de conhecimento, da ciência da música. Achei que eu devia estudar mais música. Lá atrás, eu tive alguns mestres: de técnica de piano, o Homero de Magalhães; estudei improviso com o Dario Galante, estudei uma época na Pro Arte... Mas eu sempre fui mais um músico “de ouvido”, de pôr a mão na massa, do que de conhecer a ciência da coisa. E aí eu comecei a estudar; há uns 8 anos, me deu uma sede de entender de tudo. Comecei a estudar com o Vittor Santos. Um gênio, um cara que conhece tudo de música. Ele dá aula para gente que se formou na Berklee, tipo o Ricardo Silveira, o Léo Gandelman... os caras voltam para cá e continuam estudando com o Vittor Santos, para entender melhor o que estão falando lá e tal. Eu fiquei 6 anos estudando com o Vittor Santos, me formei com ele. Meu curso superior é o Vittor Santos. Nesse ínterim também, eu fiz um curso da Berklee online, de Música para cinema, de Orquestração também. Isso foi muito importante para mim também.

RG: Esse curso da Berklee, você fez *online*? É um curso de especialização?

MC: É. Você ganha um diploma depois, inclusive. Você tem que fazer no mínimo 3 cursos para ter esse diploma. No meu caso, escolhi Música para cinema e TV, Orquestração I e Orquestração II. Cada curso tem a duração de 12 semanas. Eu fiz espaçado: fiz o de Música para cinema e TV, depois dei um intervalo de uns 6 meses, fiz Orquestração I, dei mais um tempinho e fiz Orquestração II. Aprendi muito, muita coisa. Mas o Vittor Santos foi o “pulo do gato” para mim. Até hoje, às vezes eu sinto necessidade, por alguma dúvida de algo que estou escrevendo em um arranjo para orquestra e ligo pro Vittor, a gente fica meia hora no telefone...

RG: Quando você começou na Globo, como era? Você já tinha seu estúdio, você trabalhava lá dentro? Existe um regime de salário fixo, ou de escala para as novelas? Como funciona a logística de um compositor que trabalha para a TV?

MC: Antes de eu entrar na Globo, uns anos antes, existia o Musical, que era uma orquestra que ficava servindo a TV Globo. Ficava em Botafogo, no estúdio Level, e vários maestros importantíssimos – como o [César] Guerra-Peixe – passaram por lá. Quando entrou o Mariozinho Rocha, para assumir a direção musical da Globo, nessa época acabaram com o Musical, e o Mariozinho começou a contratar compositores, produtores musicais e tal, que tivessem um estúdio - mesmo que um *home studio* - bacana, para poder fazer os trabalhos sem envolver muito alarde de *cast* e tudo mais. Ou seja, quando eu assinei o contrato, era uma condição *sine qua non* que eu tinha que ter uma estrutura. E, sim, o salário é fixo...

RG: A estrutura de gravação é responsabilidade sua, então, para poder gravar a música e entregá-la prontinha para a Globo.

MC: Sim. Só que logo que eu entrei na Globo, eu fazia programas assim, como o *Casseta e Planeta*, *Você Decide* e tal. Tinha umas coisas de dramaturgia mais simples, e eu me virava sozinho, às vezes chamava um músico para tocar sax, clarineta ou coisa assim.

Mas com as novelas, a coisa muda um pouco. Porque existe verba para fazer mais coisas. Tem diretores que querem trabalho orquestral, como o de cinema. Existe dinheiro para isso. Aí é legal, foi uma coisa muito boa para mim, porque eu consegui colocar em prática esses estudos meus. Se eu não tivesse isso, quando é que eu ia juntar uma orquestra, com dinheiro do meu

bolso, para fazer isso? Então, a coisa geralmente fica muito na teoria. Então, eu agradeço demais por ter sido contratado pela TV Globo, porque até hoje tenho essa oportunidade.

Com relação ao salário, antes eu era Pessoa Física, depois mudaram a gente para Pessoa Jurídica... Tem um contrato que antes era para 3 anos, agora enxugaram para cada ano.

RG: E como funciona, é o diretor da novela que te escala?

MC: Teoricamente, o Mariozinho Rocha – existe um diretor musical da TV Globo, que é o Mariozinho; nós outros, abaixo dele, somos produtores musicais -, ele é quem organiza, aloca os produtores. Só que ele sabe que... Eu, por exemplo, tenho feito umas ondas como John Williams com Spielberg, Nino Rota com Fellini, essas parcerias, sabe? Então o Mariozinho já sabe que tem uns diretores e produtores [musicais] que têm uma relação boa, sabe? O Jorge Fernando, por exemplo, eu venho fazendo tudo com ele, há 20 anos. Já fiz novelas para outros diretores também: Marcos Paulo, Dennis Carvalho... Mas tudo com o Jorge Fernando, eu faço sempre; o Mariozinho não mexe nisso, porque ele sabe que está funcionando, está dando certo.

RG: Há um diálogo com o diretor, específico sobre o que ele quer? Porque na TV não há muito tempo para se discutir isso, essa especificidade do cinema, certo?

MC: O tempo que não tem, na verdade, é para aquela coisa do cinema de se receber os rolos, as cenas, e vir aqui, trazer para o estúdio, colocar no computador e ir fazendo com calma. Isso não tem em novela. Só no primeiro capítulo, às vezes, eles querem isso. Tem uma cena importante lá, aí [dizem]: “Quero que você faça isso”, e então mandam para mim. Primeiro, segundo capítulos... depois cai em uma rotina que isso já não existe mais. Então, na verdade, a gente tem que imaginar o que vai precisar para a novela inteira. Antes de sonorizar o primeiro capítulo da novela, eu já produzi pelo menos 70% de todo o material que vai ser usado ao longo da novela. Eu recebo o perfil dos personagens, recebo a sinopse da novela; há umas reuniões em que o diretor diz: “Olha, [para] esse personagem aqui, vai ter uma canção” – Porque tem essa trilha de canções também, né? – “Mas eu queria uma coisa meio Morricone para esse outro cara, e tal...”

RG: Então, esses diálogos são mais em relação ao todo da novela, não há uma discussão cena a cena?

MC: Exato, eu venho fazendo isso meses antes de a novela estrear. Por exemplo, eu já estou envolvido em uma novela que vai estrear em novembro, que se chama *Alto Astral*. Acabei de sair de uma reunião no Projac, já estamos falando de música, de um monte de coisas... Já tem um mês que estou batendo essa bola com eles.

RG: Você falou que em 1994, quando entrou na Globo, você já tinha um *home studio* seu. Como foi para você essa prática? Pois quando você começou na música ainda não era comum o músico ter esses outros papéis, de cuidar da gravação e tudo mais. Antigamente, o músico era mais o instrumentista e compositor somente, mas então virou sua tarefa também gravar, produzir, mixar, lidar com o software de gravação, etc.

MC: Quando eu comecei não existia *Pro Tools*. O computador que eu usava era um Atari, já ouviu falar? O programa era o *SMPTE Track*, que não gravava áudio, só MIDI. E ali eu tinha que fazer tudo. Eu tinha um gravador Fostex, de meia polegada, 16 canais. Eu gravava em um dos canais o sinal de SMPTE, e aí eu conseguia sincronizar, amarrar, ele com o meu computador. Dava um “*play*” na máquina e ele disparava o computador. Então, por exemplo, se eu quisesse gravar uma voz, alguém cantando, ou um sax – eu fazia essas coisas -, era dessa forma. Eu ficava amarrado com o meu Atari, o velho “Atarizinho”, e era meio assim: “vambora”, e [a gente] se virava.

Uns dois ou três anos depois, eu comprei um Mac. O programa ainda não era o *Pro Tools*, eu comecei trabalhando com o... Era uma programa muito bom, de MIDI, que acabou, eu fiquei órfão desse programa... Como era o nome mesmo? Não é o *Logic*, nem o.... Enfim, eu vou lembrar depois. Mas um tempinho depois, comecei a entender o que era o *Pro Tools*, que gravava MIDI e áudio, tudo junto ali, e parti para o *Pro Tools*. Virou minha ferramenta e até hoje é o que eu uso.

Só que hoje consegui montar esta estrutura que temos aqui, a sala técnica separada de uma salinha de gravação. Então dá para gravar bateria... Cada vez mais eu gosto de gravar com músicos, não tenho mais paciência para ficar programando. Já fiz muito isso aí. Antes de existir *loops*, a gente programava literalmente a bateria: bumbo... [começa a cantarolar uma parte de bateria] ...com o sequenciador. Nossa, tinha que ter uma paciência!

RG: Como foi esse processo de ter o *home studio*, mais para coisas suas, até passar a ter um estúdio para fazer os trabalhos com a Rede Globo? Hoje você tem uma produtora aqui, né? A *Boogie Oogie*, sua produtora, faz jingles e outros trabalhos também?

MC: Nossa... Eu quase montei em uma unidade móvel uma vez. [O estúdio] já foi no meu quarto, depois foi para a casa do meu pai, na sala e depois em um quarto... Pra lá e pra cá... Aí chegou uma hora em que a Ana - minha mulher, minha sócia e parceira aqui – falou: “Vamos parar com esse negócio de ficar com estúdio em casa, né? Vamos fazer um negócio profissional”. Aí a gente foi para uma salinha lá no estúdio, no Jardim Botânico, que gravou um monte de gente - aliás, foi o primeiro estúdio a ter o *Pro Tools* -, onde até o Legião Urbana gravava muito: o Discover. Já ouviu falar nesse estúdio? Ele acabou. Mas tinha uma salinha lá, que eles alugavam para a gente. Depois a gente saiu dessa salinha e veio aqui para o [Centro Comercial] Downtown, e acabou que a gente conseguiu comprar essa cobertura e fazer esse estúdio aqui. Mas foi todo um processo, de vários trabalhos, juntar um dinheiro e tudo mais.

RG: E hoje, aqui na produtora, você grava bandas, produz bandas? Faz jingles, publicidade, também?

MC: Não, só muito raramente. Se alguém me oferecer de fazer um jingle, eu vou fazer, não vou dizer não. Mas eu não estou nesse meio.

RG: Sua atividade principal é fazer trilhas mesmo?

MC: É. E meu trabalho, trabalhos meus, de discos. Discos meus, trabalhos autorais.

RG: Voltando ao cinema, a esse segundo momento de entrada sua no cinema, depois da década de 90: foi via TV que se deu sua volta?

MC: Pois é, o Neville, com quem eu tinha feito *Os sete gatinhos* e *A dama do loteamento*, nessa época, ele e a Tizuka... parece que as coisas acontecem tudo ao mesmo tempo: foi esse período que te falei, de 98 a 2005, mais ou menos.

RG: Aí você já tinha seu estúdio, já dava para ver o filme na tela do computador.

MC: Isso, aí estava no Discover, depois vim para cá. Já tinha uma estrutura mais legal. Digitalizava a imagem, para dentro do computador...

RG: Tinha todas as *cues*, as entradas e saídas da música, podia discutir com o diretor...

MC: É.

RG: Tem muitos filmes em que você trabalhou que são da produtora do Diler. Eu também estou querendo entender um pouco como se dá a seleção do compositor, essas questões de parceria, que aqui no Brasil não parecem ser tão constantes entre compositores e diretores. Como funciona isso, a produtora também influencia essa escolha, ou ela é do diretor, que trabalha com essa produtora? Porque são diretores diferentes com quem você trabalhou, né?

MC: É. Mas no caso do Diler Trindade, foi a única produtora mesmo que... As minhas conexões eram sempre com os diretores. Era a Tizuka que me chamava para fazer um filme, o Neville... O Neville é meio produtor, meio diretor, né? Ele faz as duas coisas. Minha conexão com produtor foi só mesmo o Diler Trindade. Eu fiquei uns 5 anos trabalhando com o Diler, fazendo bastante coisa dele: filmes da Xuxa, Renato Aragão... Fiz coisa à beça.

