UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

ANSELMO MANCINI DO NASCIMENTO

A trilha sonora e musical produzida ao vivo como experiência cinematográfica

São Paulo
2020

ANSELMO MANCINI DO NASCIMENTO

A trilha sonora e musical produzida ao vivo como experiência cinematográfica

Versão original

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Meios e Processos Audiovisuais.

Área de concentração: Cultura Audiovisual e Comunicação

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Vicente

São Paulo
2020

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

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

Nascimento, Anselmo Mancini do

A trilha sonora e musical produzida ao vivo como
experiência cinematográfica / Anselmo Mancini do Nascimento ;
orientador, Eduardo Vicente. -- São Paulo, 2020.

213 p.: il. + inclui pendrive.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Meios e
Processos Audiovisuais - Escola de Comunicações e Artes /
Universidade de São Paulo.

Bibliografia

Versão original

1. Trilha sonora ao vivo 2. Cine Concerto 3. Experiência
cinematográfica 4. Espetáculo audiovisual I. Vicente,
Eduardo II. Título.

CDD 21.ed. -
791.43

NASCIMENTO, A. M. do. **A trilha sonora e musical produzida ao vivo como experiência cinematográfica**. 2020. 213 f. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

Tese apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutor em Meios e Processos Audiovisuais.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. Eduardo Vicente

Instituição: Universidade de São Paulo

Julgamento:_____

Profa. Dra. Patrícia Moran Fernandes

Instituição: Universidade de São Paulo

Julgamento:_____

Prof. Dr. Marco Antonio da Silva Ramos

Instituição: Universidade de São Paulo

Julgamento:_____

Prof. Dr. Leonardo Gabriel de Marchi

Instituição: Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Julgamento:_____

Prof. Dr. Sergio Nesteriuk

Instituição: Universidade Anhembí Morumbi

Julgamento:_____

AGRADECIMENTOS

Às minhas amoras Mayra Coelho, Maya e Inca, pelo companheirismo e apoio incondicional durante todo este processo investigativo. Período pelo qual, juntos, crescemos, aprendemos, evoluímos.

À minha mãe Silvana Gomes Mancini por todo incentivo e inspiração.

Ao meu orientador Eduardo Vicente pela oportunidade, paciência e confiança. Por acreditar neste projeto, e dar todo o apoio necessário para transformá-lo em realidade. Por tornar-se mais que um orientador: um grande amigo para a vida toda.

Aos amigos e parceiros profissionais Guilherme Chiappetta, Kooi Kawazoe, Vinicius Santos, Arthur Tofani, Paulo Victor Mesquita, Markito Alonso, Silnei Doomacil, Fernanda Kostchak, Cíntia Gasparetti, Moisés Pantolfi e Rafael Amaral; por contribuírem de maneira significativa para o desenvolvimento dos projetos em que estivemos juntos.

Ao meu sobrinho Luan Mancini, pela dedicação e contribuição em ocasiões diversas.

À professora Patricia Moran, pela atenção e conhecimento oferecidos durante a disciplina cursada em momento crucial de minha pesquisa.

Aos entrevistados Tony Berchmans, Jon Burlingame e Leon Radojkovic, pela atenção e contribuição proporcionada.

Às instituições SESC, MIS, Cine Belas Artes, Estúdio Oca, Estúdio Mawaca e seus respectivos programadores, pelas oportunidades oferecidas.

Ao professor Marco Antonio da Silva Ramos por, há exatos 10 anos - após a conclusão do meu bacharelado em composição musical, ter me incentivado a seguir no campo acadêmico.

A todos os meus amigos e familiares que me incentivaram ou colaboraram de alguma forma para o crescimento deste projeto.

RESUMO

NASCIMENTO, A. M. do. **A trilha sonora e musical produzida ao vivo como experiência cinematográfica**. 2020. 213 f. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

Por meio da combinação entre pesquisas teóricas e experiências práticas, este trabalho tem como objetivo discutir a realização de performances cujo mote é a trilha sonora e musical, produzida ao vivo para o acompanhamento (ou não) de projeções cinematográficas. Desta maneira, será oferecida recapitulação histórica que contextualize o desenvolvimento desta prática, entrevistas tanto com teóricos, quanto com realizadores, além de categorização que identifique distintas particularidades encontradas nos projetos observados – estes, pertencentes tanto ao circuito independente (sem vínculo com qualquer distribuidora, franquia etc.), como ao *mainstream* da música de cinema mundial. A respeito da experiência prática, devido à participação em funções como compositor, intérprete e produtor executivo de inúmeros projetos apresentados em diferentes espaços culturais de referência nacional, tais como SESC – Serviço Social do Comércio, MIS - Museu da Imagem e do Som, Cine Belas Artes, bem como em festivais internacionais que contemplam esse tipo de atividade, foi possível vivenciar na íntegra a produção de espetáculos similares aos investigados e, como consequência, criar uma plataforma própria chamada Cine Concerto BR – primeira deste segmento no país; processos que serão relatados de maneira detalhada. Assim, almeja-se expor um panorama mercadológico que se encontra em plena ascensão no cenário contemporâneo, bem como proporcionar uma maior reflexão acerca da “experiência do ao vivo”.

Palavras-chave: Trilha sonora ao vivo. Cine concerto. Experiência Cinematográfica. Espetáculo Audiovisual.

ABSTRACT

NASCIMENTO, A. M. do. **The soundtrack and score produced live as cinematographic experience.** 2020. 213 f. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

By a combination of theoretical research and practical experiences, this work aims to discuss the performance of shows whose theme is soundtracks and film scoring produced live, for the accompaniment (or not) of cinematographic screenings. Thus, it will present a historical recapitulation, which contextualizes the development of this practice, besides interviews both with scholars and performers, and a categorization which identifies distinct particularities found in the observed projects. These belong both to the independent field (without any bond to distributors, franchises, etc.), and to the mainstream of worldwide cinema music. Regarding the practical experience, it is based on participation in diverse projects in functions such as composer, interpreter and executive producer, presented in different cultural venues which are national references such as SESC, MIS – Museum of Image and Sound, Cine Belas Artes, as well as international festivals which contemplate this type of activity. Consequently, it was possible to experience in full the production of spectacles similar to the researched ones, and, as a result, to create a platform called Cine Concerto BR – pioneer of this pitch in the country. Thereby, it aims to expose a market outlook that is on the rise within the contemporary scenario, in addition to providing a deeper analysis on the “live experience”

Keywords: Live soundtrack. Cine concert. Cinematographic experience. Audiovisual spectacle.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: <i>Website Variety</i> com artigo de Burlingame	69
Figura 2: <i>Website Variety</i> com artigo de Burlingame	69
Figura 3: Lista de datas de concertos divulgados na plataforma <i>Movies in Concert</i> no mês de julho de 2019	71
Figura 4: <i>Fimucité</i>	72
Figura 5: <i>Filmmusikwettbewerb</i>	72
Figura 6: FMF.....	72
Figura 7: <i>Transatlantyk International Film and Music Festival</i>	73
Figura 8: <i>Silent Film and Live Music</i>	73
Figura 9: Capa do catálogo do <i>UK Jewish Film Festival</i>	74
Figura 10: página do catálogo do <i>UK Jewish Film Festival</i>	74
Figura 11: Divulgação de <i>Nosferatu</i> em Los Angeles, Estados Unidos, a 28/10/2012.....	74
Figura 12: Divulgação de <i>Nosferatu</i> em Londres, Inglaterra, a 30/10/2012	75
Figura 13: Divulgação de <i>Nosferatu</i> na Cidade do Cabo, África do Sul, a 31/10/2012.....	75
Figura 14: Divulgação de <i>Nosferatu</i> em São Paulo, Brasil, a 02/11/2012	75
Figura 15: Cinematographo <i>Vertigo – Um corpo que cai</i>	82
Figura 16: Cinematographo <i>E.T. – O Extra-Terrestre</i>	82
Figura 17: Cinematographo <i>Onde os Fracos Não Têm Vez</i>	82
Figura 18: Cinematographo <i>Sin City</i>	82
Figuras 19, 20, 21 e 22: Cartazes do Projeto Cinesthesia.....	83
Figura 23: Divulgação de <i>Paris, Texas</i> com trilha ao vivo	84
Figura 24: Divulgação de <i>Mágico de Oz</i> no jornal O Estado de São Paulo	84
Figura 25: Divulgação de <i>Sonhos</i> com trilha ao vivo.....	84
Figura 26: Foto de <i>Pantera Negra</i> com trilha ao vivo	84
Figura 27: Performance ao vivo do projeto Cinema Falado.....	85
Figura 28: Exposição visual com a ramificação entre os projetos analisados de trilha sonora ao vivo	86
Figura 29: Tony Berchmans durante performance ao vivo	88
Figura 30: Cartaz oficial do festival <i>Le Giornate del Cinema Muto</i>	96
Figura 31: Anúncio da performance de Berchmans no <i>site</i> oficial do Natt Jazz Festival 2013	97
Figura 32: Anúncio da apresentação de Berchmans no <i>site</i> oficial do TIFF 2016.....	97
Figura 33: Apresentação ao vivo do projeto <i>Live Live Cinema</i>	100
Figura 34: Foto de divulgação do projeto <i>Live Live Cinema</i>	102
Figura 35: Foto de divulgação do projeto <i>Live Live Cinema</i>	102
Figura 36: Foto de divulgação do projeto <i>Live Live Cinema</i>	103
Figura 37: Foto de divulgação do projeto <i>Live Live Cinema</i>	103
Figura 38: Imagem retirada do <i>site</i> oficial de <i>Charlie Chaplin Film Concerts</i>	106
Figura 39: Página oficial do Oscar informando o vencedor e nomeados de 1973	109
Figura 40: Imagem retirada do <i>site</i> oficial de <i>Charlie Chaplin Film Concerts</i>	113
Figura 41: Informações de valores presentes no catálogo da produtora.....	113
Figura 42: Datas agendadas de Novembro/2019 a Maio/2020 pela <i>Charlie Chaplin Film Concerts</i>	114
Figura 43: Apresentação ao vivo do projeto <i>The Lord of the Rings in Concert</i>	115
Figura 44: Regente com monitor visual de referência para a execução de performance de cinema sinfônico	120

Figura 45: Pôster de divulgação oficial do projeto <i>Game of Thrones Live Concert Experience</i>	123
Figura 46: Performance em Los Angeles, E.U.A (2016)	125
Figura 47: Performance em San Francisco, EUA. (2017)	125
Figura 48: Registro de fãs presentes na edição do espetáculo em 2018.....	127
Figura 49: Momento mencionado pelo compositor em que a violinista se encontra no alto do palco.....	128
Figura 50: Foto divulgação do concerto de Hans Zimmer	130
Figura 51: Capa do show de Hans Zimmer na plataforma Netflix.....	131
Figura 52: Violoncelista Tina Guo em performance ao vivo	131
Figura 53: Violoncelista Tina Guo em performance ao vivo	131
Figuras 54, 55 e 56: Diversos momentos com destaque para solistas durante concertos Live At Acropolis e Tribute, de Yanni	132
Figuras 57, 58 e 59: Diversos momentos com destaques para solistas durante a turnê de Hans Zimmer	132
Figuras 60, 61 e 62: Hans Zimmer tocando diferentes instrumentos em diversos momentos de seu show.....	134
Figura 63: Johnny Marr e Hans Zimmer em show	134
Figura 64: Pharrell Williams e Hans Zimmer em show	134
Figura 65: Ennio Morricone em performance ao vivo	138
Figura 66: Capa oficial do disco com a trilha sonora da Copa do Mundo de 1978	139
Figura 67: Ennio Morricone em apresentação no Brasil	141
Figura 68: Cartaz que anuncia os últimos concertos de Morricone	142
Figura 69: <i>Silent Film Museum</i>	144
Figura 70: <i>Silent Film Museum</i>	144
Figura 71: <i>Silent Film Museum</i>	144
Figura 72: Foto Especial Hitchcock, no BFI London Film Festival	145
Figura 73: Cartaz do Filme <i>His People</i>	146
Figura 74: Banner do Festival	146
Figura 75: Foto da performance ao vivo	146
Figura 76: Cartaz do Festival.....	146
Figura 77: Performance ao vivo	146
Figura 78: <i>Live Hitchcock</i>	147
Figura 79: Divulgação no jornal Folha de São Paulo	148
Figura 80: Divulgação da sessão extra no Guia da Folha de São Paulo.....	148
Figuras 81 e 82: Divulgação <i>online</i> e física do Rathional Theater.....	149
Figura 83: <i>Flyer</i> digital Estúdio Oca	149
Figura 84: <i>Gato Felix Super Live</i>	149
Figura 85: <i>Live Dreams</i>	150
Figura 86: Divulgação da performance do Grupo Uakti no SESC Pinheiros	151
Figura 87: Divulgação no Facebook da performance de Fernando Sardo no SESC Santo Amaro	152
Figura 88: Informação de sessão extra no MIS	154
Figura 89: Informação de sessão extra no SESC Avenida Paulista	154
Figura 90: <i>Amélie Poulain in Concert</i>	154
Figuras 91 e 92: Páginas 1 e 2 da decupagem criada para a performance <i>Amélie Poulain in Concert</i>	156
Figuras 93 e 94: Páginas 3 e 4 da decupagem criada para a performance <i>Amélie Poulain in Concert</i>	156
Figuras 95 e 96: Monitor visual utilizado na performance <i>Amélie Poulain in Concert</i>	157

Figura 97: <i>Flyer</i> digital performance Max Linder.....	158
Figura 98: <i>Flyer</i> digital performance Pina Bausch.....	158
Figura 99: Performance ao vivo de <i>E.T. – O Extraterrestre</i>	159
Figura 100: <i>Flyer</i> digital de <i>Superman</i>	159
Figura 101: Divulgação Cosmos 2018	161
Figura 102: Performance ao vivo de <i>Études sur Paris</i>	161
Figura 103: Foto com Jan A. P. Kaczmarek no <i>Transatlantyk Instant Composition Contest</i> 2014	162
Figura 104: Jóhann Jóhannsson e Robert Piaskowski, jurados do <i>Transatlantyk Instant</i> <i>Composition Contest 2014</i>	163
Figura 105: Momento ao vivo da competição (monitoração visual em frente ao piano)	164
Figuras 106 e 107: Premiação do <i>Transatlantyk Instant Composition Contest 2014</i>	165
Figura 108: Foto divulgação do Cineconcerto Festival	165
Figura 109: Divulgação no Instagram da programação com os selecionados do Cineconcerto Festival 2019.....	166
Figura 110: <i>Thumbnail</i> oficial de <i>Vanitas</i>	167
Figura 111: Performance ao vivo no Cineconcerto Festival 2019	167
Figura 112: Anúncio dos vencedores do Cineconcerto Festival 2019	168
Figura 113: Catálogo de performances disponíveis até o final de 2019 na plataforma Cine Concerto BR	169

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1 A EXPERIÊNCIA DO AO VIVO.....	15
1.1 Uma breve reflexão sobre o ensaio de Walter Benjamin.....	15
1.2 Philip Auslander e a ideia de <i>liveness</i> - <i>vivacidade</i>	16
2 MÚSICA, CINEMA E OUTRAS LINGUAGENS: DOS PALCOS PARA AS TELAS	32
2.1 Um breve histórico da relação entre a música e outras linguagens	32
2.2 Cinema silencioso: o acompanhamento musical e o caminho para a inversão na hierarquia de autores	39
2.3 Uma passagem pela música no cinema brasileiro	42
3 O RESGATE DE UMA TRADIÇÃO: DAS TELAS PARA OS PALCOS	49
3.1 Lee Erwin e uma nova voz para o cinema silencioso	49
3.2 A <i>Boston Pops Orchestra</i> e o legado de John Williams.....	56
4 O CENÁRIO CONTEMPORÂNEO	68
4.1 Um panorama global.....	68
4.2 A trilha sonora ao vivo no circuito de São Paulo	80
4.3 As diferentes categorias em atividade	85
4.3.1 Com projeção sincronizada – Nova trilha sonora	87
4.3.1.1 (A) Filme mudo - <i>CINEPIANO Tony Berchmans</i>	88
4.3.1.2 (B) Filme Sonoro - <i>Live Live Cinema</i>	100
4.3.2 Com projeção sincronizada - trilha sonora original	106
4.3.2.1 (C) Filme mudo - Charlie Chaplin Film Concerts.....	106
4.3.2.2 (D) Filme Sonoro – Cinema Sinfônico.....	115
4.3.3 Com projeção não-sincronizada.....	122
4.3.3.1 (E) Clipe de cenas - <i>Game of Thrones Live Concert Experience</i>	123
4.3.3.2 (F) Transmissão simultânea - <i>Hans Zimmer in Concert</i>	130
4.3.4 Sem projeção.....	137
4.3.4.1 (G) Seleção de temas - <i>Ennio Morricone in Concert</i>	138
5 RELATOS DE MINHA EXPERIÊNCIA PRÁTICA	144
5.1 Live Hitchcock (A)	147
5.2 Gato Felix Super Live (B)	149
5.3 Live Dreams (B)	150
5.4 Amélie Poulain in Concert (Categoria D).....	154
5.5 Outras experiências	158
5.5.1 Max Linder (A), Pina Bausch (A), E.T. (B) e Superman (B)	158
5.5.2 Cosmos 2018 (G)	160
5.5.3 Études sur Paris (A)	161
5.5.4 Festivais internacionais	162
5.5.4.1 Transatlantyk Instant Composition Contest	162
5.5.4.2 Cineconcerto Festival	165
5.5.5 Cine Concerto BR	168
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	170

REFERÊNCIAS.....	174
APÊNDICE 1: Entrevista com o compositor e pianista Tony Berchmans	186
APÊNDICE 2A: Entrevista com o pesquisador e Professor da USC – University of Southern California –	202
APÊNDICE 2B: Entrevista com o pesquisador e Professor da USC – <i>University of Southern California</i>	204
APÊNDICE 3A: Entrevista com o compositor Leon Radojkovic (Live Live Cinema) –....	206
APÊNDICE 3B: Entrevista com o compositor Leon Radojkovic (Live Live Cinema) –....	209
ANEXOS.....	212

INTRODUÇÃO

Esta tese consiste em um resultado adquirido através da conexão entre pesquisas teóricas e experiências práticas, relacionadas ao campo da trilha sonora e musical¹, produzidas ao vivo para o acompanhamento (ou não) de projeções cinematográficas.

Como ponto de partida, é necessário entendermos de qual tipo de performance estamos tratando, uma vez que as possibilidades oferecidas dentro deste segmento permeiam um universo amplo. Deste modo, esta pesquisa tem como objetivo focar exclusivamente em trabalhos que explorem o viés sonoro e musical de caráter narrativo, concebidas a partir de obras já existentes, originadas tanto no período do cinema silencioso quanto sonoro, reinterpretadas em contextos distintos.

Portanto, embora não haja uma nomenclatura específica para a prática explorada, pelo contrário, uma gama de denominações lhe são atribuídas (conforme discutiremos mais adiante); estamos falando de projetos que, por essência, representam a ressignificação de objetos originais que, transportados para um novo contexto, tornam-se atemporais, multiplicam suas possibilidades estéticas, bem como compartilham suas autorias.

Assim, com o intuito de fornecer uma abordagem mais ampla sobre as possibilidades que estão em jogo, investigaremos sua concepção, história e transformação ao longo dos anos, bem como apresentaremos categorizações para diferentes configurações deste tipo de realização artística.

Desta maneira, no primeiro capítulo, apresentaremos breve reflexão sobre o ensaio de Walter Benjamin, *A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica* (1955, 1987), a qual antecederá uma exposição acerca da “experiência do ao vivo”, cujo foco exclusivo permeará o conceito de vivacidade apontado por Philip Auslander, em *Liveness – Performance in a Mediatized Culture* (2008).

No segundo e terceiro capítulos, ofereceremos recapitulação histórica na qual a tradição do acompanhamento musical ao vivo será contextualizada. Primeiramente, apontaremos como

¹ O conceito de trilha sonora é amplo e, quase sempre, usado equivocadamente em nosso cotidiano. Normalmente as pessoas usam o termo trilha sonora para se referir à música de um filme ou de uma novela, por exemplo. Tecnicamente falando, trilha sonora é todo o conjunto de sons de uma peça audiovisual, seja ela um filme, um programa de televisão ou um jogo eletrônico. Ou seja, a trilha sonora não se limita à música, mas compreende também todos os outros sons presentes nessa peça audiovisual. Em termos de organização interna, uma trilha sonora se divide em três conjuntos sonoros: os diálogos, ou seja, as falas; os efeitos sonoros, que no passado eram chamados de ruídos no jargão técnico e compreendem os sons de ambiente, de objetos, de pessoas etc.; e, por fim, a música. Assim, aquilo que em nosso dia a dia chamamos de trilha sonora é o que chamamos, na terminologia da área, trilha musical (CARRASCO, 2010).

tal prática secular tornou-se premissa durante a era do cinema silencioso (1895-1927) (CARRASCO, 2003), para então, com o advento do cinema sonoro, transformar-se em obsoleta. E assim, a partir dos anos 1930, passar progressivamente dos palcos para as telas.

Em seguida, trataremos do resgate desta tradição durante o final do século XX, fomentada por profissionais como Lee Erwin e John Williams, nomes essenciais na reincursão da música de cinema das telas para os palcos. O primeiro, músico remanescente do período mudo, viria a reviver este tipo de experiência no início dos anos 1970, período no qual passou a oferecer com frequência estas performances para uma geração desabituada às exibições cinematográficas com música ao vivo. Enquanto o segundo, então jovem promissor, amparado pelo sucesso de suas composições orquestrais para filmes como *Tubarão* (*Jaws*, 1975), *Star Wars* (1977) e *Contatos Imediatos do Terceiro Grau* (1977), tornou-se no início dos anos 1980 regente de uma das mais influentes orquestras americanas daquele período: a *Boston Pops Orchestra*. E, conseqüentemente, músicas de cinema passaram a fazer parte não somente de seu repertório, mas também de diversas orquestras ao redor do mundo.

Já no quarto capítulo, abordaremos o cenário contemporâneo por meio da exposição de uma espécie de mapeamento dos distintos métodos de atuação que estão em atividade neste campo específico. Portanto, a partir da definição de 7 tipos de categorias, catalogadas de A a G, serão apresentadas discussões pontuais emergidas a partir de características particulares detectadas nos projetos analisados. Além disso, permearemos tais discussões com afirmações colhidas em entrevistas com profissionais da área, como o pianista Tony Berchmans (*CINEPIANO*), o compositor neozelandês Leon Radojkovic (*Live Live Cinema*), e o professor e escritor americano, especialista em música de cinema, Jon Burlingame (*University of Southern California e Variety*). Para facilitar a identificação dos trechos das entrevistas realizadas, os respectivos excertos serão apresentados em itálico.

Por fim, no quinto e último capítulo, trataremos da minha experiência prática exclusivamente nesta área. Deste modo, apresentarei diversos trabalhos que pude desenvolver durante este processo investigativo, cujas experiências ofereceram relevantes subsídios para uma visão mais ampla deste objeto de pesquisa. A respeito deste ponto, por atuar tanto como pesquisador, quanto como realizador, identifico-me com a afirmação de Chris Salter no prefácio de *Entangled – Technology and The Transformation of Performance* (2010), na qual o autor sintetiza essa questão de maneira muito próxima ao que, no meu ponto de vista, define o resultado deste estudo. De tal modo que fechamos esta sucinta introdução com as palavras de Salter:

O fato de eu ser um criador tanto quanto espectador desses processos, é claro, me coloca em uma posição tanto privilegiada como precária: privilegiada no sentido de que as práticas exploradas não são místicas, mas pragmáticas, já precária, porque certamente não posso empregar distância observacional da mesma maneira que os cientistas sociais ou etnógrafos das práticas de laboratório fazem.² (SALTER, 2010, p. xiv - prefácio. Tradução do Autor – T.do A.).

² “The fact that I am a maker of as much as a spectator to these processes, of course, puts me both in a privileged and precarious position: privileged in the sense that the practices explored are not mystical but pragmatic, yet precarious, as I certainly cannot employ observational distance in the way that social scientists or ethnographers of laboratory practices do.” (SALTER, 2010, p. xiv – prefácio).

1 A EXPERIÊNCIA DO AO VIVO

1.1 Uma breve reflexão sobre o ensaio de Walter Benjamin

A partir dos exemplos apresentados como objeto desta pesquisa, pretende-se neste momento promover uma espécie de reflexão sobre a “experiência do ao vivo” dentro do cenário contemporâneo. Deste modo, podemos propor um paralelo entre o resgate de tradição e o conceito de “autenticidade” na era da reprodução mecânica sugerido por Walter Benjamin: “Mesmo na reprodução mais perfeita, um elemento está ausente: o aqui e agora da obra de arte, sua existência única, no lugar em que ela se encontra” (BENJAMIN, 1955, p. 2).

A afirmação de Benjamin se aplicaria ao cenário contemporâneo se levássemos em conta o fato de que o espectador atual não distingue os elementos presentes na obra audiovisual de forma segmentada. A reprodução cinematográfica é compreendida por este espectador como um só objeto que gera imagem e som. No caso de uma performance em que há uma projeção - seja silenciosa, seja sonora - acompanhada de elementos ao vivo, a reprodução desta obra se desmembra, para o espectador, de modo que esses elementos executados *in loco* passam a ser notados como um objeto independente que, até então, era parte integrante de outro.

Consequentemente, uma execução “visível” aproxima o indivíduo da obra, uma vez que:

O aqui e agora do original constitui o conteúdo da sua autenticidade, e nela se enraíza uma tradição que identifica esse objeto [...] A autenticidade de uma coisa é a quintessência de tudo o que foi transmitido pela tradição, a partir de sua origem, desde sua duração material até o seu testemunho histórico. Como este depende da materialidade da obra, quando ela se esquia do homem através da reprodução, também o testemunho se perde. Sem dúvida, só esse testemunho desaparece, mas o que desaparece com ele é a autoridade da coisa. (BENJAMIN, 1955, p. 2).

O reconhecimento do “aqui e agora da obra de arte, sua existência única, no lugar em que ela se encontra” (BENJAMIN, 1955, p. 2) é provocado, de certa maneira, no âmbito dessas apresentações. Além disso, provoca-se uma nova relação entre o espectador e a obra audiovisual, onde os elementos que fazem parte da produção cinematográfica, e *a priori* estariam inseridos em uma única fonte audiovisual, são expostos para o público de modo estritamente didático. Logo, a partir desta exposição, desnudam-se elementos de produção estabelecendo-se um novo olhar e uma nova condição para estes espectadores.

No que diz respeito à proposta de levar um outro olhar ao espectador, proporcionando-lhe uma aproximação mais íntima com a obra, podemos também associar este referencial de produção ao trabalho de Eduardo Coutinho, em *Jogo de Cena* (2007), por exemplo. Pois, assim como no trabalho de Coutinho, é possível “ver o truque e se interessar por ele, ver o artifício e saber dele não o que simula, mas o que tem de verdade” (BRAGANÇA, 2007)³.