RG: E nesses filmes também acontecem conversas com o diretor, de ele falar o que quer?

MC: Tinha. No caso do Diler, ele tinha muita voz ativa também. Ele influenciava bastante.

RG: Mas você acha que isso não é o mais comum?

MC: Como eu não tive muita... Quer dizer, com produtora, com quem eu tive mais tempo trabalhando foi o Diler, então a minha referência é ele. Nesse caso, ele sempre teve uma voz importante. Na questão artística do filme, inclusive, ele botava o dedo.

RG: Quais diferenças principais você vê no trabalho com trilhas para cinema e para TV?

MC: Na TV acontecem coisas engraçadas, por exemplo: tem diretor que é super antenado na coisa da música, assim como tem autor, roteirista, que é super antenado na coisa com a música; e tem diretor que não é ligado em música, e autor que também não. Então, às vezes você cai em situações em que um autor sai pedindo um monte de coisas e ele sabe pedir. E o diretor acata. E tem situações em que o autor não está nem aí, meio que entrega a bola para o diretor, e esse diretor provavelmente vai ser alguém com uma cultura interessante, para saber o que quer pedir. Tem essas configurações todas, e às vezes acontece de os dois pedirem tudo.

No cinema, em relação às minhas experiências: a Tizuka sempre foi muito atendida, de saber pedir o que ela quer, sempre foi uma pessoa boa de se trabalhar com ela. Alguém com uma estética, um conhecimento legal. O Neville era mais doidão, ele sempre foi aquele cara que pede um monte de coisas, mas também está aberto para tudo. E o Diler, como eu te falei, é esse produtor que sempre está muito ligado também nessa coisa comercial, ele quer vender o filme, e isso acaba interferindo no lado artístico também.

RG: Com relação à linguagem, ao aspecto artístico, você sente que há muita diferença entre fazer algo para a TV e para o cinema? Você fez filmes de personalidades que saíram da TV, como a Xuxa ou o Didi, mas você sente que há uma diferença de mentalidade dos diretores quando trabalham para o cinema, ou do trabalho que você propõe?

MC: No cinema parece que a gente tem um pouco mais de tempo, para trabalhar em uma determinada cena ou propor algo diferente: “Olha só, vê o que acha disso, eu imaginei algo assim...”. Na televisão é tudo muito corrido. É uma escola impressionante a televisão, porque... Eu nunca vi nada igual, é diferente de qualquer outra coisa. Você tem que se virar. Já teve casos de eu ter que ir de madrugada para o Projac, para fazer um lance ao vivo para resolver uma cena, que foi gravada com alguém sentando no piano e fingindo que estava tocando. Aí eu tenho que ver os movimentos dos dedos da pessoa, para ficar o menos “fake” possível. E vai passar amanhã, coisa assim. No cinema não tem isso.

RG: E você, que tem essa formação do curso da Berklee de Música para cinema e TV, pensa que os diretores do Brasil têm uma consciência boa sobre o uso da trilha? Porque isso é uma discussão que a gente tem bastante, mesmo nos cursos de cinema não há aulas que abordam trilhas musicais, em geral. Com isso, o diálogo fica complicado entre diretores e compositores.

MC: É preciso ter um cuidado danado para falar sobre isso, mas eu acho que... Eu vou dizer só uma coisa: eu acho que o cinema argentino está a anos-luz do nosso cinema. Só isso. Acho que a Argentina, culturalmente, dá um banho no Brasil. Você vai para Buenos Aires e os músicos que estão ali, acompanhando qualquer show de tango, são músicos foda, os caras tocam pra cacete. Têm cultura pra cacete, estudaram o instrumento. Aí você vem para cá e a gente tem... O que que é o tango aqui? A mulata, o Sargentelli, aquelas coisas... Música mecânica e não sei o quê. Infelizmente, eu tenho uma visão que não é muito boa. Eu acho que no Brasil a gente

andou para trás. Nos anos 70, as coisas estavam vindo bem, aí nos anos 80 começou a ficar “caído”, aí 90 e agora... Pô, de 8 anos para cá, 12 anos para cá... Ladeira abaixo.

RG: E você, como músico, que tem que se adaptar ao audiovisual, uma linguagem diferente... Sendo um super músico, inclusive, envolvido com rock progressivo, com a música instrumental, aquela coisa cheia de notas – A Cor do Som tem aquelas músicas super trabalhadas, frases complexas em uníssono -, quando chega no audiovisual o músico tem que reduzir muito a mão...

MC: Foi uma coisa que eu demorei a me acostumar. Acho que você tem que ser muito abstrato, abstrair muita coisa. Você tem que passar emoção, e às vezes aquilo... Melodias quase não precisam existir, às vezes. São coisas mais “de ambiente”. Existe melodia também, mas é uma outra levada, não é formato de música comum. Isso eu levei um tempo, até para explicar para músicos excelentes que trabalham comigo. Chamo só músicos muito bons para trabalhar comigo.

RG: E aí os caras chegam arrebatando...

MC: Hoje em dia, todos eles já têm mais essa linguagem, é engraçado. Os músicos antes chegavam aqui e eu demorava para explicar, mostrava exemplos do que fazer... Hoje em dia a galera já está entendendo legal isso. Mas às vezes você chama um cara bom pra cacete, que toca muito bem o instrumento, mas ele não sabe essa linguagem, não entra nela.

RG: Você acha que o curso da Berklee te ajudou bastante com essa linguagem?

MC: Muito! Mas eu acho que, nesse sentido, foi botando a mão na massa, com as novelas na Globo, errando um pouco ali, fazendo coisas que diziam: “Menos, menos; faz algo assim...” Aí eu comecei a olhar para o cinema, ver os grandes compositores, e comecei a entender melhor. Falei: “Putz, é por aí, lógico”. Muita música modal, né, pra começar. Essa coisa do modalismo me interessou muito, para a dramaturgia. Porque o tonalismo meio que deu uma esgotada, tudo pode parecer alguma outra coisa que já foi feita. O modalismo está mais aberto, parece um campo mais aberto, até para uma criança sentar no instrumento e tocar. É uma coisa muito livre, num certo sentido dá uma liberdade impressionante. Não tem nota a evitar, não tem aquela coisa de preparar para depois resolver, aquele V-VII para cair no I. Não é nada disso.

RG: Em alguns dos filmes que você fez, há bastante uso de *samplers*. Como você disse, às vezes você chama um músico para tocar um instrumento, como o sax ou clarinete, mas com os *samplers*, em geral você é o cara que faz tudo sozinho?

MC: É, uma época fiz muita coisa assim. Às vezes, um músico só de sopro, às vezes alguém para fazer a percussão, para dar uma “humanizada” nas coisas. Eu fiz muita coisa assim, às vezes por conta de grana mesmo. O cara não tinha uma verba, um *budget*, que... Na televisão, não, na televisão eu tenho isso. Mas no cinema, às vezes, o produtor chorava muito: “O dinheiro que eu tenho é esse aqui. Quer fazer?” Lógico, eu nunca disse não. [Dizia:] “Vambora, mas com isso não dá para fazer com uma orquestra. A gente vai ter que fazer assim [com *samplers*]”.

RG: Quando você se utiliza de músicos reais, ou orquestras, como faz em relação à sincronização? Chega a sequenciar tudo antes, fazer *temp tracks*? Ou escreve partitura, com a minutagem?

MC: Essa questão da minutagem, para novelas... Porque quando você fala em orquestra, eu penso logo em novela, que é onde eu tenho mais oportunidade de usar a orquestra. Em relação a essa coisa de minutagem, não existe uma preocupação, porque como eu não vou fazer conforme no cinema - que eu vou recebendo os rolos e vou fazendo a música para vestir aquela cena, sob medida —; novela eu vou fazer uma coisa que eu nem sei quando vai ser usada, em qual capítulo lá na frente. Então eu gravo, simplesmente faço um tema de 3 minutos, 3 minutos e meio ou 2 minutos. Depois eu posso até fazer mixagens diferentes disso, com finais diferentes, para dar na mão dos sonoplastas, facilitar a vida deles na mixagem. Mas a questão da minutagem é mais tranquila nesse sentido.

RG: Você manda em *stems*, as músicas para os sonoplastas? Com os instrumentos separados?

MC: No cinema, sim. Na novela, mixagem fechada, com os canais L e R. O formato da Globo é AIFF de 16/48, é o que ficou decidido. Estão fazendo umas coisas em 5.1 lá, mas eu ainda não fiz.

RG: E, tanto na TV quanto no cinema, eles mandam trilhas de referência para você, *temp tracks* ou algo assim?

MC: Tinha uma época em que os editores pegavam música de cinema, de CDs e tal, para resolver a vida deles, irem fazendo a edição das cenas. Aí chegava para a gente, na sonorização, aquela cena que foi editada com o John Williams, com o Ennio Morricone. Eu tinha que fazer um negócio para tirar o Morricone dali; é cruel, né? Tirar e continuar naquele nível, agradar o diretor. Isso já aconteceu muito lá na Globo. Hoje em dia, a gente procura fazer o contrário: quando o diretor começa a trabalhar, eu já vou fornecendo a ele coisas minhas, que eu já tinha feito antes, ou que tive tempo para fazer para esse próprio produto. Já vou dando, para ele não vir com... Porque o John Williams fez aquilo... Além do conhecimento dele, teve o tempo, a estrutura que ele tem e tal. Se fosse o Philip Glass, eu ainda ficava mais tranquilo (risos).

RG: Quando há canções nos filmes e nas novelas – exceto pelo caso de *A dama do lotação*, que foi uma canção que vocês trabalharam junto com o Caetano -, como, por exemplo, em *Sexo, amor e traição*, que você fez e tinha muitas canções na trilha, como funciona essa relação? Você já sabe antes que canções vão estar no filme para fazer uma trilha que dialogue com elas?

MC: Isso é aquela coisa de diretor e produtor, quando um quer umas coisas e outro quer mais outras coisas e aquilo cai para a gente. E a gente tem que se virar nos momentos em que não existem as canções. Porque esse é um tipo bem peculiar de filme, que tem bastante canções. Então você tem que, no meio daquela “salada”, daquela “colcha de retalhos”, você tem que ir costurando uma coisa sua, algo que tenha a ver. E nunca vai ter muito a ver. Por isso que eu digo: quando é uma canção só, acho maravilhoso.

RG: Mas no geral você já vê o filme com essas canções, sabe quais são?

MC: Parte delas, às vezes, algumas. Outras vão chegando depois: “Ah, aqui a gente resolveu usar uma música de não sei o que lá...” Brasil, né?

RG: Você, como compositor, tem um alcance grande em definir a concepção musical do filme, ou os realizadores já chegam com isso fechado? Como você sente, no geral, essa relação, principalmente no cinema?

MC: Eu sempre tive uma certa liberdade. Quando me chamam, acho que já rola de ter um espaço meu, para propor coisas, eles me ouvem. Eu proponho umas coisas e geralmente eu sou ouvido. Não é aquela coisa de o cara chegar com tudo pronto e falar: “Eu quero isso, isso e isso”. A minha experiência com cinema sempre foi mais tranquila, nesse sentido.

RG: Para um longa-metragem, quanto tempo você tem, em média, para fazer as trilhas?

MC: Já rolaram diversas situações: já teve filmes que eu tive 3 meses envolvido no filme; 4 meses fazendo... pô, maravilha. Teve um filme, por exemplo, que a Tizuka me ligou e falou: “Mu, eu estou com o seguinte problema: estou lançando o *Gaijin 2*, e vou ter anúncio na TV Globo. Eles vão me dar chamadas para divulgar o filme, que vai passar no cinema, em troca de eu dar o *Gaijin 1*, para eles exibirem na programação. Só que o *Gaijin 1*, eu fui pegar depois de anos, e a banda sonora foi mal guardada, se desfez. Eu estou tendo que gravar tudo: refazer os diálogos, estou chamando os atores para refazerem os diálogos; som e ruídos, já estão sendo feitos...” Eu falei: “Ah, acho que entendi. E a música?” Ela: “Vou precisar fazer toda a música”. Eu falei: “Mas, vem cá, quem fez essa trilha foi o John Neschling. Foi com orquestra. Ele não quer fazer isso?” Ela disse: “Eu procurei o John Neschling e ele falou que nem tem mais as partituras, que estão na Europa, ele deixou lá, e que ele não tem tempo agora para se envolver nisso. Resumo da ópera: eu tenho 3 dias para você fazer isso, topa?”