1.2 Philip Auslander e a ideia de *liveness* - vivacidade

Philip Auslander, pesquisador e professor do Instituto de Tecnologia da Georgia, Universidade da Georgia, e autor de diversos livros com interesse particular em estudos de performance, em sua premiada obra *Liveness – Performance in a Mediatized Culture* (2008)⁴, afirma que o discurso crítico em torno do conceito de performance de mídia mista e as possibilidades de incorporar o cinema ao teatro existem desde pelo menos o início da década de 1920. De acordo com o autor, em 1923, Sergei Eisenstein dirigiu uma produção teatral intitulada “*A montagem das atrações*”, a qual incorporava sequências filmadas. Ele discutiu as possibilidades de combinar cinema com teatro e de tornar o teatro mais cinematográfico. Sobre este tema, o autor descreve que

Robert Edmond Jones (1941:17) declarou: “No uso simultâneo do ator ao vivo e do *talking picture* no teatro, existe uma arte teatral totalmente nova, cujas possibilidades são tão infinitas quanto as da própria fala.” Enquanto cinema, para Jones, é “o meio perfeito para expressar o Inconsciente”, atores ao vivo expressam a realidade consciente. Portanto, a combinação das duas mídias “revelará simultaneamente os dois mundos do Consciente e do Inconsciente. . . o mundo objetivo da realidade e o mundo subjetivo do motivo” (ibid.: 18). Implícita na chamada de Jones para essa forma de performance de mídia mista está a suposição de que as representações ao vivo e filmadas podem ser combinadas como linguagens complementares e igualmente convincentes.⁵ (AUSLANDER, 2008, p. 40. T. do A.).

³ Trecho da análise feita pelo cineasta Felipe Bragança para *Jogo de Cena* (2007), de Eduardo Coutinho. Disponível na *Revista Cinética* de outubro de 2007.

⁴ A primeira edição do livro de Philip Auslander, *Liveness: Performance in a Mediatized Culture* – nome original em inglês –, é de 1999; e recebeu o prestigiado prêmio Joe A. Callaway em 2000. Porém, a referência bibliográfica utilizada nesta pesquisa foi a segunda edição desta obra, publicada em 2008.

⁵ “Robert Edmond Jones (1941:17) declared: ‘In the simultaneous use of the living actor and the talking picture in the theatre there lies a wholly new theatrical art, whose possibilities are as infinite as those of speech itself.’ Whereas film, for Jones, is ‘the perfect medium for expressing the Unconscious,’ live actors express conscious reality. Therefore, the combination of the two media ‘will reveal simultaneously the two worlds of the Conscious and the Unconscious . . . the objective world of actuality and the subjective world of motive’ (ibid.:18). Implicit in Jones’s call for this form of mixed-media performance is the assumption that live and filmed representations can be combined as complementary and equally compelling languages.” (AUSLANDER, 2008, p. 40).

Conforme descreve Auslander, “a possibilidade de que a percepção da audiência possa inevitavelmente ser atraída para uma tela, mesmo quando há seres humanos também presentes, por exemplo, não é geralmente considerada ‘como parte da equação’”⁶ (AUSLANDER, 2008, p. 40. T. do A.). Deste modo, para o autor, Jones “não leva em consideração a economia cultural ou levanta a questão de como a performance ao vivo justaposta ao cinema seria percebida por um público que havia abandonado teatros em favor de casas de cinema por mais de vinte anos”⁷ (AUSLANDER, 2008, p. 40. T. do A.).

Auslander é cético em relação às discussões baseadas em trabalho com interação de performances ao vivo e midiáticas que não levam em conta tais considerações. O autor menciona estudo de Robert Wechsler (2006, p. 41), em que é apontada a ideia de que “uma razão pela qual a mídia técnica compele a atenção é simplesmente o fator ‘como eles fazem?’”⁸. Para ele,

[...] a inevitável curiosidade do público sobre como os efeitos técnicos são alcançados os torna centros de atenção, um efeito composto pela maneira como esses dispositivos podem reiterar a experiência do público de formas de mídia dominantes e apelar para o modo dominante de percepção. Embora alguns criadores de performance busquem transparência em seus usos da tecnologia ou desmistifiquem o aparato, não está totalmente claro se essas táticas inviabilizam o fascínio do público pelo espetáculo tecnológico e pela novidade.⁹ (AUSLANDER, 2008, p. 41. T. do A.).

De acordo com Auslander, vinte e cinco anos depois que Robert Edmond Jones idealizou a unificação do teatro e do cinema, o ator Roberts Blossom produziu uma série de experimentos chamados de *Filmstage*¹⁰, onde combinava atores ao vivo com filmes. Nesta prática, os envolvidos “viam o cinema como representando a consciência e os atores ao vivo como representando a corporeidade, a existência física”¹¹ (AUSLANDER, 2008, p. 41, T. do A.). Este foi apenas um dos muitos experimentos intermediários realizados em meados da década de 1960 por artistas de teatro, cinema e artes performáticas. Conforme aponta o autor, “Carolee Schneeman e Robert Whitman, por exemplo, ambos realizaram ‘Happenings’ que

⁶ “The possibility that audience perception may inevitably be drawn to a screen even when there are human beings also present, for instance, is not usually considered as part of the equation.” (AUSLANDER, 2008, p. 40).

⁷ “[...] does not take cultural economy into consideration or raise the question of how live performance juxtaposed with film would be perceived by an audience that had been deserting theatres in favor of movie houses for over twenty years.” (AUSLANDER, 2008, p. 40).

⁸ “[...] one reason why technical media compel attention is quite simply the ‘how’d-they-do-it?’” (WECHSLER apud AUSLANDER, 2008, p. 41).

⁹ “The audience’s inevitable curiosity about how technical effects are achieved makes them centers of attention, an effect compounded by the ways such devices may reiterate the audience’s experience of dominant media forms and appeal to the dominant mode of perception. Although some performance makers seek transparency in their uses of technology or to demystify the apparatus, it is not at all clear that such tactics derail an audience’s fascination with technological spectacle and novelty.” (AUSLANDER, 2008, p. 41).

¹⁰ De acordo com Auslander (2008, p. 41), para uma pesquisa mais detalhada sobre essas atividades e outros usos experimentais de filmes, vídeos e performances ao vivo, pode ser consultada a obra de Youngblood de 1970.

¹¹ “[...] saw film as representing consciousness and the live actors as representing corporeality, physical existence.” (AUSLANDER, 2008, p. 41).

juxtapunham artistas ao vivo com imagens filmadas”¹² (AUSLANDER, 2008, p. 41. T. do A.).

A respeito da relação deste trabalho com o cenário contemporâneo, Auslander afirma:

[...] é claro que existem maneiras de afirmar a presença de um corpo humano sobre o de uma projeção, por exemplo, ou vice-versa, e que as imagens projetadas podem se integrar perfeitamente com as imagens ao vivo, ou uma pode ser usada para comentar sobre a outra, e assim por diante. No entanto, nada disso muda o fato de que tais performances ocorram agora em um contexto cultural em que a projeção está mais relacionada com a mídia dominante do que o corpo vivo, um fato que, sem dúvida, tem implicações sobre como o público percebe toda a performance.¹³ (AUSLANDER, 2008, p. 43. T. do A.).

Conforme descreve Auslander,

[...] o terreno cultural também é desigual em outras maneiras. Passando da questão do domínio para o do prestígio, por exemplo, pode-se encontrar uma história um pouco diferente. Como Martin Barker (2003) sugere, mesmo que o teatro tenha, em meus termos, presença e poder cultural muito menores do que, digamos, o cinema ou a Internet, pode gozar de maior prestígio porque continua a ser percebido como uma alta forma de arte exigindo capital educativo e cultural específico para apreciar. Embora a maioria das pessoas agora prefira assistir televisão ou jogar um jogo de computador do que ir ao teatro, elas ainda podem conceder ao teatro maior prestígio. O vídeo no palco ou em uma instalação pode, assim, se tornar “arte”, enquanto o vídeo em seu aparelho de televisão continua sendo “entretenimento”¹⁴ (AUSLANDER, 2008, p. 43. T. do A.).

O autor também recorre ao mesmo texto de Walter Benjamin para descrever diversos tipos de trabalhos ao vivo, os quais podem ser análogos ao objeto desta pesquisa. Deste modo, o autor observa Benjamin com ênfase na ideia de que a “percepção sensorial humana. . . é determinada não apenas pela natureza, mas também pelas circunstâncias históricas”¹⁵ (AUSLANDER, 2008, p. 37, T. do A.). De acordo com Auslander,

¹² “Carolee Schneeman and Robert Whitman, for instance, both staged ‘Happenings’ that juxtaposed live performers with filmed images.” (AUSLANDER, 2008, p. 41).

¹³ “[...] it is clear there are ways of asserting the presence of a human body over that of a projection, for instance, or vice versa, and that screened images may integrate seamlessly with live ones, or one may be used to comment on the other, and so on. However, none of this changes the fact that such performances occur now in a cultural context in which the projection is more closely related to the dominant media than is the live body, a fact that undoubtedly has implications for how the audience perceives the whole performance.” (AUSLANDER, 2008, p. 43).

¹⁴ “The cultural terrain is uneven in other ways, too. Turning from the question of dominance to that of prestige, for instance, one may find a somewhat different story. As Martin Barker (2003) suggests, even though the theatre has, in my terms, much lower cultural presence and power than, say, cinema or the Internet, it may enjoy greater prestige because it continues to be perceived as a high art form requiring specific educational and cultural capital to appreciate. Even though most people now would prefer to watch television or play a computer game than go to the theatre, they may still accord the theatre greater prestige. Video on stage or in an installation may thus become ‘art’, while video on your television set remains ‘entertainment’.” (AUSLANDER, 2008, p. 43).

¹⁵ “[...] ‘human sense perception . . . is determined not only by nature but by historical circumstances as well’.” (AUSLANDER, 2008, p. 37).

Pensar nesses fenômenos me levou de volta ao crucialmente importante ensaio de Walter Benjamin, “A obra de arte na era da reprodução mecânica” (1986 [1936]). O foco da análise de Benjamin nesse ensaio é sobre a progressão histórica de formas culturais “auráticas” únicas para reproduzidas em massa. [...] Ele foi notavelmente presciente, no entanto, e muitos dos termos de sua análise ainda lançam luz sobre a situação atual.¹⁶ (AUSLANDER, 2008, p. 37. T. do A.).

Assim, complementa apresentando a afirmação de Benjamin:

[...] o desejo das massas contemporâneas de aproximar as coisas espacial e humanamente, que é tão ardente quanto a tendência de superar a singularidade de toda realidade por aceitar sua reprodução. Todos os dias, o impulso torna-se mais forte para se apossar de um objeto muito próximo, por meio de sua semelhança, sua reprodução. (Benjamin 1986 [1936]: 31-2).¹⁷ (AUSLANDER, 2008, p. 38. T. do A.).

Segundo Auslander (2008, p. 37, T. do A.), “a incursão da midiatização na performance ao vivo não é simplesmente uma questão do uso de certos equipamentos nesse contexto. Também tem a ver com abordagens de performance e caracterização, e a mobilidade e os significados daqueles dentro de um contexto cultural particular”¹⁸ (AUSLANDER, 2008, p. 37, T. do A.). Portanto, “o que estamos vendo em muitos casos não é tanto a incursão de ‘técnicas’ derivadas da mídia e técnicas no contexto da performance ao vivo, mas sim a absorção pela performance ao vivo de uma epistemologia derivada da mídia”¹⁹ (AUSLANDER, 2008, p. 37, T. do A.). De tal modo, conforme aponta o autor, tanto as pessoas que ouvem um concerto do Central Park no rádio, como as que assistem a um show do Yes com fones de ouvido, estão tentando alcançar uma espécie de intimidade aural que só pode ser obtida a partir da reprodução do som. Assim, para ele, a utilização de telas de vídeo gigantes em eventos esportivos, concertos de música e dança e outras performances é outra ilustração direta do conceito de Benjamin (AUSLANDER, 2008, p. 37. T. do A.).

¹⁶ “Thinking about these phenomena has led me back to Walter Benjamin’s crucially important essay “The work of art in the age of mechanical reproduction” (1986 [1936]). The focus of Benjamin’s analysis in that essay is on the historical progression from unique, ‘auratic’ cultural forms to mass-reproduced ones. [...] He was remarkably prescient, however, and many of the terms of his analysis still shed light on the current situation.” (AUSLANDER, 2008, p. 37).

¹⁷ “[...] the desire of contemporary masses to bring things “closer” spatially and humanly, which is just as ardent as their bent toward overcoming the uniqueness of every reality by accepting its reproduction. Every day the urge grows stronger to get hold of an object at very close range by way of its likeness, its reproduction. (Benjamin 1986 [1936]:31–2).” (AUSLANDER, 2008, p. 38).

¹⁸ “[...] the incursion of mediatization into live performance is not simply a question of the use of certain equipment in that context. It also has to do with approaches to performance and characterization, and the mobility and meanings of those within a particular cultural context.” (AUSLANDER, 2008, p. 37).

¹⁹ “What we are seeing in many cases is not so much the incursion of media-derived “technics” and techniques into the context of live performance but, rather, live performance’s absorption of a media- derived epistemology.” (AUSLANDER, 2008, p. 37).

Além disso, Auslander menciona uma questão pertinente referente à amplificação na performance teatral discutida pelo pesquisador americano Roger Copeland:

[...] “na Broadway hoje em dia, até mesmo peças não musicais são rotineiramente microfonadas, em parte porque os resultados soam mais ‘naturais’ para um público cujos ouvidos foram condicionados pela televisão estéreo, LPs de alta fidelidade e *compact disks*”. O uso de microfones quase invisíveis colocados nos corpos dos atores apenas reforça nossa percepção de uma voz amplificada como “natural”. Andrew Goodwin (1990: 266) identificou outro caso intrigante da normalização do som midiaticado: o do efeito *handclap* usado em muitos discos de pop e *dance*. As gravações dos anos 1970 frequentemente usavam um específico sintetizador de percussão, o TR-808, como a fonte desse som. Depois de uma década de *handclaps* sintetizados, quando os músicos da década de 1980 quiseram experimentar um efeito de *handclap* das gravações existentes, “eles samplearam sua própria simulação eletrônica da máquina TR-808, em vez de palmas ‘reais’” porque “a batida eletrônica soava muito ‘natural’ para os músicos pop e platéias” (ibid.). Linda Dusman (1994: 140), uma compositora, sugeriu que a predominância da gravação como experiência normativa da música tornou quase impossível para o público ouvir uma apresentação musical ao vivo como algo que realmente ocorre no momento, em vez de uma reprodução de uma gravação.²⁰ (AUSLANDER, 2008, p. 37-38. T. do A.).

Para o autor, todos esses exemplos elucidam a maneira como a mediação está explícita e implicitamente incorporada na experiência ao vivo. Ao mesmo tempo, “muitos aspectos de nossa relação com a performance sugerem que a mediação teve um poderoso efeito na modelagem da norma sensorial para o momento histórico atual”²¹ (AUSLANDER, 2008, p. 37). Deste modo, atribui o tipo de proximidade e intimidade que a audiência busca experimentar à relação que a sociedade tem com a televisão que, de acordo com Auslander, se tornou nosso modelo de percepção aproximada durante o século XX. Para ele, “as práticas textuais da televisão americana apresentam-se como, ou são experimentadas de maneira semelhante ao, presente plenamente ao vivo”²² (AUSLANDER, 2008, p. 12). Assim, “até os programas gravados de televisão aberta recebem um sentido de co-presença espacial e

²⁰ “on Broadway these days even nonmusical plays are routinely miked, in part because the results sound more ‘natural’ to an audience whose ears have been conditioned by stereo television, high fidelity LPs, and compact disks.” The use of almost invisible microphones placed on the bodies of the actors only reinforces our perception of an amplified voice as ‘natural.’ Andrew Goodwin (1990:266) has identified another intriguing case of the normalization of mediated sound: that of the handclap effect used on many pop and dance records. Recordings of the 1970s frequently used a particular percussion synthesizer, the TR-808, as the source for this sound. After a decade of synthesized handclaps, when musicians in the 1980s wanted to sample a handclap effect from existing recordings, ‘they sampled their own electronic simulation from the TR-808 machine, rather than ‘real’ handclaps’ because ‘the electronic handclap sounded so ‘natural’ to pop musicians and audiences (ibid.). Linda Dusman (1994:140), a composer, has suggested that the dominance of recording as the normative experience of music has made it almost impossible for audiences to hear a live musical performance as something actually occurring in the moment rather than a reproduction of a recording.” (AUSLANDER, 2008, p. 37-38).

²¹ “Many aspects of our relation to performance suggest that mediation has had a powerful effect in shaping the sensory norm for the current historical moment.” (AUSLANDER, 2008, p. 37).

²² “The textual practices of American television present themselves as, or are experienced in ways similar to, the fully present live...” (AUSLANDER, 2008, p. 12).

simultaneidade temporal em que, uma vez que um programa foi ao ar em seu horário programado, há pouca ou nenhuma chance de visualizá-lo fora de seu (canal) contexto temporal e espacial inicial”²³ (AUSLANDER, 2008, p. 12-13. T. do A.).

Embora o autor considere a televisão, não o cinema, o meio cultural dominante, ele indica que a relação histórica do teatro com o cinema também fornece um precedente importante para o padrão de desenvolvimento da ideia de vivacidade. De acordo com Auslander, os primeiros filmes se modelaram diretamente na prática teatral e, tanto a estrutura narrativa, como os dispositivos visuais do cinema foram totalmente desenvolvidos no palco antes de se tornarem o que viria a ser o novo meio de linguagem. Deste modo, em seu início, o cinema viria a assumir e reformar o vocabulário teatral, bem como rapidamente usurpar a posição cultural do teatro como a forma dominante de entretenimento (AUSLANDER, 2008). Igualmente, a televisão percorreria o mesmo trajeto, conforme aponta o autor:

[...] por que a televisão adotou “o teatro como modelo de representação” (Spigel, 1992, p. 142), como o próprio cinema havia feito em seus primórdios, em vez de se modelar no cinema? [...] Em vez disso, se esforçou para ser teatral. [...] uma ontologia de vivacidade mais parecida com a ontologia do teatro do que com a do cinema. (é a capacidade de transmitir eventos à medida que eles ocorrem. [...] Jane Feuer (1982) argumenta que a definição de televisão como um meio ao vivo ontologicamente permanece parte de nossa concepção fundamental do meio, embora há muito tempo a televisão tenha deixado de ser ao vivo no sentido ontológico, permanece assim em um sentido ideológico. Rick Altman (1986:45) fez uma observação similar: “se os eventos transmitidos pela televisão são ao vivo ou não, a própria experiência de televisão é. . . sentida como ao vivo pelo público em casa”²⁴ (AUSLANDER, 2008, p. 12. T. do A.).

Para Auslander, o “sentido ideologicamente enraizado da televisão como um meio ao vivo torna sua relação histórica com o teatro diferente da do cinema, e permitiu à televisão colonizar a vivacidade, o aspecto da apresentação teatral que o cinema não poderia reproduzir”²⁵ (AUSLANDER, 2008, p. 13, T. do A.). Portanto, “o cinema remediou o teatro

²³ “[...] even the recorded programs of broadcast television are assigned a sense of spatial co-presence and temporal simultaneity in that, once a program has aired in its scheduled time slot, there is little or no chance of viewing it outside of its initial temporal and spatial (channel) context.” (AUSLANDER, 2008, p. 12-13).

²⁴ “[...] why did television embrace ‘the theatre as a model for representation’ (Spigel 1992:142) as the cinema itself had done in its earliest days, rather than model itself on film? [...] instead it strove to be theatrical. [...] an ontology of liveness more akin to the ontology of theatre than to that of film. (it’s ability of transmit events as they occur. [...] Jane Feuer (1982) argues that the definition of television as an ontologically live medium remains part of our fundamental conception of the medium – even though television ceased long ago to be live in an ontological sense, it remains so in an ideological sense. Rick Altman (1986:45) has made a similar observation: ‘whether the events transmitted by television are live or not, the television experience itself is...sensed as live by the home viewing audience.’” (AUSLANDER, 2008, p. 12).

²⁵ “[...] ideologically engrained sense of television as a live medium makes its historical relationship to the theatre different from that of film, and enabled television to colonize liveness, the one aspect of theatrical presentation that film could not replicate.” (AUSLANDER, 2008, p. 13).

adotando as estruturas narrativas e as estratégias visuais do melodrama do século XIX. Enquanto o cinema só poderia remediar o teatro nesses níveis estruturais, a televisão poderia remediar o teatro no nível ontológico por meio de sua reivindicação de imediatismo”²⁶ (AUSLANDER, 2008, p. 13, T. do A.). Segundo o autor,

[...] uma transmissão televisiva é caracterizada como uma performance no presente. [...] Mesmo agora que a maioria das programações de televisão é pré-gravada, a imagem da televisão continua sendo uma performance no presente em um sentido importante. [...] Nas décadas de 1930 e 1940, a televisão foi idealizada principalmente como um meio dedicado à transmissão de eventos ao vivo em andamento, não à reprodução.²⁷ (AUSLANDER, 2008, p. 15. T. do A.).

De acordo com Auslander, a intimidade da televisão era vista como uma função de sua proximidade (a proximidade do espectador ao evento que ela possibilita), e o fato de que os eventos externos eram transmitidos para a casa do espectador:

A posição do espectador de televisão em relação à imagem na tela foi muitas vezes comparada com a de um fã de boxe sentado no ringue ou um frequentador de teatro com o melhor lugar na casa. A televisão "torna o mundo um palco e todas as casas um lugar na primeira fila para esportes, teatro e notícias" (Dunlap 1947: 8). Pensou-se em tornar o lar um tipo de teatro caracterizado, paradoxalmente, pela intimidade absoluta e pelo alcance global. [...] Spigel (1992, p. 110) argumenta persuasivamente que [...] “a comunicação elétrica desarmaria a ameaça da diferença cultural ao limitar as experiências e colocar os encontros sociais em contextos seguros, familiares e previsíveis”. No início da década de 1920, “o rádio, como o telégrafo e o telefone antes dele, era visto como um instrumento de saneamento social”, que tornaria os objetos culturais mais acessíveis [...]”²⁸ (AUSLANDER, 2008, p. 16. T. do A.).

Ainda, com o passar do tempo, “as convenções do ao vivo televisualmente postulado” viriam a constituir “a maneira como pensamos no ao vivo”²⁹ (AUSLANDER, 2008, p. 39. T.

²⁶ “[...] film remediated theatre by adopting the narrative structures and visual strategies of nineteenth-century melodrama. Whereas film could only remediate the theatre at these structural levels, television could remediate theatre at the ontological level through its claim to immediacy.” (AUSLANDER, 2008, p. 13).

²⁷ “[...] a television broadcast is characterized as a performance in the present. [...] Even now that most television programming is pre-recorded, the television image remains a performance in the present in an important sense. [...] In the 1930s and 1940s, television was envisioned primarily as a medium devoted to the transmission of ongoing live events, not to reproduction.” (AUSLANDER, 2008, p. 15).

²⁸ “The position of the television viewer relative to the image on the screen was often compared with that of a boxing fan sitting ringside or a theatre-goer with the best seat in the house. Television ‘make[s] all the world a stage and every home a front-row seat for sports, drama, and news’ (Dunlap 1947:8). It was thought to make the home into a kind of theatre characterized, paradoxically, by both absolute intimacy and global reach. [...] Spigel (1992:110) argues persuasively that [...] ‘electrical communication would defuse the threat of cultural difference by limiting experiences and placing social encounters into safe, familiar, and predictable contexts’. By the early 1920s, ‘radio, like the telegraph and telephone before it, was seen as an instrument of social sanitation’ that would make cultural objects more generally accessible [...]” (AUSLANDER, 2008, p. 16).

²⁹ “[...] the conventions of the televisually posited [...] the way we think of the live [...]” (AUSLANDER, 2008, p. 39).

do A.). Auslander conta que diversas propagandas “mostravam casais em trajes noturnos reunidos em suas salas de estar como se estivessem em um camarote no teatro”, e olhando de forma deslumbrada para a tela, ao assistir performances de balé, ópera ou drama - como em um ‘legítimo palco’³⁰ (AUSLANDER, 2008, p. 17. T. do A.). Segundo o autor, “a televisão na sala de estar era oferecida como uma excursão fora do lar e em um camarote caro para uma experiência de alta cultura” (AUSLANDER, 2008, p. 17. T. do A.)³¹.

A televisão, como parasita, estrangulou seu hospedeiro oferecendo-se não como uma extensão da experiência teatral, mas como um *substituto* equivalente para essa experiência. [...] a implicação do discurso cultural em torno da televisão era que se deveria assisti-la *ao invés* de ir ao teatro. [...] A mensagem é que nada se perde e muito se ganha ficando em casa.³² (AUSLANDER, 2008, p. 22-23. T. do A.).

As afirmações de Auslander indicam fortemente que o intuito da televisão era substituir o teatro, e mesmo o cinema, como o meio principal de entretenimento de sua época. Porém, o autor observa:

[...] “o olho, enquanto observa um cenário... faz suas próprias mudanças em várias partes da cena para manter o interesse, enquanto que na televisão a câmera deve levar o olho a vários pontos de interesse na cena”. (ibid.: 55) [...] O discurso televisivo não consegue reproduzir o discurso perceptivo do olho do espectador, porque, enquanto no teatro os espectadores direcionam sua própria visão, a câmera de televisão não permite que escolham suas próprias perspectivas.³³ (AUSLANDER, 2008, p. 19. T. do A.).

Conforme descreve Auslander, esse fator se traduziu em efeitos econômicos muito concretos no mercado de performance ao vivo. Em um estudo pioneiro de William Baumol e William Bowen sobre a situação econômica das artes performáticas entre os anos 1948 e 1952, período em que a televisão se tornou amplamente disponível, foi analisada a competição da performance ao vivo com a televisão. Neste período, de uma forma geral, os gastos do consumidor aumentaram em 23% com a televisão, enquanto as admissões para performances

³⁰ “[...] showed couples in evening attire gathered in their living rooms as if in a private box at the theatre, and gazing in rapt attention at on-screen ballet, opera, or drama from the legitimate stage.” (AUSLANDER, 2008, p. 17).

³¹ “Television in the living room was this offered... as an excursion out of the household and into an expensive private box for an experience of high culture.” (AUSLANDER, 2008, p. 17).

³² “Television, as parasite, strangled its host by offering itself not as an extension of theatrical experience but as an equivalent *replacement* for that experience. [...] the implication of the cultural discourse surrounding television was that one should watch it *instead* of going to the theatre. [...] the message is that nothing is lost, and much is gained, by staying home.” (AUSLANDER, 2008, p. 22-23).