RG: Todas as músicas do longa em 3 dias?

MC: Sim. Eu vim para o estúdio, eu e a Ana, a gente virou noite aqui. Aí eu fiz. Fiz 3 “temaços”, parece que me baixou um negócio, uma inspiração. Eu sempre gostei muito de trabalhar com a Tizuka e, poxa, sempre admirei muito o trabalho dela, que tem filmes bonitos, filmes importantes. Aí falei: “Caramba...” Eu fiz 3 temas, eu resolvi isso. Esses 3 temas viraram os temas principais do filme. Não tinha grana, eu fiz todo com orquestra, mas não o *sampler* de coisas tocadas, eu fiz, toquei os sons de *samplers* – só os sons, o timbre de *sampler*, mas eu tocando. Muita coisa de piano e orquestra. Chamei o Carlos Malta, para fazer umas flautas, dobrando a melodia comigo, com o piano e os violinos... Basicamente isso. Em 3 dias, entreguei para ela.

RG: Nessa sua relação com a Tizuka, existe essa coisa da parceria entre diretor e compositor, que havíamos dito. Você fez quantos filmes com ela?

MC: Acho que fiz uns 5 filmes com ela.

RG: E sua relação com outros profissionais do filme, como por exemplo dos efeitos sonoros ou da mixagem, vocês chegam a conversar entre si?

MC: No cinema eu não sou muito amigo dessa galera, porque eu briguei muito com esse pessoal. Eu acho a mixagem do cinema nacional ruim até hoje... Eu entrego, eu saio com as trilhas daqui, ouço elas nas [caixas de som] Genelec e, pô, acho o maior som. Aí vou no cinema assistir e fica aquela musiquinha, desse tamainho. Perdeu os graves; os ruídos lá no alto... Entendeu? Então eu brigo com o cara que faz a mixagem, aí não sou amigo do cara da mixagem porque ele fica puto que eu reclamo. Talvez até por isso eu tenha sido um pouco afastado desse meio. O cinema é muito “clube”, muito “família”.

RG: Você não vai nas mixagens finais? Você entrega a música somente?

MC: Eu ia muito no início. Mas aí brigava, brigava, brigava. Comecei a me desgastar demais, sabe? Aí passei a não ir e me conformar. Eu não vou mudar as coisas, vai ser assim.

RG: Porque é na mixagem que todo mundo do som se encontra, né?

MC: É. Mas nunca fiquei feliz com mixagem de filme que fiz, de nenhum. Não gosto de ver. Eu vou no cinema e saio meio puto.

RG: Roteiristas e outros, você acaba nem vendo, né? Vê mais o diretor e o produtor?

MC: É. Porque no meu processo eu fico mais aqui dentro, né? Até conheço alguns, são pessoas bacanas, mas vejo muito pouco.

RG: E tem algum referencial cinematográfico maior, que costuma ser utilizado? Imagino que Hollywood seja uma influência, mas há esse tipo de conversa?

MC: Olha, deve ter, mas quando eu chego nas reuniões, a gente está muito focado em... Existem exemplos, referências, sim.... Volta e meia se fala muito: “Ah, vamos fazer uma coisa naquela onda, do tal filme...” Isso existe.

RG: E os referenciais, em geral, são mais hollywoodianos?

MC: Em geral, sim.

Apêndice 8

Segunda entrevista com o compositor Ed Côrtes, a respeito do filme *Não por acaso*.

Realizada via Skype – 03/06/2015

Rafael Gallo: Ed, para o estudo de caso da minha pesquisa escolhi o filme *Não por acaso*, que é um dos que me pareceram mais interessantes quanto ao uso da música, e gostaria de fazer umas perguntas a você, mais específicas sobre ele. A primeira coisa que eu queria saber é em que momento você foi chamado para trabalhar no filme.

Ed Côrtes: O diretor do filme, o Philippe Barcinski, pediu indicações na [produtora] O2 - que é o lugar onde eu já tinha feito alguns trabalhos, inclusive o *Cidade de Deus* – e me indicaram. Indicaram também o Antônio [Pinto], logicamente. Só que o Antônio estava fazendo um outro trabalho, “gringo”, na época, e não quis pegar mais nada aqui. Na verdade, eu nem lembro se ele chegou a ser consultado. Eu sei que o Philippe ligou para mim e eu fiz como sempre faço: falei “Estou a fim de fazer, sim. Li o roteiro e achei legal pra caramba”. E quando eu li o roteiro, já compus uma música, baseado nele. Ele me mandou o roteiro e disse: “Vê aí o que você acha”. O roteiro já tinha uma coisa. E ele curtiu pra caramba a música. Daí a gente já saiu trabalhando junto. Essa música, no final, não ficou no filme, isso é que é o mais legal (Risos). Tenho ela aqui até hoje. Ela foi para o filme, ficou um tempo, mas depois foi substituída por uma outra que eu fiz.

E aí eu conversei com o Philippe... Ele é físico, formado em física, ou coisa assim, né? Então ele tem um conceito sobre o filme, a história da brincadeira da física, das bolas de sinuca com o trânsito, com a física sei lá das quantas. Foi muito legal a conversa que tive com ele, e aí rolou. Mas foi por indicação da O2 [filmes].

RG: E ele [o diretor] já veio com algum conceito para você? Trouxe ideias, referências?

EC: Não. Tinha uma música que já estava no filme quando ele montou, mas aí mais pra frente, quando ele já tinha montado o filme. Tinha uma música que acabou ficando no filme, a música do final, de encerramento, que é de uma mulher chamada Kátia B. É meio um rap. E tinha mais uma música de uma banda portuguesa, de amigos dele, que acabei regravando com o Nasi. Essa também já estava no filme e ficou.

RG: Depois que você compôs essa primeira música, com o roteiro, você continuou trabalhando com ele, ou só voltou com o filme já montado, no esquema mais tradicional?

EC: Depois dessa primeira música... Eu acho que ele já estava começando a montar o filme, porque ele já começou a me mandar cenas. Aí eu comecei a trabalhar nas cenas que ele me mandava. Geralmente, como funciona: o mais normal é isso, você vai recebendo pedaços [do filme] e já vai trabalhando nesses pedaços e aí você só tem que se preocupar com o todo. Não pode se distrair do que vai virar o todo, porque se vai ficar trabalhando só pedaço por pedaço, sem pensar nisso, a hora que juntar tudo vai virar um balaio de gato. Então eu fui recebendo os trechos e compondo em cima das imagens mesmo.

RG: Você lembra quanto tempo teve para fazer essa trilha?

EC: Foram uns 3 meses.

RG: 3 meses para tudo? Compor, gravar, finalizar?

EC: Sim, da hora que ele me ligou até a hora em que eu entreguei tudo mixado.

RG: Em relação aos outros sons do filme – efeitos sonoros, diálogos, etc. -, você recebia esse material? Dialogava com os profissionais responsáveis por eles? Porque você recebe as imagens sem esses outros sons, né? Eles são criados paralelamente...

EC: É, isso é assim no mundo inteiro. A gente recebe, e no paralelo o cara do áudio está recebendo também. O cara do *sound design*, o da edição de diálogos, todos eles estão recebendo o filme na mesma medida que a gente recebe. Então é um trabalho que tem que correr conectado com o diretor e tem que ter uma conexão paralela. Eu sempre converso com os caras do som, porque às vezes há um lugar em que você está preocupado em enfatizar com a música e o cara também está preocupado em enfatizar com o *sound design*, e aí tem duas pessoas “poluindo” o mesmo lugar. É importante você saber o que o cara está fazendo ali.

RG: Qual foi a concepção para organizar o todo musical do filme? Me pareceu que há uma estrutura de espelhamentos na história, tanto entre os personagens – um é uma espécie de homem mais velho que “rejuvenesce”, e o outro um jovem que amadurece – quanto na música, que também percorre esse trajeto. O Ênio começa com um tema

orquestral, melancólico, e depois o tema vai para o pop rock, enquanto o Pedro faz o contrário: vai do samba ao tema orquestral.

EC: Isso, você pegou exatamente o fio da meada aí. Isso é bom, porque mostra que a gente fez alguma coisa certa (Risos). A ideia da música é exatamente essa. Ou seja, ela começa melancólica e com timbres mais barrocos, por assim dizer, para o [personagem do] Leonardo [Medeiros], e ela vai rejuvenescendo, e a do [personagem do] Rodrigo [Santoro] vai se tornando mais soturna à medida que o filme passa. E as duas se encontram no final. Naquela corrida final, que tem um trecho de 10 ou 12 minutos, é quase uma sinfoniazinha que tem ali, que foi feita. E ela passa por todos os temas: passa pelo momento mais melancólico, pelo momento mais enérgico, ela viaja.

Eu tomei cuidado para usar os timbres. O violão com as cordas era sempre mais do Ênio, e os timbres um pouco mais eletrônicos, um pouco mais matemáticos, por assim dizer, eram os do Pedro. Eles ficam brincando disso. E mais pra frente você vai começando a ter invasões de um elemento no outro. As conversas com o Philippe nesse sentido são super legais, porque ele é um cara da física, que fica sempre jogando com esses elementos, da física mesmo, de como as coisas se influenciam, como tudo faz parte de uma cadeia só, como tudo é matematicamente conectado. Eu tentei de alguma maneira na trilha, embora o filme precisasse de uma coisa muito emocional – o que foi o motivo pelo qual ele me procurou -, eu tentei de alguma maneira gerar essas cadeias, como se você tivesse olhando para uma grande conta matemática, que pudesse espelhar a música do filme. Ela começa pequeninha, vai ficando mais complexa e por outro lado... Você vai chegando mais próximo do resultado, vamos dizer.

RG: Legal. Essa é uma das razões porque escolhi esse filme, porque, além de ter gostado muito das músicas, achei que a estrutura do todo musical está muito bem encadeada com a própria estrutura da história.

EC: É. E é importante lembrar que a gente recebeu muitas críticas por causa disso. Porque a galera do cinema brasileiro que acha... A galera do “câmera na mão...” ali, que está nessa até hoje, que continua achando que o cinema tem que ser uma coisa, sei lá, “Glauber Rocha”, e que qualquer tratamento dado “mascara” o verdadeiro cinema – e não o contrário -, essa galera criticou o filme por a música ter um peso muito grande. Como se o filme não fosse capaz de, com as imagens, explicar aquelas coisas. Então, em vários momentos, vários festivais e tudo

mais, a gente recebeu... Recebe no primeiro e aí os críticos são sempre os mesmos, né? Aí você acaba recebendo a mesma crítica em vários lugares. É um conceito de que o cinema brasileiro precisa ser mal feito para ser bom. Enquanto o cinema não for autossuficiente aqui no Brasil, ou seja, não se fizer filmes para o público, eu não considero que o cinema é bom cinema. Então eu continuo trabalhando nessa vertente, de querer que o filme seja um filme que as pessoas assistam, se emocionem, gostem e queiram ver de novo. E não que seja um filme que os críticos gostam. Eu acho que esse filme do Philippe, assim como [aconteceu com] vários outros filmes aqui do Brasil, caiu nesse lugar aí: de um filme bem feito, bacana, mas feito para todo mundo assistir. Aí acaba não tendo força com a crítica, a crítica quer um outro produto.

RG: E esse conceito, de estruturar a música com uma lógica de espelhamentos e tudo mais, foi algo que partiu de você, partiu um pouco do Philippe, ou nasceu de conversas entre vocês?

EC: Quando eu li o roteiro, já imaginei isso. Eu imaginei que as linhas tinham de ser linhas condutoras que se cruzam. Na verdade, a grande história do filme é essa; um cara que não tem nada a ver com o outro e num certo momento a vida deles se cruzam, e continua cada uma pra um lado. São dois cruzamentos que as vidas deles dão: um é fatal, que é a hora em que morrem as mulheres dos caras, e o outro é no final, que eles dois caem no mesmo congestionamento. Este último sem influenciar tanto um na vida do outro, mas de certa maneira, sim, tanto que o Rodrigo Santoro sai correndo e chega antes da menina que foi de táxi à casa dela. Então, é isso: são duas vidas que nunca vão se encontrar, mas que uma vida teve parte na vida do outro, não por acaso. A ideia da trilha era essa, que fossem duas vertentes de música diferentes, e que em um certo momento elas se cruzassem. Isso foi um pouco minha ideia, partindo do roteiro, obviamente. Não chega a ser uma ideia do zero, o roteiro *é* isso. Mas a ideia de fazer os dois separados no começo e ir mesclando, tendo interferências mais para o meio, foi minha.

RG: Na hora de compor os temas, como costuma ser seu processo? Você utiliza a escrita na partitura para os temas com a orquestra, partitura no papel? Ou vai para a partitura no software de edição, ou então direto para o *Pro Tools*, vendo as imagens? Como é seu processo?

EC: Eu componho um pouco no piano ou no violão primeiro. Nesse filme teve muita coisa de violão. Eu componho no piano ou no violão um esboço do que eu quero, e aí eu passo isso para

o *Pro Tools* e sincronizo com as imagens. Começo a ver os pontos de sincronismo disso com a imagem, começo a assistir essa música junto com a imagem. Isso feito, eu vou criando o arranjo dessa música, onde ela vai entrar, onde vai sair, onde entra o tema, onde fica grande, onde fica pequeno, não sei o quê. Uma vez que eu tenho esse “esqueleto”, eu começo a orquestração. Geralmente, eu tenho que fazer uma orquestração de *samplers*, para mostrar pro diretor. Então, é feito tudo com *samplers*, para ele ver como é que vai, depois, no meu caso, eu não utilizo isso que eu fiz com os *samplers*, porque o *sampler* tem uma característica diferente dos músicos de verdade. Ou seja, coisas que você toca com o *sampler* e soam razoavelmente bem, não são necessariamente as que vão soar melhor com uma orquestra de verdade. Então, eu apago tudo e escrevo o arranjo no papel, como se fazia antigamente. Guardo o que for piano, violão, percussão - que eu já gravei mesmo, valendo - e a última coisa que eu faço é a orquestra. Eu escrevo o arranjo em cima do que eu tenho de música e de imagem. Aí é caneta. Nessa época, eu acho que não tinha o [software de edição de partituras] *Sibelius* ainda. O *Não por acaso* foi na mão mesmo, com cópia e o caralho. Atualmente é *Sibelius*, só que eu uso ele como se fosse uma folha de papel, é só onde eu escrevo, não uso mais nada dele. Não uso nem o arquivo MIDI transformado em notas. Eu sento no piano, com o *Sibelius* do lado, e vou compondo no piano e transcrevendo no *Sibelius*, como se fazia no papel. É o que eu faço com as orquestras todas, o que eu faço para as coisas “na gringa”. Também é a função que eu cumpro para o Antônio [Pinto], que faz uma diferençazinha na hora de organizar os MIDIIs dele. É pegar o que ele fez de MIDI, entender o cerne, o que ele precisa daquilo, aí jogo tudo o que ele fez fora e faço de novo. Só que faço no papel, escrevendo para orquestra mesmo, já sabendo a orquestra que vou ter.

RG: E quando não tem orquestra? Quando são os temas de música popular, como o pop rock ou o samba, por exemplo, você faz a base e escreve a partitura também ou não? Porque os temas populares do filme nem têm melodia, em geral, né?

EC: Nesse caso, tinha umas harmonias longas de violão... Tem coisas que eu escrevi a partitura, chamei um violonista para tocar – porque a minha execução no violão é paupérrima -, então eu chamei um violonista, escrevi as partituras do violão. Ele veio, tocou um monte de coisas, e eu fiquei editando aquilo que ele tocou, de várias maneiras. Eu gravei um material grande com esse cara; lembro que ele veio um dia só e eu gravei um monte de coisas com ele, um monte de

ideias que eu tinha e depois fui editando essas ideias no filme, e aí gravei um monte de violões por cima.

Esse filme, de ponta a ponta, tem muito de um negócio que eu inventei lá, que é um violão que eu toquei com baquetas de bateria, daquelas de vassourinha. Um tén-gue-dén-dén [imita o som com a boca] que tem lá. Eu peguei um violão inteiro e um outro que tinha só três cordas. Fiz afinações diferentes neles, aí gravava um acorde: tén-gue-dén-dén [imita o som com a boca]; quando tinha que mudar o acorde, ia lá, afinava o violão de novo e tocava: tén-gue-dén-dén [imita o som com a boca mais uma vez]. Fui editando isso tudo, para poder ter mudanças de harmonia com esse mesmo efeito percussivo. Isso é um fio condutor desse filme, essa coisa do violão... Na verdade, a intenção é: o violão é tocado até uma hora em que ele é “batido”; como a selvageria toma conta da vida dos caras, é quase como se o violão fosse executado, mas os caras vão ficando sem paciência e vão batendo no violão. Essa foi a ideia, teoricamente.

RG: Com relação às canções, há a do final - que depois que entrou no filme vai até os letrados – e as duas outras, *Laços* e *Sonhando*, as quais tem também pontos de entrada e saída muito precisos no filme. *Laços* entra e sai duas vezes, e *Sonhando* acaba bem no momento em que a moça é atropelada.

EC: *Sonhando* foi feita em cima da cena.

RG: É isso o que eu ia perguntar. Já vem a sequência montada e você pensa a canção em cima das imagens, com esse mesmo método de *cues*?

EC: Sim. Na verdade, precisava de uma canção para aquele momento. Eu não lembro que canção tinha, mas ele tinha montado o filme com uma canção qualquer ali. Ele não tinha os direitos da música. Aí eu falei: “Deixa eu compor uma música pra cá”. Eu compus, na época eu trabalhava com o Fábio Góes, e a gente sentou junto. Falei: “Vamos fazer uma canção pra esse lugar aqui, a gente bota a Céu cantando e vai ficar legal”. Sentamos e fizemos a música. A gente trabalhou muito tempo junto, com publicidade. Eu dei o caminho inicial para ele: “Ó, quero assim, assim e assim. Eu quero uma música que fale pouco, não sei o quê. ‘Só te ver’ [cantarola a melodia]...” Fui dando umas deixas de letra, assim... Aqueles dois primeiros acordes ali, a gente ficou brincando com isso sozinho. Ele foi pra casa de noite, voltou com uma seção B, aquele “Ná-ná-ná” [cantarola a melodia do trecho em que a letra diz: “Nosso sol às três da manhã”], e voltou com aquilo meio [dizendo]: “Achei que podia vir pra cá”. A gente deu uma

ajustadinha. Trabalhávamos de parceria muito bem, eu e o Góes. Fizemos muita coisa de publicidade, e fazer essa música foi fácil.

RG: Ele já trabalhava com você, então?

EC: Sim, ele trabalhou 10 anos comigo. E ele é um ótimo compositor, de canções mesmo. E eu também gosto de compor canções. Tem uma outra canção que eu fiz também, para esse filme, para o lugar de *Laços*. Mas o diretor tinha um apego a essa música, porque era de uma banda de amigos dele de Portugal, e não sei o quê. Aí ele quis ficar com ela até o fim. Eu refiz todo o arranjo [de *Laços*], para caber na cena, com a tonalidade que eu vinha antes – eu ajeitei para caber na tonalidade da música – e o que vinha depois também, para encaixar bacana na cena. Então eu compus o arranjo para o Nasi cantar em cima da cena, daí montei a música em cima da cena, para ele cantá-la inteira, depois voltei, sabendo que ia encaixar. Eu fiz o processo de ida e volta: fiz ela na cena, descobri o andamento certo, a tonalidade certa e tudo mais – lógico, vendo a tonalidade do Nasi também – aí montei a música. Ele gravou a música inteira, para ter no CD, aí voltei e fiz na cena de novo, com o que eu já tinha.

RG: O Nasi foi escolha do diretor?

EC: Sim, do Philippe.

RG: E essa regravação foi mais por conta da letra original ser no português lusitano, ter aqueles termos de Portugal?

EC: A gente não tinha os direitos fonográficos. Ele conseguiu os direitos autorais, porque [os autores] eram amigos dele, mas a gravadora não cedeu [os direitos fonográficos]. Para a gravadora, teria que pagar, e ele não tinha grana para pagar. Esse foi um filme feito com bem pouca grana. Aí [pensamos]: “Legal, mas vai ter que reproduzir. Quem temos?”, “Ah, temos o Nasi, que conheço de não sei de onde, eu falei e ele topou”, “Então, beleza”. Tudo meio na “brodagem”.

RG: Nas gravações das outras músicas, você gravou grande parte dos instrumentos também, né? E aí, você acabou chamando outros músicos mais para tocarem os instrumentos que você não toca bem, como o violão que não é sua praia? Foi mais considerando-se esse critério?

EC: É, mas tem violão pra caralho que fui eu que toquei. Eu fiz um monte de violão. Mas os violões que aparecem mais, e não sei o quê; tem um cara bacana tocando.

RG: Aquelas coisas de violão de 7 cordas, com baixarias...

EC: É, tem o Edmilson [Capelupi], que é um puta músico. Aquilo eu não sei fazer, não tem como. Mas tem um monte de solos daqueles violões que sou eu ali, “miguelando”.

RG: Você compôs, produziu, sequenciou tudo – em relação aos *samplers* -, você que arregimentou também os músicos?

EC: Sempre sou eu que faço isso. Aqui no Brasil não tem como chamar: “Chamem os músicos!” e aí vem os músicos catados ao léu. Fica uma merda.

RG: O trabalho todo da música, desde olhar o roteiro e pensar o conceito até entregar a música pronta, gravada e mixada, é você que é responsável por tudo?

EC: Sim, tem que fazer tudo até o fim. Ainda mais aqui, que não tem *music editor*.

RG: O compositor é o departamento de música, ele faz tudo.

EC: Exatamente. Não tem *music department*, não tem *music editor*. Eu já trabalhei em filme que tinha 3 *music editors*, lá nos Estados Unidos. Aí tem um monte de coisas com que você não precisa se preocupar.

É a mesma coisa com aquela história do *Cidade de Deus*, né? [Falaram:] “Ah, o Jorge Bem Jor não quer ceder a música, acha uma música aí, pra pôr no lugar”. Vamos eu e o [Fábio] Góes na loja de discos, aí eu olhei e falei: “Ah, pega aquele disco ali, do [Wilson] Simonal”, [Ele:] “Simonal, meu? Esse cara era o cara da política lá, o cara é de direita”. Eu falei: “Não, pode pegar, que é legal o Simonal”. Aí vai lá, pega o Simonal, botamos *Nem vem que não tem* com o *Cidade de Deus*. Gerou a fama do Simonal na Europa primeiro, aí voltou pra cá o Simonal como um cara cult, todo mundo começou a ouvir o Simonal, teve documentário sobre ele, [falando] que ele foi injustiçado e o caralho. Tudo culpa de um trabalho de *music editor* feito por nós: eu e o Fábio Góes.

Você vai atrás, tem que sair pesquisando. Eu uso o pessoal daqui da produtora para ligar nas gravadoras, pedir os direitos, ver quanto custa, quanto seria. Às vezes isso vem melhorzinho,

às vezes a O2 cuida disso, a produtora do filme cuida disso, mas a maioria não. Na maioria dos filmes, com *low budget* assim, a gente tem que fazer o trabalho de um monte de gente.