³³ “[...] the eye, while observing a stage set... makes its own changes to various parts of the scene to maintain interest, whereas in television the camera must take the eye to various points of interest in the scene”. (ibid.:55). [...] televisual discourse fails to replicate the perceptual discourse of the spectator’s eye because whereas in the theatre spectators direct their own vision, the television camera does not permit them to choose their own perspectives.” (AUSLANDER, 2008, p. 19).

ao vivo aumentaram apenas 5%. Em suma, concluem os autores, “parece claro que os meios de comunicação de massa fizeram incursões na audiência para a performance ao vivo.”³⁴ (AUSLANDER, 2008, p. 23. T. do A.).

Já um estudo muito mais recente, a *Pesquisa Pública de Participação nas Artes* (SPPA) de 2004, produzido a cada cinco anos pela Fundação Nacional para as Artes (NEA) do governo dos Estados Unidos, sugere que as formas ao vivo permanecem em competição direta com as midiatisadas. Para Auslander,

[...] é evidente que muito mais pessoas ouvem música gravada do que assistem a concertos, mas a discrepância pode ser maior do que o esperado, especialmente considerando que a *SPPA* acompanha música clássica e jazz, mas não música popular: 47,9 por cento dos adultos americanos escutam música gravada, enquanto apenas 18,8 por cento vão a concertos; 8,7 por cento vão aos recitais de dança, mas 13,7 por cento veem dança em formas midiatisadas³⁵ (AUSLANDER, 2008, p. 23. T. do A.).

[...] a relação entre televisão e teatro é igualmente verdadeira, pela extensão alegórica, da relação cultural geral do televisual e midiatisado com o ao vivo: a ideologia da vivacidade que o televisual (o dominante cultural que agora se expressa através de uma variedade de mídias) herdou da televisão (o meio) permitiu que ela deslocasse e substituísse a performance ao vivo em uma ampla variedade de contextos culturais³⁶. (AUSLANDER, 2008, p. 24. T. do A.).

[...] Considerando que a televisão inicialmente tentou reproduzir e, implicitamente, substituir o teatro ao vivo, a performance ao vivo se desenvolveu desde então em direção à replicação do discurso da midiatisação.³⁷ (AUSLANDER, 2008, p. 24. T. do A.).

Desta maneira, Auslander enfatiza que “independentemente de ser literalmente o caso em que as pessoas que consomem essas artes em formas midiatisadas o façam em vez de participar de eventos ao vivo, é muito claro que a versão midiatisada dessas artes define a experiência normativa delas”³⁸ (AUSLANDER, 2008, p. 23. T. do A.). Portanto, “o fato de que

³⁴ “[...] it seems clear that the mass media have made inroads into the audience for live performance.” (AUSLANDER, 2008, p. 23).

³⁵ “It is self-evident that far more people listen to recorded music than attend concerts, but the discrepancy may be larger than expected, especially considering that the *SPPA* tracks classical music and jazz but not popular music: 47.9 percent of adult Americans listen to recorded music, while only 18.8 percent attend concerts; 8.7 percent attend dance recitals, but 13.7 percent view dance in mediatised forms.” (AUSLANDER, 2008, p. 23).

³⁶ “[...] the relationship between television and theatre is equally true, by allegorical extension, of the general cultural relationship of the televisual and mediatised to the live: the ideology of liveness that the televisual (the cultural dominant that is now expressed through a variety of media) inherited from television (the medium) has enabled it to displace and replace live performance in a wide variety of cultural contexts.” (AUSLANDER, 2008, p. 24).

³⁷ “[...] whereas television initially sought to replicate and, implicitly, to replace live theatre, live performance itself has developed since that time toward the replication of the discourse of mediatisation.” (AUSLANDER, 2008, p. 24).

³⁸ “Irrespective of whether it is literally the case that the people who consume these arts in mediatised forms do so instead of attending live events, it is very clear that the mediatised version of these arts defines the normative experience of them.” (AUSLANDER, 2008, p. 23).

o público dessas artes performáticas está participando de versões midiatisadas delas com muito mais frequência do que em formas ao vivo, provavelmente significa que as performances ao vivo estão em competição direta com as performances gravadas”³⁹ (AUSLANDER, 2008, p. 24. T. do A.)

Auslander afirma que “as múltiplas maneiras pelas quais a performance ao vivo agora se esforça para replicar televisão, vídeo e filme, e para incorporar mídia digital” fornecem o que ele chama de “exemplos vívidos”⁴⁰ (AUSLANDER, 2008, p. 25. T. do A.). Logo, a “onipresença de performances de todos os tipos em nossa cultura levou à depreciação da presença ao vivo, que só pode ser compensada tornando a experiência perceptual do ao vivo tanto quanto possível como a da midiatisada, mesmo nos casos em que o evento ao vivo fornece sua própria marca de proximidade”⁴¹ (AUSLANDER, 2008, p. 40. T. do A.).

Para elucidar esta ideia, o autor recorre ao trabalho do diretor teatral soviético Vsevolod Meyerhold, que promoveu ativamente esse fenômeno:

Notando em um ensaio de 1929-30 (Meyerhold 1969 [1930]: 254-6) que “o cinema está atraindo um número muito maior de audiências do que qualquer outro tipo de teatro”, ele chamou a “cinematografia” do teatro: “Dê-nos a chance de trabalhar em um teatro que incorpore técnicas modernas e seja capaz de atender às demandas que nossa concepção do espetáculo teatral criará, e nós encenaremos produções que atrairão tantos espectadores quanto o cinema”⁴² (AUSLANDER, 2008, p. 25. T. do A.).

Segundo Auslander, a análise de Meyerhold baseou-se, no entanto, em uma percepção falha da posição do cinema na economia cultural. Isso porque ele enxergava o cinema sonoro como uma tentativa do cinema de “competir com o teatro, com atores ao vivo [...] ao] fornecer a projeção com diálogo”⁴³ (AUSLANDER, 2008, p. 25. T. do A.). Em sua visão, essa tentativa estava fadada ao fracasso, porque a força do cinema e seu apelo internacional estava no fato de este ser um meio visual, não verbal. “Quando o filme adquiriu a linguagem, acreditava Meyerhold, perdeu sua universalidade. Ele achava que, uma vez que o teatro pudesse oferecer

³⁹ “[...] the fact that the audiences for these performing arts are participating in mediatized versions of them far more often than in live forms probably means that live performances are in direct competition with recorded performances.” (AUSLANDER, 2008, p. 24).

⁴⁰ “The multiple ways in which live performance now endeavors to replicate television, video, and film, and to incorporate digital media, provide vivid examples.” (AUSLANDER, 2008, p. 25).

⁴¹ “The ubiquity of reproductions of performances of all kinds in our culture has led to the depreciation of live presence, which can only be compensated for by making the perceptual experience of the live as much as possible like that of the mediatized, even in cases where the live event provides its own brand of proximity.” (AUSLANDER, 2008, p. 40).

⁴² “Noting in an essay of 1929-30 (Meyerhold 1969 [1930]:254-6) that ‘the cinema is attracting far greater audiences than any other type of theatre,’ he called for the ‘cinefication’ of the theatre: ‘Give us the chance to work in a theatre incorporating modern techniques and capable of meeting the demands which our conception of the theatrical spectacle will create, and we shall stage productions which will attract just as many spectators as the cinema’.” (AUSLANDER, 2008, p. 25).

⁴³ “[...] to compete with the theatre, with live actors [...] by] furnishing the screen with dialogue.” (AUSLANDER, 2008, p. 25).

um espetáculo visual comparável ao cinema, uma plateia ansiando tanto pelo espetáculo quanto pelas palavras voltaria ao teatro”⁴⁴ (AUSLANDER, 2008, p. 25. T. do A.). Por conseguinte, conforme citado por Auslander, “a formação [...] do gosto do público pela televisão necessariamente repercutiria no futuro público do teatro, particularmente na demanda por realismo (Pavis 1992:121)”⁴⁵ (AUSLANDER, 2008, p. 26-27. T. do A.).

O autor indica que “a relação entre a performance ao vivo e seu atual ambiente midiaticado produzem uma oposição binária redutiva do ao vivo e do midiaticado”⁴⁶ (AUSLANDER, 2008, p. 3), assim, expõe duas categorias de representação emergentes que não são puramente ao vivo nem puramente gravadas: “aquelas em que performance e o público são espacialmente separados mas temporalmente co-presentes (por exemplo, televisão ou rádio ao vivo) e aquelas em que performance e audiência são espacialmente co-presentes, mas os elementos da performance são pré-gravados (por exemplo, concertos de sincronia labial, *replays* instantâneos de vídeo no estádio)”⁴⁷ (AUSLANDER, 2008, p. 3. T. do A.). Nesse sentido, “como produzidas social e historicamente, as categorias do vivo e do gravado são definidas em uma relação mutuamente exclusiva, em que a noção do ao vivo tem como premissa a ausência do gravado e o fato definidor do gravado é a ausência do ao vivo”⁴⁸ (WURTZLER, 1992 apud AUSLANDER, 2008, p. 3. T. do A.).

Conforme aponta Auslander, o senso comum é que o evento ao vivo seria “real” e os eventos midiaticados seriam secundários e, de alguma forma, reprodução artificial do real. Deste modo, “o ao vivo vem representar uma categoria completamente externa à representação”⁴⁹ (AUSLANDER, 2008, p. 3. T. do A.). De acordo com o autor, na relação entre performance ao vivo e a midiaticada há várias questões a serem notadas, particularmente:

[...] a apresentação de um evento previamente gravado como ao vivo; a incorporação de vídeo no evento ao vivo; e a precedência dos midiaticados sobre o ao vivo, mesmo para os próprios artistas. [...] a situação da performance ao vivo nesse ambiente midiaticado. [...] uma alegoria da relação geral de performance ao vivo com formas midiaticadas dentro de nossa economia cultural [...] eventos midiaticados foram modelados em eventos ao

⁴⁴ “When film acquired language, Meyerhold believed, it lost its universality. He felt that once the theatre could offer visual spectacle comparable to the cinema, an audience craving both that spectacle and words would flock back to the theatre.” (AUSLANDER, 2008, p. 25).

⁴⁵ “[...] the formation [...] of audience taste by television necessarily rebounds on the future audience for theatre, particularly in the demand for realism. (Pavis 1992:121)” (AUSLANDER, 2008, p. 26-27).

⁴⁶ “[...] the relationship between live performance and its present mediatic environment, they yield a reductive binary opposition of the live and the mediatic.” (AUSLANDER, 2008, p. 3).

⁴⁷ “those in which performance and audience are spatially co-present but elements of the performance are pre-recorded (e.g., lip-synched concerts, instant replays on stadium video displays).” (AUSLANDER, 2008, p. 3).

⁴⁸ “As socially and historically produced, the categories of the live and the recorded are defined in a mutually exclusive relationship, in that the notion of the live is premised on the absence of recording and the defining fact of the recorded is the absence of the live”. (WURTZLER, 1992 apud AUSLANDER, 2008, p. 3).

⁴⁹ “[...] the live comes to stand for a category completely outside representation” (AUSLANDER, 2008, p. 3).

vivo. [...] Os eventos ao vivo agora frequentemente são modelados nas representações muito midiaticizadas que uma vez tiveram os mesmos eventos ao vivo que seus modelos⁵⁰ (AUSLANDER, 2008, p. 10. T. do A.).

Além disso, “a prática da performance reflete inevitavelmente a pressão nas condições materiais sob as quais a performance ocorre, na composição do público e na formação de suas expectativas, e nas formas e conteúdo da performance em si”⁵¹ (AUSLANDER, 2008, p. 6. T. do A.).

Outra consideração interessante apresentada por Auslander e que vai ao encontro com desta pesquisa, é o conceito de remediação: a inscrição da performance ao vivo dentro da lógica histórica da mídia identificada. Ou seja, a representação de um meio em outro. Assim, “um novo meio nunca é um acréscimo a um antigo, nem deixa o antigo em paz. Nunca deixa de oprimir as mídias mais antigas até encontrar novas formas e posições para elas”⁵² (MCLUHAN, 1964 apud AUSLANDER, 2008, p. 6. T. do A.). Portanto, “novas tecnologias de representação continuam reformando ou remediando as anteriores”⁵³ (BOLTER; GRUSIN, 1996 apud AUSLANDER, 2008, p. 6. T. do A.). Consequentemente, segundo este conceito, quando uma performance ao vivo é oferecida a partir de uma mídia previamente conhecida, mas a sua música é recomposta, promovendo assim uma ressignificação de sua leitura, estamos tratando de uma remediação de sua forma original.

Da mesma maneira, aplica-se o conceito de repetição. Conforme apresenta o autor, “de maneira muito simples, a representação no sistema de comércio é aquela que surge de um ato singular; repetição é aquela que é produzida em massa”⁵⁴; assim, “um concerto é uma representação, mas também uma refeição *à la carte* em um restaurante; um registro de fonógrafo ou uma lata de comida é repetição”⁵⁵ (ATTALI, 1985 apud AUSLANDER, 2008, p. 27-28. T. do A.). Portanto, repetição, a produção em massa de objetos culturais, passou a ser mais promissora para o capital, porque “na representação, uma obra geralmente é ouvida apenas

⁵⁰ “[...] the presentation of a previously recorded event as live; the incorporation of video into the live event; and the precedence of the mediated over the live, even for the performers themselves. [...] the situation of live performance within that mediated environment. [...] an allegory for the general relationship of live performance to mediated forms within our cultural economy [...] mediated events were modeled in live ones. [...] live events now frequently are modeled on the very mediated representations that once took the self-same live events as their models.” (AUSLANDER, 2008, p. 10).