RG: Tirando as partes de orquestra, que foram gravadas no Estúdio Be Bop, o restante das músicas foi inteiro gravado no Tentáculo, no seu estúdio?

EC: Sim.

RG: Quando você foi gravar as orquestras, você utilizou uma formação razoavelmente pequena, mas a sonoridade no filme é bem grande. Dá para ver que a intenção era de que soasse “grande”, majestosa, especialmente naquela sequência final. Como vocês fizeram para alcançar esse resultado? Gravaram “dobras” da orquestra, mesclaram *samplers* também?

EC: Sim, *samplers* só nas notas graves. Só nos contrabaixos, tem um reforço de *samplers*. O resto é gravado mesmo e “dobrado”.

RG: Essas “dobras” são mais por conta de uma questão orçamentária? Para reduzir o número de músicos e ter o mesmo efeito grandioso?

EC: Sim, tem uma questão orçamentária e tem uma questão de capacidade técnica. A gente [aqui no Brasil] não tem nem sala nem técnico. Não tem. E nem músicos bons o suficiente. Então, se você tem quatro violas, quatro violistas, eu pego e separo, falo: “Eu quero esse cara, esse cara e esse cara”. Não posso chamar quatro violistas, entendeu? Porque vai vir um lá que desafina e fode o naipe todo. Tem uma nota no *Não por acaso*, se não me engano é na primeira música, tem uma nota na segunda viola... Porque o que que acontece? O violista que era o chefe do naipe atrasou, então a primeira música eu tinha que começar a gravar, porque eu tinha só um dia para gravar tudo, e eu gravei só com o segundo violista. Aí desafinou. Eu ouço esse disco e ouço desafinar toda vez. Daí pra frente chegou o outro violista, que tocava, e aí ele afinava com o primeiro viola e isso conduzia o naipe. É muito difícil você ter um naipe de cordas que funciona. Eu digo isso porque tenho bastante experiência de gravar em outros lugares e é *muito* diferente. O som que sai... Você bota dó na música, “Toca dó!”, e é outro som. É muito triste isso.

Eu tenho uma galera que eu chamo, que são os caras de confiança, tem que ter pelo menos meia dúzia desses caras na gravação, porque eu sei que eles seguram os caras que estão em

volta deles. Se você começa a chamar um grupo muito grande, você começa a correr mais o risco de ter um músico “meia-boca” ali no meio, que pode te foder tudo, mais do que ajudar.

Outra coisa: não tem estúdio com pé direito legal, microfones com pedestais legais, não tem. Não tem uma sala legal. Quando a sala é boa, o equipamento não funciona; onde o equipamento funciona, a sala não é boa. Simples assim. E técnico, não tem técnico com diária de gravação de orquestra. Ninguém sabe gravar orquestra atualmente, porque ninguém grava orquestra com frequência. Ninguém faz isso todo dia. Lá fora, os caras gravam orquestra todo dia, todo dia o cara monta aquilo ali, não sei o quê, bota os músicos pra tocar, então o cara *sabe* gravar orquestra. Aqui ninguém sabe mais. Cada vez menos, nego sabe gravar. Então, quem conduz a gravação, quem tem que dizer onde ficam os microfones, tem que ser eu. É um trampo heroico gravar cordas aqui.

RG: Você faz uma engenharia de som ali também, né?

EC: Sim, tenho que pilotar um monte de coisas. Fora os músicos, que são bravos e são caros... Têm o costume de levantar as costas da cadeira na hora que querem ir embora e encostar na hora em que era para estarem trabalhando (Risos). É difícil, é um trabalho heroico. Para conseguir tirar um som legal de orquestra, você tem que separar as pessoas certas, imbuir elas da “*vibe*” certa, tomar um puta cuidado para não criar mal estar com ninguém – senão o cara começa a foder de propósito -, é um trampo. Dá vontade de ir para Praga, que é mais barato. É triste, mas é verdade: é mais barato gravar lá do que aqui. Mas eu tenho por consciência... Não é consciência, é uma impressão minha: grana de incentivo, dinheiro público, tem que ficar por aqui, pelo menos. E aí, tentar formar uma galera que saiba gravar, essa é a intenção.

RG: Quando você gravou as orquestras, no caso desse filme, como funcionou? Você leva as bases pré-gravadas, ouve-as na monitoração com os fones e rege baseado nisso? Vocês veem o filme na tela lá? Como funciona a sincronização na gravação da orquestra?

EC: No caso, como sou eu que reço, eu conheço a música, né? Quando chega nesse ponto de gravar a orquestra, eu já conheço bastante o material, sei cada cena que está acontecendo em cada ponto da música, entendeu? Então, eu não preciso estar olhando para a televisão obrigatoriamente, para reger os caras. Eu monto os projetos no *Pro Tools*, o *Pro Tools* fica na [sala] técnica, e eu fico com os músicos. Eu sei o que tenho que tirar deles. Quando eu acho que

saiu, eu corro lá na técnica e dou uma ouvida, para ver se foi tudo ok. Aí volto lá pra dentro. É um negócio trabalhoso também.

RG: Você se guia mais pela partitura mesmo quando está regendo e gravando?

EC: Sim, total. Mas tem a base gravada. Tem o *click*...

RG: E você ouve junto a base, enquanto está regendo?

EC: Ouço. Ouço, porque tem que afinar com o que está gravado previamente. Eu ouço e peço para que os músicos ouçam. Eles geralmente pedem para não ouvir. É muito louco. Eles, quando tocam, não gostam de ouvir o que fizeram antes. Isso eu estou falando dos músicos de cordas. Metais não, metais e madeiras não. Mas músicos de cordas, se eles fazem um canal e vão “dobrar”, eles pedem para tirar o outro.

RG: Com relação à mixagem, e a entrega do material, como funciona? Porque as trilhas desse filme foram mixadas em 5.1 em outro estúdio, no Mega, né? Como você entrega sua parte, em que tipo de arquivo, em *stems*?

EC: São dois estágios: quando você volta da gravação e está pronto para finalizar a música do filme – já está tudo aprovado e não sei o quê -, aí você mixa suas guias L e R. Isso tem que fazer. Então você mixa uma guia L e R, uma guia estéreo, mas mantém os canais separados. Esse projeto, com os canais separados da orquestra, ou eventualmente reduzidos... Quando tem “dobras” de orquestra, por exemplo, você pode reduzir os canais de violino para, sei lá, 4 canais de primeiros violinos de cada “dobra”. Você vai reduzindo, entendeu? Mas você tem que levar isso aberto para a “mix” em 5.1, porque nela é um outro princípio de mixagem. Então, você leva esse material todo aberto, mixa em 5.1, e às vezes da 5.1 você faz uma redução para estéreo, que acaba ficando melhor que a sua estéreo anterior, ou pior, sei lá, depende do técnico [de mixagem]. Mas de cara você vai ter tido uma guia estéreo ali, antes, para poder ser aprovada pelo diretor, pelos produtores do filme. Você tem que fazer uma “mix” estéreo para o cara falar: “Tá legal, vai pra 5.1”.

RG: Quando você leva as gravações para a mixagem em 5.1, você leva o projeto do *Pro Tools*, ou os *stems* renderizados?

EC: Geralmente, o projeto do *Pro Tools*. Mas às vezes você tem que levar os *stems*... Normalizar o projeto, vamos dizer. Isso é importante. Então, você normaliza o projeto todo. Às vezes, para gravar as cordas já vou com o projeto normalizado, ou seja, ele está locado no tempo do filme, naquele rolo. O cara sabe exatamente onde começa e acaba, em qualquer lugar que ele estiver, ele pode usar tanto os áudios quanto usar a sessão [do *Pro Tools*], que vai dar certo. Você loca do rolo, saindo do bip, todos os áudios do mesmo tamanho, independente de eles entrarem durante um segundo num rolo de 20 minutos. Esses *stems* têm que estar em blocos, locados com os rolos, que aí você leva e não tem erro, cai tudo no lugar certo.

RG: Na mixagem final - com os outros sons, os efeitos sonoros, diálogos e tudo mais - você costuma ir? E pode interferir, opinar? Você foi na mixagem final de *Não por acaso*?

EC: Nessa altura do processo, quando você está acabando a gravação de orquestra, o cara do som também já está acabando, já está te mandando o som quase finalizado. Nessa altura você já tem “mixes” para mostrar pro diretor, quase boas. Geralmente, o que acontece é até o contrário: a gente das trilhas vai mandando as trilhas semi-prontas para o cara do *sound design*, o que está juntando os sons do filme. Porque é esse cara que vai fazer a *dub*, a mixagem final. Esse cara tem que ter tudo na mão. Você vai mandando para ele, ele vai juntando tudo lá e já vai mostrando para o diretor. O diretor já vai tendo uma ideia do que vai ser o filme dele. Quando chega nesse ponto, você já sabe o que vai acontecer, em termos de som no filme. Tudo. Aí é só ninguém pisar na bola, ou mudar de opinião na última hora, que dá tudo certo.

RG: A trilha de *Não por acaso* foi lançada em CD também, né? Isso partiu de você, do diretor ou da produtora? E como foi sua participação no CD, você teve que refazer algo?

EC: Tem que refazer, remasterizar, para o CD. Teve um trabalhinho paralelo. Acho que foi... Eu dei uma agitada no [negócio do] CD, a O2 ajudou, o Philippe também ajudou, porque a gente tinha o interesse em fazer o CD, e ele saiu por aquela [gravadora] Lua Discos. Eles ficaram responsáveis pela impressão, por “printar” o CD e distribuir.

RG: Acho que da minha parte é isso, Ed, agradeço mais uma vez por sua contribuição. Se tiver algo que você queira dizer a mais sobre o filme, vá em frente.

EC: Acho que é isso, cara. Esse foi um filme muito gostoso de fazer. Esses filmes autorais - que estão na mão do diretor, que não tem muita gente dando “pitaco”, a coisa fica entre você e

o diretor -, que nem os filmes que faço com o Marcelo Galvão, que fica na nossa mão decidir as coisas, acaba sendo um trabalho muito prazeroso. O resultado final é, geralmente, prazeroso. A música que sai no final é exatamente o que você queria. Isso é legal, uma delícia. O *Não por acaso*, eu gosto da trilha dele, e um monte de gente para quem eu dou para ouvir, gosta, e eu acho que é por causa disso, porque a gente fez um lance autoral mesmo. Fizemos com o coração mesmo.

Apêndice 9

Entrevista com o diretor de cinema Philippe Barcinski, a respeito do filme *Não por acaso*. Realizada via Skype – 10/06/2015

Rafael Gallo: Escolhi o *Não por acaso* para estudo de caso da minha pesquisa, por enxergar nele um filme exemplar do que falo a respeito das trilhas musicais contemporâneas. É um filme sem grande orçamento, mas que tem um conceito e uma realização musical muito interessantes.

Philippe Barcinski: Deixa eu te contar uma coisa que é meio bizarra, mas... Eu gosto muito da música e do filme, foi uma história muito forte na minha vida isso tudo. Mas a música do filme foi um dos pontos mais criticados. Não pela qualidade da música, de forma alguma, mas pela quantidade de sua presença. O filme teve uma recepção muito boa e até hoje recebo contato de gente muito apaixonada pela trilha [musical]. Mas, da crítica, de modo geral, sempre ouvi uma ressalva, de que deveria haver um pouco menos de música, menos entradas²⁸.

Talvez, se eu fosse fazer o filme hoje, eu diminuiria um pouco a quantidade de entradas. Mas eu tenho uma teoria sobre isso. Para mim, o pensamento da trilha teve duas coisas que me marcaram: primeiro, eu tinha medo de o filme ficar muito “cerebral”. É um filme que trata de um controlador de trânsito e de um jogador de sinuca, seus métodos, as dificuldades com a vida e tudo mais; homens que vivem sob estruturas mentais muito fortes. Eu tinha vindo de curtas-metragens com muito êxito – fui para os grandes festivais - e era meu primeiro longa... Os meus curtas, todos têm uma coisa com o dispositivo, no sentido de ter um jogo narrativo com ele, e eu queria levar isso para o longa. No longa-metragem, foi muito difícil fazer isso. Nos meus curtas, como *Palíndromo* e *Janela aberta*, eu fiz uma estrutura musical neles. Isso funciona muito bem, é muito natural, no curta. É uma experiência audiovisual em que o caráter narrativo é um pouco menor, em que a experiência em si te conduz. É um pouco como o conto e o romance: o conto te ganha por nocaute, o romance por pontos. Essa é uma expressão com a qual eu concordo. Você pode ler um conto ou um poema e ser arrebatado, e o romance é uma coisa mais paciente, te envolve com a estrutura da história e tudo mais. Eu tive muita dificuldade

²⁸ “Entrada” é um jargão para uma aparição de trecho musical em um filme.

com esse roteiro. Até hoje, quando escrevo, se quero levar o filme para esse lado de ter uma certa experimentação, a etapa mais difícil para mim é o roteiro. Porque em 90 minutos o que te conduz não é o impacto do jogo cênico, da experiência com o dispositivo, mas sim a história, o protagonista. A sua projeção no protagonista. Em 90 minutos funciona assim. As primeiras versões do roteiro eram como curtas de 90 minutos.

Eu fui para o laboratório do instituto Sundance, nos Estados Unidos, e tive uns super consultores: o Guillermo Arriaga, [roteirista] do *21 gramas* e do *Babel*, o David Benioff, que depois estourou [como roteirista e produtor executivo] com o *Game of Thrones*... Todos eles adoravam meu roteiro, uma versão antiga do roteiro, mas falavam que era um pouco como um curta de 90 minutos, que faltava “*character development*”. Eu voltei dessa experiência no Sundance, mexi muito no roteiro e equilibrei narrativa, emoção e as experiências. Mantive o trânsito e a sinuca, mantive a forma de filmar essas coisas, mantive os paralelismos entre as histórias e, no meio disso, [coloquei] drama humano e uma arquitetura difícil, o que deu muito certo no filme, para conduzir envolvimento e emoção.

Para mim, a música era uma coisa chave, para ligar envolvimento e emoção. Quando eu chamei o Ed [Côrtes], o meu conceito era fazer um filme com uma levada musical forte. Eu voltei do Sundance com essa ideia, de a música ser uma coisa forte na arquitetura da construção. E eu tinha muito um conceito inicial, que levei para o Ed, de o ápice do filme - quando se cruzam as duas histórias, a cidade para e é o *tour de force* da direção, que mistura tudo -, eu queria que fosse um ápice musical. Como o *Palíndromo* tem o ápice musical no clímax, e o *Janela aberta* também. Para chegar nesse ápice musical, eu queria que os personagens tivessem seus temas. O tema do Ênio, o tema do Pedro, e frases melódicas que fossem apresentadas e depois desenvolvidas, buscando essa estrutura musical.

Um filme que me encantou, que a trilha dele não chega a ser uma referência, uma inspiração direta, mas é um filme que eu adoro e na época estava muito forte em mim, é o *Magnólia*, do Paul Thomas Anderson. O compositor é um cara chamado Jon Brion, eu gosto muito do trabalho dele; é um cara que dialoga muito com a tradição de música para cinema e ao mesmo tempo é moderno. Aí a gente fez isso: música do Ênio, música do Pedro e gravamos com orquestra de um jeito... O Ed é arranjador, já fez muitos arranjos, para coisas do Antônio Pinto e tal - eu tinha trabalhado com o Antônio Pinto antes - e o Ed tem essa levada de arranjador.

Eu tenho a impressão que hoje... Antigamente, música era ritmo e melodia só. Tinha texturas sonoras e tudo mais... Mas com as tecnologias... Para o cinema, a sonoridade é tão importante quanto a música e a melodia. Você pega uma música brilhante, como a do [filme] *A rede social*, que é do Trent Reznor e do Atticus Ross, ela tem melodia: “Pãn-pãn-pãn” [cantarola com a boca], uma frase melódica curta, assim. Daí, você ouve o disco e o que o cara faz com texturas e arranjos é tão importante quanto... Não é mais a era do *A ponte do rio Kwai*, que era “Pãã-pãã-pã-pã-pã” [cantarola o tema principal do filme] ou de *A pantera cor-de-rosa* [cantarola também o seu tema principal]. Às vezes, uma pequena frase melódica e... O Ed é muito bom nisso, a melodia é muito boa, e eu queria que o filme emocionasse. Para achar a melodia, eu ia no estúdio do Ed e ele tocava o piano, lindo, e aí mostrava a música crescendo, gravava com orquestra e tudo mais... A partir de um ponto, eu fiquei meio apaixonado por esse processo.

Eu acho, sim, que poderia ter um pouco menos de entradas. Mas essa quantidade de entradas foi, primeiro, por um medo meu de o filme ficar “cerebral”. Porque tinha uma certa pressão positiva por parte da produção. Em um filme desse porte, que não é gigante mas não é pequenininho, todo mundo tem que fazer o mesmo filme, então eu estava de acordo com a Fox, com a O2... Todo mundo falava: “Esse filme é meio radical, meio louco, mas tem que ser para o público também”. Eu falei: “Minha aposta é essa, estamos juntos”. E eu fui nessa. Ao mesmo tempo, acho que existe um movimento que é um tipo de cinema, muito ligado ao nicho de arte, que, em oposição ao grande cinema industrial – o qual levou adiante o John Williams, hoje tem o Hans Zimmer, esses caras que são muito grandiloquentes nas trilhas –, o cinema de arte, em oposição a isso, é um cinema “seco” de trilhas, salvo grandes exceções, que têm uso especial da música. Se você pega os filmes dos irmãos Dardenne, que ganharam a Palma de Ouro em Cannes duas vezes, ou do Nuri Bilge Ceylan, que ganhou a penúltima Palma de Ouro, se você pega... Esse tipo de cinema é “seco” de trilhas. É um certo nicho do cinema de arte.

Eu estou fazendo o mestrado²⁹ e comecei a ler um livro, do qual estou gostando muito, que fala sobre cinema contemporâneo e traz a expressão “cinema de fluxo”³⁰. O cinema de fluxo é um termo que pensa na contemporaneidade, no cinema de ponta, para onde está indo o cinema. Ele

²⁹ Philippe também cursa o mestrado do Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da ECA-USP, à época da entrevista.

³⁰ OLIVEIRA JÚNIOR, Luiz Carlos. **A mise en scène no cinema: do clássico ao cinema de fluxo**. Campinas: Papirus, 2013.

fala muito de uma dramaturgia esvaziada, de que o que importa mais é o fluxo dos acontecimentos, mais do que a dramaturgia clássica com pontos de virada... É uma herança que vem, sei lá, de [Michelangelo] Antonioni, de [Robert] Bresson para cá. Enfim, isso é para dizer que existe um certo cânone do cinema de arte. E, hoje, acho que o cinema é muito “entrincheirado”, existe uma oposição muito grande entre cinema de arte e cinema comercial. É uma discussão eterna, tem gente que acha que não existe essa diferenciação, mas para mim existe, totalmente. Eu lancei um filme com a Fox e um com a Imovision, no Reserva Cultural. Eu vivi as duas coisas e, para mim, existe uma muita diferença muito grande aí, de plateias e tudo mais. E, de modo geral, a crítica é muito ligada ao cinema de ponta, a crítica brasileira. Existe uma parte da crítica norte-americana que interpreta melhor o cinema de indústria.

Mas no Brasil os críticos são mais do nicho de arte e, nesse filme [*Não por acaso*], eu estava mais ou menos no meio, entre arte e indústria. Eu acho que, de modo geral, a tradição de *score*³¹, de grande *score*, não é uma tradição muito frequente no Brasil. A gente tem a tradição de colocar canção, e tal. Mas esse tipo de *score*, orquestral, com os temas dos personagens... Eu acho que essa tradição – agora eu vou começar a viajar aqui, talvez, já vou falar de algo que não sei tanto -, essa do *score*, orquestral, grande, ela surgiu, primeiro, no cinema comercial e, depois, ela surgiu em uma época em que o som era mais fraco tecnicamente e a música tinha que dar conta de muita coisa. Hoje, com o som tão bom, você consegue com ruídos e o ambiente suprir massas sonoras que antigamente tinha que ser com a música, quando você tinha som monofônico. Nos anos 40, você pega os filmes da Warner e tem essa coisa orquestral sempre, pontuando a imagem; a partir dos anos 60, você tem um som mais livre, e depois você tem um nicho de arte com sonoridade mais limpa e um comercial, que a partir de John Williams ressuscitou os grandes *scores*. Ele, o [Steven] Spielberg e o [George] Lucas ressuscitaram muitos desses cânones dos anos 40, que ficaram até hoje. Você pega esses filmes e eles têm trilhas [musicais] muito fortes, os grandes *blockbusters*.

³¹ O termo “*score*”, em inglês, significa literalmente “partitura”. Dentro do meio cinematográfico, ele é utilizado mais frequentemente para se referir às trilhas musicais que se utilizam de orquestra, de músicas instrumentais compostas originalmente. É comum o termo ser utilizado para distinguir esse tipo de música do uso de canções ou de fonogramas pré-gravados. Há casos, por exemplo, de filmes que geraram discos lançados no mercado fonográfico, em que foram produzidos dois discos distintos: um contendo algumas canções que aparecem no filme e outras que são “inspiradas” nele (relações mais definidas por alianças comerciais, na maioria das vezes), e um segundo disco chamado de *score*, esse contendo as músicas instrumentais originais que de fato são tocadas no filme.

Então, houve esse posicionamento. Eu acho que o conceito musical do meu filme é muito bom. Eu acho que ter o tema de cada personagem, ser uma trilha orquestral que vai crescendo e tem um ápice, são conceitos bons; eu acho muito bem realizado, as trilhas são bem gravadas, as melodias são boas, entram as canções nos momentos certos... Acho que eu estava com medo de o filme ser “cerebral” e me empolguei um pouco, por isso faço um *mea culpa*, de que deixaria algumas entradas a menos. Cheguei a pensar em tirar alguma coisa na mixagem, mas ali é difícil; é um negócio que você tem que pensar na montagem, não é tão simples assim, não é [só dizer]: “Elimina essa aqui”. Mas acho que é algo sutil. Acho que teve um pouco de rejeição da crítica à trilha por causa disso, porque ela não corresponde ao código do cinema de arte. Ao mesmo tempo, eu vi uma aderência, uma aprovação muito grande, de gente que se emocionou com o filme e que vinha falar: “Que filme emocionante, tocante, que música linda!” e tudo mais.

A música, nesse sentido, além de ter permitido uma montagem, uma coisa de linguagem boa mesmo – aquele ápice de montagem só existe daquela forma por causa da música, não é uma coisa gratuita e fácil –, ela facilita a emoção. Então eu acho que, para esse filme, que é um híbrido entre arte e mercado... Eu vi pessoas que se emocionaram com o filme e acho que elas não sairiam tão emocionadas do cinema se não tivesse essa música facilitando. Mas quando você fala para um crítico que tem uma música facilitando a emoção, o crítico torce o nariz. Estou simplificando os críticos, colocando todos no mesmo saco, mas... De fato, ela facilita a emoção, mas por mim tudo bem, é um filme grande, de mercado, misturado, tem tanta inovação e tudo mais. Eu quis pegar na emoção mesmo.