⁵¹ “[...] performance practice inevitably reflects this pressure in the material conditions under which performance takes place, in the composition of the audience and the formation of its expectations, and in the forms and content of performance itself.” (AUSLANDER, 2008, p. 6).

⁵² “A new medium is never an addition to an old one, nor does it leave the old one in peace. It never ceases to oppress the older media until it finds new shapes and positions for them”. (MCLUHAN, 1964 apud AUSLANDER, 2008, p. 6.).

⁵³ “[...] new technologies of representation proceed by reforming or remediating earlier ones” (BOLTER; GRUSIN, 1996 apud AUSLANDER, 2008, p. 6).

⁵⁴ “Stated very simply, representation in the system of commerce is that which arises from a singular act; repetition is that which is mass-produced. [...] a concert is a representation, but also a meal *à la carte* in a restaurant; a phonograph record or a can of food is repetition.” (ATTALI, 1985 apud AUSLANDER, 2008, p. 27-28. T. do A.).

⁵⁵ “[...] a concert is a representation, but also a meal *à la carte* in a restaurant; a phonograph record or a can of food is repetition.” (ATTALI, 1985 apud AUSLANDER, 2008, p. 27-28).

uma vez - é um momento único”⁵⁶, enquanto, “na repetição, audiências potenciais são armazenadas”⁵⁷. “Ao ser gravada e tornando-se midiaticizada, a performance se torna um valor acumulável. A performance ao vivo existe dentro da economia de repetição, principalmente para promover objetos culturais produzidos em massa”⁵⁸ (AUSLANDER, 2008, p. 28. T. do A.).

O autor afirma que passou a perceber o que ele denomina como “economia da repetição”⁵⁹ (AUSLANDER, 2008) no início dos anos 1980 quando notou que diversas produções da Broadway tinham sido financiadas em parte pelo dinheiro da TV a cabo com o entendimento de que as versões gravadas das produções apareceriam mais tarde em sua programação. Conforme assegura, “o próprio fato de que essas produções *não* exigiam nenhuma adaptação ao fazer a transição da representação para a repetição é o que as define como pós-modernas”⁶⁰ (AUSLANDER, 2008, p. 30, *itálico do original*, T. do A.). Deste modo, acrescenta:

[...]“Que ironia: as pessoas originalmente pretendiam usar a gravação para preservar a performance, e hoje a performance só é bem-sucedida como um simulacro da gravação” (Attali 1985: 85). Vincent Canby (“Veja quem está falando na Broadway: microfones”, *New York Times*, 22 de janeiro de 1995: 2: 1, 4–5) argumentou que o uso de sistemas de som e técnicas de mixagem que produzem som com qualidade digital em performances ao vivo dos musicais da Broadway encorajam o público a avaliar performances ao vivo em termos de semelhança com os midiaticizados: “o teatro está se aproximando rapidamente do dia em que um show da Broadway será uma representação, se artificial, quase perfeita de uma performance ao vivo”. Em todos esses contextos, a performance ao vivo é agora uma recriação de si mesma de uma só vez, filtrada através de suas próprias reproduções midiaticizadas.⁶¹ (AUSLANDER, 2008, p. 35. T. do A.).

Auslander define que “as instâncias em que o evento ao vivo existe tanto para servir como base para uma representação midiaticizada quanto para ser um fim em si, não se limitam

⁵⁶ “[...] “in representation, a work is generally heard only once—it is a unique moment [...]” (AUSLANDER, 2008, p. 28).

⁵⁷ “[...] in repetition, potential hearings are stockpiled” (AUSLANDER, 2008, p. 28).

⁵⁸ “By being recorded and becoming mediaticized, performance becomes an accumable value. Live performance exists within the economy of repetition largely either to promote mass-produced cultural objects [...]” (AUSLANDER, 2008, p. 28).

⁵⁹ “[...] the economy of repetition [...]” (AUSLANDER, 2008).

⁶⁰ “[...] the very fact that these productions required *no* adaptation in making the transition from representation to repetition is what defines them as postmodern.” (AUSLANDER, 2008, p. 30).

⁶¹ “What irony: people originally intended to use the record to preserve the performance, and today the performance is only successful as a simulacrum of the record” (Attali 1985:85). Vincent Canby (‘Look who’s talking on Broadway: microphones’ *New York Times*, January 22, 1995:2:1, 4–5) has argued that the use of sound systems and mixing techniques that produce digital-quality sound at live performances of Broadway musicals encourages audiences to assess live performances in terms of their resemblance to mediaticized ones: ‘the theatre is fast approaching the day when a Broadway show will be a nearly perfect, if artificial, representation of a live performance.’ In all of these contexts, live performance is now a recreation of itself at one remove, filtered through its own mediaticized reproductions.” (AUSLANDER, 2008, p. 35).

ao mundo do entretenimento comercial”⁶² (AUSLANDER, 2008, p. 31. T. do A.). Deste modo, assegura que a “arte da performance é o equivalente virtual de suas representações”⁶³, e recorre novamente a Walter Benjamin, mencionando que “a um grau cada vez maior a obra de arte reproduzida torna-se a obra de arte projetada para a reprodutibilidade”⁶⁴ (AUSLANDER, 2008, p. 31. T. do A.).

O pianista e compositor Tony Berchmans, em entrevista para este estudo, cuja íntegra encontra-se nos apêndices, apresenta em seus relatos algumas considerações que corroboram com o conceito de Auslander. No que diz respeito à presença humana em uma performance mediada, o pianista menciona um fato exemplificado através do interesse de crianças por seus espetáculos:

Isso na verdade [...] duas senhoras que conheci na Transilvânia na segunda vez que fui no Festival de Cinema [...] são pesquisadoras americanas [...] e vão em vários festivais de cinema pela Europa. Elas viram o espetáculo e [...] ficaram falando muito acerca disso: [...] (porque lá eu fiz um espetáculo específico pra criança), de como as crianças ficavam quietas no espetáculo, conectadas [...] e isso chamou atenção pra elas. [...] e tiraram as conclusões, que tinha essa questão das crianças perceberem a construção ao vivo. E que isso fazia elas terem uma relação diferente do blockbuster. Uma vez que ela fica ali: “Ah, vamos tomar café! “Vamos, vamos tomar café”. [...] whatever aconteça com elas, aquilo vai continuar. Agora, ali não, tem um cara. Então, basta um cara e elas perceberem que aquele cara tem uma relação, que causa uma certa estranheza e tal. É lógico que elas também falam sobre o aspecto da introdução à Cinefilia, trazer o craft pra frente da tela. Também a criança que está entendendo o mundo, ela vê o negócio pronto, ela clica e não muda nada, ela vira as costas e continua. Então ela não tem uma relação. Quando ela vê um músico, e passa a saber que o músico está ali, ela descobre uma coisa nova e por isso que talvez ela ficasse quieta. Ela está descobrindo uma coisa nova, é uma novidade o fato de ter um cara. Foi um aspecto que eu achei interessante. Eu confesso que não tinha pensado por esse lado no caso das crianças, e elas falaram: “O seu espetáculo é uma melhor introdução a Cinefilia, faz as pessoas, as crianças curtirem um filme de uma outra ordem”. Porque na verdade é um filme preto e branco, de 1920. Teria tudo para a criança não ter conexão. Uma edição muito mais lenta do que os filmes contemporâneos, uma narrativa muito mais... enfim, a criança está lá, gosta, ri, consegue se conectar muito com a história. E a gente sabe que a responsabilidade é nossa. Porque se tá aquela tela lá, sem ninguém tocando, fica mudo, sem som, sem nada.”⁶⁵ (BERCHMANS, 2019).

⁶² “Instances in which the live event exists at least as much to serve as the basis for a mediated representation as to be an end in itself are not confined to the world of commercial entertainment.” (AUSLANDER, 2008, p. 31).

⁶³ “[...] performance art is the virtual equivalent of its representations.” (AUSLANDER, 2008, p. 31).

⁶⁴ “[...] To an ever greater degree the work of art reproduced becomes the work of art designed for reproducibility.” (AUSLANDER, 2008, p. 31).

⁶⁵ A íntegra da entrevista com Tony Berchmans encontra-se nos apêndices deste trabalho.

Igualmente, aborda o tema ao discorrer sobre a resposta do público em relação à sua performance, onde o pianista surpreende-se ao se deparar com o pouco contato que o público tem com este modelo de performance. Pois, conforme observa, trata-se de uma prática existente há mais de um século:

Então o que eu vejo quando interpreto, e é um pouco das respostas das pessoas, é de um estranhamento - que me parece também meio inusitado - que as pessoas falam: “Poxa, é muito diferente esse espetáculo”. E é irônico porque é um espetáculo que era feito 100 anos atrás, então como é que um público de 2019 ainda pode chegar pra mim e falar que é uma coisa diferente? Tem essa ironia, mas eu acho que tem a ver com a construção ao vivo. Porque uma criança, isso tem acontecido, deve ter acontecido com você, crianças pequenas que ficam uma hora assistindo o filme... E uma vez um pai veio falar pra mim: “Esse moleque não para um minuto na frente da internet e da televisão! E aí ele vem no seu show e fica uma hora, como se explica isso?” Já me explicaram, já tentaram me explicar. Aparentemente, justamente o fato de existir alguma coisa sendo construída ao vivo, e essa interação é que causa um outro gatilho de foco das pessoas, particularmente das crianças; da criança se intrigar pelo fato de ter alguém interagindo com aquela imagem. Porque a criança de 5 anos de hoje, ela já foi no blockbuster, já viu um filme 3D, ela já viu tudo. Só que a resposta emocional que ela tem em relação àquilo é uma resposta diferente de quando ela vê você tocando um instrumento. Então isso parece que gera realmente um mistério e que faz as pessoas lerem esse espetáculo, essa interação, esse acompanhamento, como alguma coisa inusitada, diferente. É o fato de você estar ao vivo. Por isso eu não acredito em oferecer vídeos do meu show. (BERCHMANS, 2019).

Ainda, ao final de sua explanação, Berchmans afirma que não acredita na ideia de gravação de suas performances. Este detalhe nos leva a entender que o fator do “ao vivo” está inerentemente ligado à experiência proporcionada, somente a partir da presença da audiência *in loco*. A respeito desta questão, o pianista complementa:

Uma gravação, mesmo no Youtube, DVD, não acredito nisso. Porque o DVD dessa nossa performance, ele perde a única coisa que ele tem, na minha visão, de realmente inusitado e único que é o “ao vivo”. A partir do momento que você grava ele vira o que já existe. O que, involuntariamente, e até inconscientemente, o público já está acostumado interpretar e cognitivamente já está acostumado a lidar, que é uma coisa já pronta, enlatada e já preparada, sem possibilidade de edição, de construção viva. (BERCHMANS, 2019).

Para complementar seu argumento, Berchmans menciona a pesquisa de Raimon Benedette, acerca do Cinema de Atrações:

[...] tem um pesquisador [...] que é o Raimon Benedette. Ele dá um curso [...] chama-se o Cinema das Atrações [...] esse termo foi cunhado por um

historiador de cinema americano e o Raimon está fazendo uma pesquisa muito legal sobre o cinema que a gente chamava anteriormente de primitivo. Os primeiros anos de cinema, e o pré-cinema também, ele é um especialista em pré-cinema. Ele foi lá na França, nos irmãos Lumière... contou toda a história, todos aqueles formatos do pré-cinema e tal. E ele vê um link muito grande entre a geração do Cinema das Atrações, aquela construção do que seria o Cinema como arte, pré-arte, com a geração do Youtube hoje. Com Youtube. Naquela época, se você for analisar os primeiros filmes, os filmes primitivos, os primeiros registros de imagens em movimento... (tem até um livro muito legal do Raimon que lançou agora, que faz essa relação também), ele detecta que naquela época as pessoas tinham muito interesse pelas questões muito primitivas humanas, de curiosidades, então de malabares, de gente fazendo acrobacias bizarras, de animais, de gente diferente, bizarras, números circenses, números que as pessoas não tinham acesso àquilo. E hoje, o Youtube reproduz muito isso. Os memes, os vídeos que mais circulam são coisas estúpidas, idiotas, escatológicas, pornográficas... E ele fala: “É inacreditável como a gente tem um link muito real com o que acontecia no início do cinema”. E esse link me chama atenção também, se a gente fala de acompanhamento de filme mudo. Como se fosse uma redescoberta. Um fenômeno, que por mais que tenha sido tão óbvio do ponto de vista de descrição, é muito simples: é um cara, uns músicos tocando e uma tela aparecendo. E isso acontecia, mas mesmo assim causa um impacto especial nas pessoas. (BERCHMANS, 2019).

Por fim, para Berchmans (2019), “o ‘ao vivo’ é algo [...] único. Algo sempre muito bom no esporte, no teatro: ‘O que vai acontecer agora?’. Muito interessante, mesmo que o público já conheça o filme, inclusive. E o filme pode ter contornos diferentes”.

2 MÚSICA, CINEMA E OUTRAS LINGUAGENS: DOS PALCOS PARA AS TELAS

Este capítulo tem como objeto traçar uma linha do tempo que situe o leitor diante do tema em questão a partir de uma trajetória histórica que apresente a relação da música com outras linguagens e, como consequência, a naturalidade com que o cinema viria a absorver - da arte dramática ocidental - o acompanhamento musical ao vivo.