Falei muita coisa, mas essa é a minha história com o filme. Eu acho o conceito muito bom, acho *muito* bem realizado, acho o Ed muito talentoso e [que] ele foi muito feliz em tudo ali. Acho que [a trilha musical] funcionou, que emocionou as pessoas, [que a música] foi um facilitador para trazer certas pessoas para o filme. E é difícil trazer as pessoas para o filme... Cinema brasileiro, lançado em um ano muito ruim de público... Então, não me arrependo, não. Acho que eu poderia ter equilibrado, ter sido um pouco mais comedido nesse ajuste fino, tirando uma ou outra entrada. Isso não faria diferença para a emoção e, ao mesmo tempo, agradaria mais ao outro lado.

RG: E a estrutura do conceito também estaria preservada.

PB: É, mas aí é demais eu me cobrar isso, porque são tantos elementos em um filme. Seria apenas um ajuste fino da quantidade de entradas.

RG: Essa recepção negativa da crítica fez você repensar algo sobre a música, ou pensar sua produção seguinte com outro olhar?

PB: Não. A recepção geral do filme foi muito positiva. Muito, muito positiva. Eu estou falando de... É engraçado, quando você lança um filme e começa a ver as críticas, elas se parecem muito e você vai entendendo a opinião consensual dos críticos. Às vezes, você descobre que há duas opiniões; tem 100 opiniões e você vê que as pessoas têm duas, ou acham isso ou aquilo. Você começa a ouvir as impressões e, a partir de um ponto, você percebe que quando a pessoa te fala sobre o filme, diz mais sobre ela do que sobre o filme. As pessoas entendem o filme como A, B ou C. Então, depois, quando eu via a pessoa vir falar do filme de um jeito, eu sacava: “Ah, você é do tipo A”, é muito claro isso. Digamos que a pessoa fale: “Eu adorei o filme, me emocionei, ele é diferente dos outros filmes brasileiros”, [eu pensava:] “Ah, você é o tipo de pessoa que não consome tanto filmes brasileiros, que acha que filme brasileiro é tudo igual; viu um diferente e topou esse jogo da emoção”. [Outro diz:] “Achei legal, mas você podia ser mais radical, né? Podia ter sido mais não sei o que lá...” Isso fala mais das pessoas do que do filme.

A experiência total de um filme me faz ir por outros caminhos. A experiência da música não mudou nada em mim, essa história da música. Do filme mudou, eu fiz um filme radicalmente diferente depois³², que é do nicho de arte, radical. Enquanto um tinha muita história, o outro tinha uma história muito pequenininha. Enquanto em um o roteiro era todo trabalhado como um relóginho – em que as coisas se encaixavam, uma levava à outra – o outro não, o outro era cinema de fluxo, era uma ação extasiada, longa, de uma jornada. Enquanto um tinha muita música, o outro é praticamente sem música. Eu quis fazer um filme diferente do outro, para explorar mais o cinema. E o filme que estou fazendo agora é um filme de gênero, é um *thriller*. Cada filme é um filme; eu ouvi muito, aprendi muito. Quanto à trilha [musical], acho que a única coisa é a quantidade: eu nunca vou botar mais música do que posso achar depois que

³² Está se referindo a *Entre vales* (2012), sua produção seguinte como diretor.

deveria ter. Acho que vou ter sempre um alarmezinho: será que estou me empolgando, pesando a mão, porque a música é linda e as cenas ficam mais legais?

RG: Você teve uma “síndrome de compositor” (Risos). Porque isso é um risco que o compositor corre muitas vezes. Ele vai fazendo a música e se apaixonando por aquilo, querendo colocar mais.

PB: O próprio Ed questionou se a gente não devia colocar menos música. Eu falei: “Não, Ed, tá lindo, vamos lá!”

RG: Você mencionou sobre referências, especialmente o *Magnólia*, e essa consciência de o *Não por acaso* ser, ao mesmo tempo, um filme de mercado e de arte – não pendendo demais para nenhum dos estereótipos – e eu queria saber se você já levou esses conceitos para o compositor, ou em que momento pensou a música mais efetivamente, em relação a seus conceitos.

PB: O conceito que vou chamar de “conceito *Magnólia*”... Cara, a trilha do *Magnólia* é muito linda, e o filme se consiste em 4 ou 5 histórias que se entrecruzam, e às vezes elas são ligadas pela música. Tem umas músicas que dão o compasso da cena, elas vão crescendo e, para mim... Quando eu cheguei no montador, eu falei do *Magnólia* e tudo mais. Eu já tinha esse conceito. O montador foi montando tudo com música.

O meus curtas também, eu montava tudo com música. Tem gente que sugere que você monte sem música - a menos que seja uma cena com um *beat* específico - e depois você coloca uma música para sentir, a fim de que a música não impere demais. Tem gente que não, sugere montar com música.

Eu montei [o *Não por acaso*] com música, foi sempre muito musical. Um filme sobre dois homens introspectivos, fechados, com “noias” de sistemas de lógicas e matemáticos, com pensamentos muito lógicos, e eu querendo fazer [o filme] com Rodrigo Santoro, a Fox e a Globo Filmes, querendo fazer com que ele fosse um produto ao mesmo tempo, eu tinha esse medo... Queria fazer uma experiência emocional. Acho que o grande lance para o filme ser aberto para o público é a narrativa ser clara... Você até pode ter muitas coisas obscuras, difíceis de entender, desde que tenha um fio que o cara siga com clareza. O caminho por onde você vai – o norte-americano chama isso de *ride* – tem que ser claro.

Esse filme que estou escrevendo agora é um *thriller*. Eu tenho visto *thrillers* antigos e é muito interessante isso. O cinema que é muito da linha para a qual estou indo com meu *thriller* agora, que é muito confuso mas claro ao mesmo tempo, vem de Fritz Lang. Da Hollywood dos anos 40 e 50. Acho que é no *À beira do abismo*, que entra a mulher no gabinete do detetive e ela fala assim: “Meu marido foi atrás do cara que pegou a coisa, que deu para o outro, que foi e falou com o sócio, que traiu a mulher, que foi...” e fala uns 10 nomes, assim, em uma frase. Aí o personagem do [Humphrey] Bogart fica ouvindo aquilo e responde: “Ah, você quer que eu procure seu marido, né?” Eu acho isso uma metáfora interessante para esse tipo de filme, porque existem duas coisas: a sensação de confusão, de que o mundo é complexo e você não o entende em sua totalidade; e ao mesmo tempo você tem uma linha, por onde você segue, que é “Você quer que eu procure seu marido”.

Eu acho que no cinema comercial você pode... Para mim, o grande ensinamento desses mestres – Lang, Hitchcock, etc. – é que você pode ser muito radical, desde que mantenha essa linha da compreensão e da emoção com clareza. O Hitchcock tem muitas frases de efeito que tratam sobre isso, ele é muito experimental. *Os pássaros* é um filme sem trilha [musical], toda a sonoridade que tem é o Bernard Hermann trabalhando a sonoridade das aves. *Psicose* é um filme cuja trilha é só feita com cordas.

RG: Como funcionava em relação a essas trilhas de referência da montagem: você escolhia ou o montador? Vocês mandavam esse material para o Ed, para ele ter como referência?

PB: Eu e o montador. A gente mandava para o Ed. Ele e o Antônio Pinto trabalharam muito nos Estados Unidos e lá eles chamam isso de *temp track*. E eles têm pavor desse negócio, porque você fica durante 11 semanas montando e ouvindo, e pega a guitarra do Dick Dale, não sei o que lá... O melhor guitarrista do mundo, a gravação histórica, você pega e põe lá, junto com um jazz, monta lá, fica ouvindo por meses. Depois fala para o compositor: “Olha, está aqui o que eu montei: tem Nina Simone, Dick Dale, John Williams... Agora substitui pra mim”. Aí o cara pensa: “Tô fodido”. Porque existe uma coisa, quando você ouve muito uma trilha temporária e ela cai bem: no seu cérebro – é uma coisa física – a música gruda na imagem. Quando você tira a referência e põe uma outra coisa, pode ser boa mas não é mais aquilo, você tem a impressão de que está faltando alguma coisa. É uma experiência física; se você pegar uma criança e mostrar uma imagem com um som... Mostra um dia, outro, outro e outro. Depois de 11 semanas,

troca um som pelo outro. Vai fazer uma experiência de Pavlov com isso, a criança vai falar: “Tá errado”. Ainda mais quando você está com as maiores sonoridades do mundo ali. Você pode botar o Jimi Hendrix, todo mundo. Então, os “trilheiros” têm muito medo disso, e eu cheguei com muitas *temp tracks*. O Ed falou: “Primeira coisa: vamos tirar isso daqui. E me promete que você não vai ouvir isso mais. Se quiser pegar um elemento, não volta para cá e fala que aqui tinha, vamos achar outras coisas”. O Antônio Pinto também fala muito isso, que você está competindo não só com a qualidade musical daquilo, mas também com essa memória auditiva, física. Então tinha muita *temp music*, mas a gente tirou logo do processo e nunca mais as ouvi, para esquecer mesmo.

RG: Como foi sua escolha pelo Ed Côrtes como compositor? Você já o conhecia?

PB: Eu tinha trabalhado com o Antônio Pinto no *Palíndromo*, ele fez duas músicas para o filme, em uma época em que ele era menos conhecido, pré-*Cidade de Deus*. Ele já tinha feito o *Central do Brasil*, tinha um nome, mas não estava tão nas alturas assim. E eu conheci o Ed naquela época em que ele e o Antônio eram sócios em uma produtora de áudio. Eu fiz um pouquinho de publicidade na vida, uns 2 anos, e fiz alguns trabalhos de publicidade com eles. Sempre gostei muito do Ed. Quando eu fui fazer o filme, achei que para ele seria uma novidade, uma oportunidade maior; eu senti ele com muito gás. E ele deu tudo de si mesmo. É um cara agradável, inteligente, talentoso, sensível, divertido. Ele é foda, eu acho ele *muito* bom.

RG: E em que momento da produção você falou com o Ed? O filme já estava montado?

PB: Não lembro. Mas foi meio natural, o Ed é amigo de todo mundo lá na O2 também. Eu não lembro exatamente, talvez tenha sido na filmagem já. Mas não teve uma integração durante a filmagem. Eu tinha muita coisa na cabeça já e sabia que a música ia entrar depois. Tem certas situações que você tem que filmar com a música já, mas nesse caso não era assim. Só fui pensar a música mesmo só depois, com a montagem fechada.

RG: Enquanto diretor do filme, como foi, para você, dialogar com o Ed? Porque essa conversa entre diretor e compositor tende a ser um dos mais complicados da produção, considerando-se que o idioma musical é mais hermético.

PB: Cara, eu lembro até hoje, as conversas foram maravilhosas. Eu nunca tive uma conversa assim com um compositor. Era eu falando com ele e ele sentado no piano. A gente falava e ele

tocava coisas. Falávamos: “Putz, o Ênio...”. Conversamos sobre o tema do Ênio, o tema do Pedro. Aí ele pensou uma coisa assim, pegava um instrumento, falava com sons, com frases melódicas. Foi demais, cara. Nunca tive uma experiência assim.

RG: Você chegou a estar lá no meio do processo de composição, dando opiniões?

PB: Não, o próprio *briefing* foi assim. Ele não ficou falando teoricamente, era ele com os instrumentos. Ele falando e mostrando, respondendo a coisas...

RG: Houve essa troca, então, você não foi o diretor que ficou esperando e recebendo os materiais, para só aprovar ou não. Você foi lá, de perto.

PB: É, e dá o maior tesão isso. Eu vi outro dia, em um documentário, uma cena muito legal sobre o Angelo Badalamenti, sabe?

RG: O que faz muita coisa com o David Lynch, né?

PB: Isso. Era uma entrevista com o Badalamenti falando sobre como eles fizeram o tema de *Twin Peaks*. Ele vai contando, sentado num piano, narrando o que o David Lynch falava enquanto mostrava o que ele tocou. E é muito incrível. Ele imita um pouco a voz do Lynch e fala: “Angelo, imagina que esse filme é sobre uma floresta escura, uma coisa sombria...” - e o Badalamenti começa a tocar uma coisa – “...Aí, imagina que uma menina entrou aí, e tem o raio de luz...”, e ele vai tocando e vai crescendo. Ele diz que compôs tudo durante a conversa. E fala que o Lynch é sempre muito centrado, muito calmo e equilibrado, e que nunca tinha visto o Lynch naquele estado. Porque ele vai narrando e começa a gritar, reproduzindo o que o Lynch falava. No final, o Lynch ficou todo suado, descabelado e vermelho. O Badalamenti fala: “Pra mim, foi incrível, porque sempre vi esse homem muito cordial, elegante, aprumado, tudo mais, e sempre me perguntei de onde vinha tanta loucura na tela, tanta maldade. E ali eu vi aquilo. Nunca mais vi ele tão transtornado daquele jeito”. Esse depoimento é muito legal.

RG: Essa questão das entradas da música, o *spotting* e as *cues* todas, as escolhas de onde entram os temas – por exemplo, quando a filha do Ênio tenta convencê-lo a pegar uma casa para os dois morarem e ele diz que não poderiam ficar juntos, o que faz o tema inicial do Ênio reaparecer, indicando seu retrocesso - como funcionou isso entre você e o Ed? Vocês planejaram juntos tudo isso?

PB: Sim. Na montagem já tinha muito disso, e depois revendo o filme a gente discutiu *cue* a *cue*, onde entrava um tema e onde entrava outro. Teve muita troca.

RG: No filme, além dos temas instrumentais compostos pelo Ed, há 3 canções: *Só deixo meu coração na mão de quem pode*, da Kátia B., *Laços*, que é da banda Toranja e foi regravada com o Nasi, e *Sonhando*, que é uma composição original do Ed com o Fábio Góes. Como se deu a escolha dessas canções?

PB: Primeiro, nesse meu conceito, eu queria inserir canções. É uma coisa que nunca tinha feito em filme nenhum, não tinha essa experiência, mas eu achava que para ter essa coisa mais emocional, podia ter canções. Eu acho que a canção tem muita identidade com o cinema *indie* norte-americano, por exemplo, principalmente com a música *folk*. Eu achava que o filme podia ter essa camada também, para ser menos “cerebral”. O *Magnólia* também tem a Aimee Mann, que é bem esse tipo de *folk*.

A música do final, quem trouxe foi o montador e eu achei que ficou bem legal. Quando a letra fala “só deixo meu coração na mão de quem pode”, a frase é bem audível e é muito boa, porque o filme se trata disso. É uma frase sintética e poética, eu não queria que fosse mais explícito do que isso. Eu queria falar sobre pessoas conseguindo se abrir, juntando-se a outras, com dificuldades de se dar. A frase de “deixar meu coração com alguém” eu achei que tinha a ver. No *Magnólia*, inclusive, ele transformou uma das frases em diálogo. Tem uma música da Aimee Mann que diz: “*Now that I’ve met you, would you object to never seeing each other again?*”³³ Uma personagem fala essa frase no filme. Acho um pouco artificial quando ela fala isso no filme, acho difícil essa frase ser verdadeira. É da *junkie* para o policial. Ela tem dificuldade de se abrir, o cara é o oposto dela, mas vai fazer bem para ela, e quando eles começam a se dar bem ela não aguenta e fala: “Agora que a gente se encontrou, vamos combinar de não mais nos vermos”. Mas eu acho muito lindo aquele filme.

Bom, a [música da] Kátia B. foi isso. Quanto a *Laços*, ao pesquisar *folk* brasileiro, música jovem, eu pensei primeiro em Los Hermanos, que eu ouvia na época. Fora a questão da [música] *Anna Júlia*, que tem esse ruído com a banda e tudo mais, tem várias canções do [Marcelo] Camelo que eu acho muito boas, que não são verborrágicas. Elas tratam de sentimentos

³³ Refere-se à canção *Deathly*.

abertamente, têm uma certa melancolia... Eu gostava muito naquela época. Tentei entrar em contato com o Camelo na época e não consegui acesso. Depois descobri que a vida dele estava meio confusa. Acabei chegando ao Toranja depois de pesquisar coisas ligadas ao Los Hermanos. Ouvir falar dessa banda portuguesa que tinha aberto um show do Los Hermanos aqui. Alguém me falou de Toranja... Minha mulher me falou, acho, aí comprei os discos e adorei a música. Coloquei a música, cantada em português de Portugal, e quase deixei assim no filme. A minha mulher, que é roteirista e acompanhou, ela deu força para deixar com o português de Portugal. Mas eu achei que era um ruído. Já era tão complexo o lance da música, que de repente ter uma música com português de Portugal dava um susto que te tirava do filme. Aí pensei quem poderia gravar... Não sei quem deu a dica do Nasi, acho que foi o Ed. O Ed tem um histórico, ele trabalhava junto com o Fábio [Góes]... O Ed teve experiência com o pop, de fazer arranjo para músicas do Skank e tal. Aí a gente pegou o Toranja e alguém deu a ideia do Nasi. Sempre dá um pouco de insegurança, mas o Nasi é acessível, eu adorei a versão dele. O Nasi queria gravar o Toranja no disco do Ira! também, apaixonou-se pela banda, que não conhecia. Mas aí, também estava rolando aquela “treta” do Ira! Aí foi.

Faltava uma só, a Kátia B. também foi tranquilo. E o Ed ficou falando: “Vamos fazer uma, vamos fazer uma”. E eu falei: “Ah, Ed, é tão difícil fazer música pop, acertar. Vamos pegar uma música, tem tantas por aí”. E tinha duas coisas: direitos [autorais] são uma “treta” hoje em dia. As pessoas não ganham mais dinheiro com outras coisas, então ganham ali. E é difícil você conseguir a licença para sempre, aí tem que renovar, é uma cagada. Até o Fernando Meirelles teve que tirar música do *Cidade de Deus* porque não conseguiu [comprar os direitos] de certas coisas. Aí o Fábio [Góes] escreveu a letra, gravou e sugeriu a Céu [para cantar]. Eu conhecia pouco [do trabalho] dela, achei que ficou super joia. E essa música foi vendida, inclusive, para um seriado norte-americano, entra numa *cue* dum seriado norte-americano. Entrou um dinheirinho ali depois, de venda para um seriado norte-americano.

RG: No momento da cena com a canção *Sonhando*, a gente vê uma longa sequência com a Teresa até o atropelamento. Já havia uma música de referência para essa sequência na montagem, você já tinha a ideia de ser uma canção ali?

PB: Não lembro exatamente. Certamente, tinha uma *temp track* ali, mas como o Ed falou “esquece as *temps*!” (Risos), e isso faz quase 10 anos, é possível que tivesse uma canção, mas... Uma *temp track*, com certeza, tinha.

RG: Em relação à música, os outros sons e o processo de mixagem, como funcionou, considerando-se que o filme, na pós-produção vai em paralelo para os diferentes profissionais, sem que eles ouçam o que o outro está fazendo o tempo todo? Como foi seu papel na organização desse todo? E como você lidou com a mixagem?

PB: Eu sou muito participativo, porque eu curto muito, acho muito prazeroso. O Ed também tem experiência nisso. E a tradição na mixagem é o músico pedir para o mixador colocar a música [com volume] mais alto e o mixador querer deixar mais baixo. Eu acho que a música só pode atrapalhar a inteligibilidade se o diálogo for meio irrelevante, se for um texto que você pode ficar sem ouvir. É aquilo que falei, de clareza e emoção em primeiro plano, você pode ser radical quanto quiser, mas não perca a clareza e a emoção. A música, um efeito que acontece com ela é que o diretor conhece os diálogos de trás pra frente... De novo, a coisa neurológica: se você coloca a música super alta e o diálogo baixinho, o diretor vai falar que está dando para entender. Você vê a boca e já sabe o que está saindo de lá, você realmente ouve... É subjetivo isso, cara... A parte do mixador é segurar essa onda.

O Ed, como tinha uma experiência muito boa em relação a isso, ele, muito sabiamente, levou as músicas meio abertas para a mixagem³⁴. Até porque o Ed... É muito bem acabado o filme, quando você ouve no cinema, o Ed tem uma coisa de espalhar a música em 5.1. A música sai já com um desenho de mixagem em 5.1. O Ed não deixa para inventar isso tudo na mixagem, porque ele sabe... Isso que você falou, de o compositor ter o lado técnico muito forte, o Ed domina isso. Tem a experiência de levar a música aberta, sem inventar muito na mixagem – em que a hora de estúdio custa tanto – e permitir que a música fique num nível legal, dosando o que está batendo com a fala. É algo técnico, você deve saber isso. A gente ouve de 20 a 20.000Hz, a voz humana é na faixa tal e se você coloca algo da música brigando ali, você abre uma cama de faixa sonora ali³⁵. Porque o que compete é muito mais faixa sonora do timbre do

³⁴ Philippe está se referindo, provavelmente, à prática relativamente comum de se levar a gravação da música dividida em *stems* para a mixagem. Os *stems* são agrupamentos de determinadas pistas do projeto original de gravação, com alguns parâmetros já regulados. Uma espécie de meio termo entre as pistas todas separadas das gravações originais e a mixagem fechada em estéreo. Cada *stem* pode conter, por exemplo, um grupo de instrumentos de uma orquestra, como os violinos. Ao invés de se ter 4 pistas de gravações de violinos simultâneas, como no projeto original, agrupa-se isso tudo em uma única pista, para se facilitar a manipulação e aumentar possibilidades de mixagens diferentes, isso seria um *stem* com os violinos.

³⁵ Philippe está se referindo ao procedimento, também razoavelmente comum em mixagens que lidam com o diálogo no cinema ou a voz de um vocalista na música para discos, em que a faixa de frequências ocupada pela

que o volume. Uma experiência legal que tive de aprender sobre som, foi que fiz o *Castelo Rá-tim-bum – o filme*, que teve música do [André] Abujamra e foi orquestrada pelo Pena Schmidt. E o Peninha falava que, mesmo quando ele mixava música pop e tudo mais, ele pegava a voz do cara, achava as faixas de frequência e abria o espaço para ela ali, no martelinho de ouro. Não é abaixar o volume todo, mas abaixar só naquele espacinho ali, abrir esse espaço. E aí você tem isso no cinema, de ter a música e ela não atrapalhar. Mas o que acontece? Em uma canção, você fica 3 minutos, dos quais parte você fica sem ouvir o resto. Então, parte desse trabalho todo vem da experiência do Ed. Eu acho que tem poucas pessoas que dominam o lado técnico e de talento da melodia, de achar as sonoridades, de gerenciar tudo isso, entender narrativamente o filme, e de gerenciar essa parte técnica de como levar para o estúdio, sem ser intrusivo na mixagem. Porque o músico não pode ser muito intrusivo na mixagem.

RG: E o compositor hoje é isso, né? Você não espera que ele te traga uma partitura de volta, para ser gravada por outro cara em outro estúdio, você espera que ele te traga a música já concretizada, inteira resolvida, com composição, arranjo, gravação e mixagem. O compositor é o departamento de música como um todo.

PB: É. E o Ed é fodão nisso. Ele e o Antônio [Pinto] dominam nisso, tanto na parte técnica quanto criativa.

voz é reduzida no campo dos instrumentos. A audição humana tem um fenômeno chamado “mascaramento”, o qual faz com que entre sons simultâneos na mesma frequência, só ouçamos aquele com maior volume. Como cada som é uma soma de diferentes frequências, ao se reduzir o volume dos instrumentos na faixa de frequências ocupada pela voz, o que se tem como resultado é que ainda restam frequências componentes dos instrumentos (portanto eles são ouvidos), e a voz tem seu espaço com prioridade, sem que os outros instrumentos a “mascarem”. Isso a destaca, sem compensações no volume como um todo.