De tal modo, recorreremos à recapitulação histórica apresentada em minha dissertação de mestrado⁶⁶ cuja configuração existente, de modo significativo, permeia o contexto que está em jogo. Entende-se, inclusive, que o emprego deste texto a ser acessado aplica-se de maneira mais sólida ao processo investigativo presente, do que àquele de origem, conforme observaremos adiante.

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

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

Como observa Ney Carrasco, “a linguagem complexa do cinema é herdeira de toda uma tradição dramática e musical da cultura ocidental. Nessa tradição, muitas são as manifestações nas quais a música combina-se com a fala, com a estrutura dramática, com o gesto, com a ação e com o movimento.” (CARRASCO, 2003, p. 6). Talvez por isso, desde as primeiras exibições comerciais, os filmes silenciosos foram acompanhados por música. Houve, também, outras

⁶⁶ NASCIMENTO, A. M. do. **A experiência prática no diálogo entre a produção cinematográfica e a musical**. 2013. 162 f. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicações e Artes, 2013.

tentativas de sonoplastia e ambientação que não se firmaram, ao contrário da realização do acompanhamento musical ao vivo. Contudo, é necessário fazer uma breve recapitulação histórica para compreendermos a consolidação e o desenvolvimento desta prática, assim como o envolvimento da música com diferentes formas de expressão. Além disso, é necessário entender as relações de trabalho estabelecidas no meio artístico em determinadas épocas para, então, entender como a profissão e atuação do compositor se transformaram com o passar do tempo.

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

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

“O cenário musical evoluiu igualmente, mas foi necessário que antes houvesse a absorção estética de todos os conceitos da antigüidade. Passou-se o *trecento*, o *quattrocento* e somente no final do *cinquecento*, é que este ideal estético foi aplicado satisfatoriamente à música” (SALLES, 2002). De fato, os gregos aplicaram recursos sonoros muito aprimorados naquilo que denominavam como arte poética (que englobava a poesia e o teatro) combinando palavras e música com o intuito de criar uma emoção específica, a chamada *catarse*. Porém, até o *cinquecento* não havia elementos na música que mesclassem ambas as artes, justamente pelo caráter em vigor ser fundamentalmente contrapontístico (devido à descoberta e desenvolvimento da polifonia, anteriormente ancorada pela ditadura eclesiástica do cantochão⁶⁷) (SALLES, 2002).

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

⁶⁷ Canto litúrgico da Igreja Católica Romana, institucionalizado pelo papa Gregório I, no século VII.

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

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

[...] um poema dramático musicado e teatralmente representado, com o concurso do canto e de acompanhamento orquestral, incluindo também a dança e a composição cenográfica como elementos. Assim considerada, a ópera é uma arte plural, em que a literatura (a poesia), o teatro, a música, a dança e as artes plásticas (no cenário) compõem. Porém, a base de toda a concepção operística é o libreto (texto poético a ser cantado ou recitado, em alguns trechos) e a música. (RÜCKERT, 1997, p. 3).

No entanto, mesmo que a relação entre música e texto tenha sido desenvolvida desde os poemas homéricos até os madrigais de Monteverdi, só se falará de libreto a partir do momento em que passa a existir um enredo e uma tensão dramática entre personagens que geram uma leitura cênica. “Apesar de se sublinhar frequentemente que nesta obra⁶⁸ a música depende do texto poético, na verdade é ainda o libreto que está ao serviço da música” (GONÇALVES, 2010).

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

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

Dadas as devidas proporções nas comparações, durante o processo de criação de uma ópera, o diálogo acontecia entre o compositor e o libretista. Analogicamente, é como se o compositor cumprisse o papel do diretor de cinema de hoje, dialogando com o roteirista em

⁶⁸ O autor refere-se a Orfeu (1607), de Monteverdi.

função de sua obra. No entanto, esta parceria iria variar bastante de acordo com os compositores.

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

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

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

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

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

Essa geração do classicismo foi desenvolvida sob uma tradição de música de corte, dentro de uma sociedade que entedia os músicos como trabalhadores manuais, e de quem se

esperava somente que originassem entretenimento para uma audiência cortesã, e Mozart era um deles (ELIAS, 1995).

Gonçalves (2010) conta que

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

Para Gonçalves,

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

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

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

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

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

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

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

Paralelo a isso tudo, havia as exibições tanto da caixa óptica⁶⁹, quanto da lanterna mágica⁷⁰, e há relatos de que esta prática de acompanhamento musical também acontecia em algumas dessas exibições, algo que geralmente é pouco mencionado quando se contextualiza a prática do acompanhamento musical na origem do cinema que, de uma forma geral, é ligada somente à ópera e ao teatro, como descrito até então.

[...] nem todos os espetáculos de entretenimento ópticos eram realizados com música – exibições de lanterna mágica de material científico, por exemplo, parecem normalmente ter sido conduzidas apenas por narradores -, mas em outros tipos de exibições, especialmente espetáculos de fantasia e sobrenatural, nós encontramos consideráveis evidências iconográficas de que os lanternistas ou tocavam música eles mesmos ou dependiam de outros para prover o espetáculo de acompanhamento musical, usualmente ao teclado ou instrumentos mecânicos (MARKS, 1997 apud CARRASCO, 2003, p. 68).

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

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

Ney Carrasco relata em seu livro *Syghkronos* (2003) que, em torno de 1890, Emile Reynauld exibia suas “pantomimas luminosas”, espetáculo conhecido como teatro óptico, e que deixou registros sobre acompanhamentos musicais, o que, segundo o autor, era o que havia de mais próximo às imagens mudas das primeiras experiências do cinema e de seus predecessores imediatos⁷¹. Ele ainda conta que o espetáculo possuía um elevado grau de sofisticação, tendo

⁶⁹ As caixas ópticas eram caixas de madeira com fundos de aumento que podiam ser vistas por até dez pessoas – desde o século XVI (anotações de aulas de Alice Trusz na USP- Maio/2012).

⁷⁰ Segundo Alice Trusz, na segunda metade do século XIX, com a estimulação da descoberta de novas e mais potentes fontes energéticas pela II Revolução Industrial, o uso da lanterna mágica cresceu e se diversificou, atingindo as projeções de lanterna o seu mais alto grau de qualidade técnica e artística. 43 foram industrializadas e comercializadas como brinquedos e como aparelhos profissionais, as lanternas ganharam grande popularidade, não somente como um meio de proporcionar um espetáculo de entretenimento, mas também como instrumentos de informação e formação educacional (TRUSZ, 2008, p. 29).

⁷¹ Segundo Miller Marks, o tipo de acompanhamento musical de *pantomimes lumineuses* antecipa a prática do cinema mudo e segue o padrão dos espetáculos de *pantomime* do período (CARRASCO, 2003, p. 69).

sido criadas partituras especiais, compostas para piano por Gaston Paulin, pois era comum neste tipo de apresentação o repertório ser de músicas tradicionais. E comenta que o fato de existir dificuldade em se encontrar referências precisas sobre o tipo de música executada nesse período, provavelmente, se deva a ela (a música) não ser inserida naquele contexto como uma novidade, era tocado o que todos esperavam ouvir: gêneros populares como a polca, a valsa e a marcha, por exemplo.

Poucos anos depois, no final de 1895, os irmãos Lumière realizam a primeira exibição comercial de seus filmes, no *Grand Café do Boulevard des Capucines*, tendo, também, a participação de um acompanhamento musical ao piano. Prática que será mantida ao longo do desenvolvimento do cinema silencioso, seja por esse instrumento, seja por uma orquestra, ou até mesmo por banda militar.

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

No capítulo inicial de sua dissertação de mestrado⁷², Carrasco (1993) divide, genericamente, em três fases a questão do acompanhamento musical no cinema mudo. Porém, o autor deixa claro que essa classificação em fases pode ser um tanto quanto artificial, não podendo ser entendida como algo rígido e estanque, mas como uma certa cronologia a ser compreendida.

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

⁷² CARRASCO, Ney. **Trilha musical**: música e articulação fílmica. 1993. Dissertação (Mestrado) - Universidade de São Paulo, USP, São Paulo.

pois isso iria variar de acordo com o tamanho e a infraestrutura de cada sala); a improvisação também era muito usada, principalmente como transição entre as peças da seleção musical.

Com o passar do tempo, surgem as primeiras tentativas de integrar a música de alguma forma à narrativa do filme, procurando criar certas associações entre o acompanhamento musical e as imagens, ainda tendo como base o repertório tradicional. A princípio, esta associação se dava mais ao título da peça do que propriamente ao teor musical. Ney Carrasco cita, como exemplos, utilização do *Adagio de Sonata ao Luar* de Beethoven em cenas à luz do luar, ou a *Suíte do Ballet O Lago dos Cisnes* de Tchaikovsky para as cenas à beira de um lago, por exemplo (CARRASCO, 2003, p. 18). O próximo passo seria a não execução integral das músicas selecionadas. O músico passou a assistir aos filmes de antemão e escolher trechos das peças para momentos pontuais, e as transições improvisadas começaram a ser ainda mais necessárias. Assim, começa a se estabelecer uma nova relação entre as imagens e o acompanhamento musical.

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

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

O Nascimento de uma nação, de D.W. Griffith, *O Encouraçado Potemkin* e *Outubro*, de Sergei Eisenstein, segundo Ney Carrasco (1993), são importantes filmes que marcaram essa terceira fase. O primeiro, com a partitura composta por Joseph Breil, não tinha a música totalmente original, mas boa parte dela. A outra parte era elaborada por um conjunto de temas do repertório orquestral, extraído de obras de compositores como Grieg, Wagner, Tchaikovsky, Rossini, Beethoven, Liszt e Verdi; além de temas tradicionais do sul dos Estados Unidos. Já os filmes de Eisenstein tiveram suas músicas compostas por Edmund Meisel. “Nesse momento, quando os recursos narrativos do cinema encontram-se bastante desenvolvidos, o referencial musical imediato deixa de ser o do espetáculo de variedades e passa a ser a ópera. O próprio Breil declarou que entendia *O Nascimento de uma nação* como ‘uma ópera sem libreto’.” (CARRASCO, 1993, p. 21).

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

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

No cinema, isso derivou para um outro caminho, que é o do compositor criar no final da produção. Na origem, na consolidação da indústria cinematográfica, o modelo que se instaura é este, e isto tem razões históricas, conforme descrito neste capítulo. Portanto, o protótipo do cinema silencioso tem uma terrível influência sobre o padrão que se configura nos anos trinta: de o compositor vir posteriormente. De certa forma, o cinema havia aprendido a fazer película para depois colocar o som. E, simplesmente, quando surge o som sincronizado,

deixa-se de fazer o som em uma etapa posterior (ao vivo), passando-se a também fazê-lo industrializado. Porém, a lógica aparentemente permanece.

2.3 Uma passagem pela música no cinema brasileiro

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Júlia ainda expõe um depoimento do compositor Radamés Gnattali sobre sua admiração por Nazareth: “Conheci Nazareth com 25, 26 anos, quando ele tocava no Cinema Odeon, na Rio Branco com Sete de Setembro (no centro do Rio de Janeiro). Um dia eu estava passando, ouvi aquele som e era o próprio Nazareth tocando. Eu não entrava porque não tinha dinheiro pro cinema, mas do lado de fora eu o ouvia. Sempre juntava um povinho para ouvir” (SIMÕES, 2011, p. 74). Gnattali viria a ser o compositor que assinaria a trilha musical⁷³ de um dos mais importantes filmes nacionais da transição do cinema mudo ao sonoro, *Ganga Bruta* (1933), de Humberto Mauro (VIEIRA, 1987, apud COSTA, 2009). Assim como Nazareth, Gnattali também tocava piano nas salas de cinema, primeiramente no Cine Colombo, em Porto Alegre, e posteriormente nos cinemas cariocas.

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

Além disso, Gnattali seria o compositor, também, da trilha de um dos marcos do cinema brasileiro dos anos cinquenta: *Rio, 40 graus* (1955), de Nelson Pereira dos Santos. Filme que, junto com *Rio, Zona Norte* (1957), segundo Irineu Guerrini, é considerado um predecessor do Cinema Novo. De fato, por serem produzidos com baixos orçamentos, aproveitando cenários naturais e, especialmente, por valorizarem personagens que se originam das camadas mais baixas da sociedade (GUERRINI, 2009). No entanto, para a época, a música é considerada com características de uma “escola antiga”. O diretor admite que, por não possuir uma total

⁷³ Também o filme de Humberto Mauro produzido por Gonzaga, *Ganga Bruta* (1933), trazia em sua trilha musical uma seleção de trechos de composições eruditas estrangeiras e alguns temas regionais brasileiros, com arranjos de Radamés Gnattali (VIEIRA, 1987 apud COSTA, 2009).

Em *Ganga Bruta*, Gnattali tem como parceiro o alagoano, radicado no Rio de Janeiro desde o início da década de 1920, Heckel Tavares, que compôs para o filme a canção tema, com letra de Joracy Camargo, e os temas *Coco de praia n.1* e *Coco de praia n.2*. Na época da produção de *Ganga Bruta*, Tavares já era reconhecido pela profunda relação com variadas manifestações da música popular. Ainda nos anos 1920, suas composições, como *Suçuarana* e *Casa de caboclo*, já traziam a marca do folclorista que mais tarde percorreria o país, registrando motivos folclóricos e adaptando-os às suas canções (COSTA, 2009).

segurança com relação à música, se submetia a um modelo já estabelecido, no qual não havia um diálogo a respeito de como deveria ser a trilha. De acordo com depoimento em entrevista para Irineu Guerrini, Nelson Pereira dos Santos afirma: “Então eu me submetia à visão de quem ia fazer a música. Por exemplo: no Rio, 40 graus, eu contei com a colaboração de uma excelente figura chamada Radamés Gnattali. Ele já tinha feito alguns filmes. Com ele o diálogo foi muito simples e rápido. Ele usava poucas palavras; realmente a cabeça dele era musical” (GUERRINI, 2009, p. 146). Segundo o autor, embora esse fosse um filme feito com baixíssimo orçamento, a trilha foi gravada com uma orquestra. Porém, não havia possibilidade de pós-produção como mixagens e edições, por exemplo, pois, em meados dos anos cinquenta, as gravações ainda eram feitas com discos de acetato. Guerrini afirma que a diversidade de concepção encontrada nos filmes de Nelson Pereira dos Santos pode ser atribuída também à diversidade musical. É válido lembrar que a música de seus filmes anteriores aos anos sessenta se distancia do padrão que era produzido naquela época.

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

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

Remo Usai foi um nome de grande destaque entre os compositores de trilha brasileiros. Caso singular neste período, viajou para os Estados Unidos exclusivamente para estudar música de cinema na University of Southern California, onde teve a oportunidade de ter aulas com

Miklos Rozsa, um dos mais conhecidos nomes entre os compositores de Hollywood, autor das trilhas de *Ben-Hur*, *Ivanhoé*, *El Cid* e *O Rei dos Reis*. Com a sua formação nos Estados Unidos claramente reconhecível em seu trabalho, Remo passa a ser muito requisitado como compositor de músicas para filmes, principalmente por sua facilidade de entender a função da música como narrativa. Para Remo, “a função da música no cinema é a de suporte dramático e psicológico das sequências visuais” (GUERRINI, 2009, p. 147).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Portanto, o *Cinema Novo* viria a ter uma forte influência sobre as produções desenvolvidas no país a partir dos anos 60. Para entendermos esse período do cinema nacional, é necessário também fazermos uma conexão com o cinema francês desta mesma época, essencialmente no que diz respeito à proposta de ruptura estética existente na *Nouvelle Vague*, como, por exemplo, a autonomia da trilha sonora com relação às imagens. Algo que se refletiria no *Cinema Novo*, mesmo que inconscientemente, pela influência que os cineastas brasileiros tiveram em suas formações nesse período⁷⁴ e que podemos definir como o fio condutor da falta de tradição na criação de uma trilha musical original para os nossos filmes nas décadas seguintes.

⁷⁴ Questão social, questão política, questão estética. Uma nova e diferente imagem do Brasil: O Nordeste. O *Cinema Novo* mudou a imagem do Brasil para uma visão social. Mudou do exótico para o autêntico-político, simbolizando uma reformulação do discurso sobre o outro: França sobre o Brasil. A produção francesa sobre o *Cinema Novo* é muito grande, existem muitos artigos com críticas positivas que favoreceram o *Cinema Novo* na França.

3 O RESGATE DE UMA TRADIÇÃO: DAS TELAS PARA OS PALCOS

3.1 Lee Erwin e uma nova voz para o cinema silencioso

A tradição das exibições cinematográficas com música ao vivo foi construída durante a era silenciosa, período no qual tanto a essência da narrativa cinematográfica (CARRASCO, 2003), quanto o próprio processo de criação de trilhas sonoras originais para imagens em movimento foram desenvolvidos.

Com o advento do cinema sonoro, a música passou a ser gravada e as performances ao vivo passaram a ser obsoletas para a indústria cinematográfica. Deste modo, progressivamente o som deixou de ser executado nos palcos e passou a ser parte integrante do conteúdo a ser reproduzido de forma mecânica. No entanto, especialistas como o organista americano Lee Erwin (1908-2000) seguiram proporcionando a experiência ao vivo para diferentes gerações durante o século XX.

De acordo com o pesquisador americano Michael Hix, no início de carreira Erwin trabalhou em diferentes teatros de cinema nos Estados Unidos, onde teve a oportunidade de acompanhar musicalmente uma grande diversidade de filmes mudos. Muito jovem, aos doze anos de idade, começou como músico substituto tocando sem cachê, período que permitiu a ele ganhar muita experiência na área:

Depois de algum tempo, me foi dada permissão para fazer o show do jantar em ambos os teatros, a qualquer hora que eu quisesse, mas sem pagamento, é claro. Isso me deu a oportunidade de atender aos dois teatros sem ser admitido - um prêmio real para um menino de doze anos que já estava viciado no órgão de teatro.⁷⁵ (ERWIN apud HIX, 2003, p. 3. T. do A.).

Com o passar do tempo, e ainda muito jovem, especializou-se na prática do acompanhamento musical de filmes mudos, tornando esta sua principal fonte de renda:

A fim de ganhar dinheiro extra durante seus anos de escola, Erwin tocou o órgão sete noites por semana em dois cinemas locais; [...] Por serem uma parte

⁷⁵ “After a time I was given permission to play the supper show in both theatres any time I wanted to, but without pay, of course. It did give me the opportunity to attend both theatres without admission- a real prize for a twelve-year-old boy who was already hooked on the theatre organ.” (ERWIN apud HIX, 2003, p. 3).

importante da experiência do cinema, os organistas do teatro da era do cinema mudo eram músicos generosamente pagos.⁷⁶ (HIX, 2003, p. 3. T. do A.).

Com o fim da era silenciosa, foi estudar na França e, ao retornar ao seu país, começou sua longa carreira no rádio e na televisão. Inclusive, viria a ser homenageado por Woody Allen em *A Era do Rádio* (1987) com um papel de organista de pista. Em 1967, quando o rádio e a televisão se desfizeram de suas orquestras e músicos, Erwin encontrou o caminho de volta ao cinema. Foi contratado pela *ATOS - American Theater Organ Society*, associação de organistas e entusiastas que se dedicava ao mundo dos órgãos Wurlitzer, para um projeto de cinema mudo em que teve de compor e executar ao vivo ao órgão a trilha musical para o filme *Queen Kelly* (1929), de Erich von Stroheim (KOZINN, 2000).

Segundo o pesquisador americano Allan Kozinn, após este trabalho inúmeras encomendas surgiram, entre elas, compor e tocar ao vivo toda a coleção de filmes de Buster Keaton (KOZINN, 2000). Desta forma, voltou aos palcos americanos e excursionou extensivamente tocando órgão durante projeções de filmes mudos. Conforme assegura Michael Hix,

Erwin, acreditando que as *cue sheets*⁷⁷ originalmente compiladas para esses filmes durante a era do cinema mudo estavam “cheias do clichê musical dos anos 20”, compôs novas partituras para mais de 100 filmes mudos.⁷⁸ (HIX, 2003, p. 6. T. do A.).

Sobre esta questão, referente a novas interpretações musicais, anos depois, Erwin afirmaria em entrevista publicada no *The New York Times*:

Uma coisa que eu nunca faço é usar temas clássicos reconhecíveis [...] “Nos velhos tempos, os organistas usavam temas de Tchaikovsky, Brahms e Grieg, e, é claro, ninguém escrevia música de tempestade melhor que Beethoven. Mas naqueles dias, as gravações não eram tão comuns, e o público também não conhecia essa música. Hoje, quando você toca uma música que é conhecida, o público começa a pensar: 'Ah, ele está tocando a Sonata

⁷⁶ “In order to earn extra money during his school years, Erwin played the organ seven nights a week in two local movie theaters; [...] Because they were an important part of the movie palace experience, theater organists of the silent film era were handsomely paid musicians.” (HIX, 2003, p.3).

⁷⁷ As *cue sheets*, nome pelo qual ficaram conhecidas as planilhas musicais, apresentavam a peça ou o tipo de música que deveria ser executado em cada momento de acordo com as necessidades dramáticas. (OLIVEIRA, 2017, p. 121).

⁷⁸ “Erwin, believing that cue sheets originally compiled for these films during the silent film era were “full of the musical cliché’s of the 1920s,” composed new scores to over 100 silent films.” (HIX, 2003, p.6).

‘Moonlight’, e isso distrai do filme.”⁷⁹ (ERWIN apud KOZINN, 2000. Seção C, p. 31. T. do A.).

Em depoimento publicado em outro artigo pelo *The New York Times* em fevereiro de 1981, intitulado “*Silent Films Had a Musical Voice*” – “*Filmes Mudos Tinham Uma Voz Musical*” – em tradução livre para o português, afirma:

Com a exceção de certas coisas óbvias sendo cantadas na tela, as partituras devem ser completamente novas. Quando você toca algo bem conhecido, cada pessoa na plateia tem uma ideia preconcebida da música. Você pode imaginar o que aconteceria hoje se você tocasse a "William Tell Overture". Toda a plateia gritaria 'Hi Ho Silver!' A razão pela qual as pessoas puderam interpretar Schubert, Strauss ou qualquer outra coisa, nos anos 20, é que o público não conhecia a música. Não havia registros de longa duração ou rádio. O público podia aceitar a música pelo que era. Pode ter sido a primeira vez que eles ouviram⁸⁰. (ERWIN apud ROTHSTEIN, 1981, Seção 2, p. 1. T. do A.).

Ao mesmo tempo, Erwin era um crítico das possíveis interpretações do período silencioso.

Tenho certeza de que a maior parte do acompanhamento do cinema mudo foi simplesmente atroz. Organistas clássicos olhavam com desprezo para o órgão do teatro. A maioria dos instrumentos do cinema foram tocados pelos pianistas locais que nunca tinham visto o filme e mal conseguiam improvisar.⁸¹ (ERWIN apud ROTHSTEIN, 1981, Seção 2, p. 1. T. do A.).

De uma forma geral, o compositor acreditava que os acompanhamentos dos filmes mudos deveriam ser transparentes, sem chamar a atenção para si mesmos. Assim afirmaria:

É sempre um elogio depois de um filme quando as pessoas vêm e dizem: 'Você sabe, eu esqueci completamente que você estava tocando'. Você deve ter feito algo certo se a música é tão integrada com o que está acontecendo no filme

⁷⁹ " 'One thing I never do is use recognizable classical themes,' he said in the 1990 interview. 'In the old days, organists would use themes from Tchaikovsky, Brahms and Grieg, and, of course, nobody wrote better storm music than Beethoven. But in those days, recordings were not so prevalent, and the audiences did not know this music as well. Today, when you play music that's known, the audience begins to think, 'Oh, he's playing the 'Moonlight' Sonata', and it detracts from the film.' " (ERWIN apud KOZINN, 2000, Seção C, p. 31).

⁸⁰ "With the exception of certain obvious things being sung on the screen, the scores should be completely new. When you play anything well known, every person in the audience has a preconceived idea of the music. You can imagine what would happen today if you played the 'William Tell Overture.' The whole audience would yell 'Hi Ho Silver!' The reason people were able to play Schubert, Strauss or whatever, back in the 20's is that the public didn't know the music. There were no long-playing records or radio. The public could accept the music for what it was. It might have been the first time they had heard it". (ERWIN apud ROTHSTEIN, 1981, Seção 2, p. 1).

⁸¹ "I'm sure that most of the silent film accompaniment was simply atrocious. Classical organists looked down their noses at the theater organ. Most of the movie house instruments were played by the local pianists who had never seen the film and could barely improvise." (ERWIN apud ROTHSTEIN, 1981, Seção 2, p. 1).

que, em certo sentido, desaparece.⁸² (ERWIN apud ROTHSTEIN, 1981, Seção 2, p. 1. T. do A.).

Kozinn explica que, neste período (anos 1970), Erwin era um músico muito mais sofisticado, além de ter acesso a equipamentos modernos que não existiam em suas primeiras experiências. Sobre o processo de criação, o pesquisador afirma:

[...] ele preparava uma partitura assistindo a um filme várias vezes em vídeo, cronometrando cada cena com um cronômetro e tomando notas abundantes. Algumas de suas performances seriam improvisadas, mas as improvisações eram realizadas em conjunto com temas distintos ligados às cenas e personagens importantes.⁸³ (KOZINN, 2000, Seção C, p. 31. T. do A.).

Além disso, Hix afirma que Erwin tinha a intenção de: “preservar essa forma de arte única através de sua performance e composição”⁸⁴ (HIX, 2003, p. 6. T. do A.). Deste modo, também trabalhou com diversos pupilos, incluindo Jeff Weiller e Ben Model, que se dedicavam em período integral “compondo e executando, esforçando-se para manter vivo esse gênero de arte musical”⁸⁵ (HIX, 2003, p. 6. T. do A.).

Igualmente, Kozinn confirma a importância do organista para a manutenção desta prática entre as gerações mais jovens, e menciona depoimento de Jeff Weiller:

Não é exagero dizer que Lee ajudou a mudar a forma como os jovens encaravam os filmes mudos [...] Eu fui arrastado para um filme mudo quando eu tinha 16 anos, e absolutamente não queria ir porque pensei que seria um melodrama inconstante e fora de contexto com alguém chorando no piano. Mas Lee foi o organista naquela performance, e isso causou uma enorme impressão em mim.⁸⁶ (WEILLER apud KOZINN, 2000, Seção C, p. 31. T. do A.).

E, assim, Erwin seguiu fomentando a prática de acompanhamento musical ao vivo para o cinema. Logo, é interessante notarmos que, poucos anos após o período relatado por Hix e

⁸² "It's always a compliment after a film when people come up and say, 'You know, I completely forgot that you were playing.' You must have been doing something right if the music is so integrated with what's going on in the film that it, in a sense, disappears." (ERWIN apud ROTHSTEIN, 1981, Seção 2, p. 1).

⁸³ "[...] he prepared a score by watching a film several times on videotape, timing each scene with a stopwatch and taking copious notes. Some of his performance would be improvisatory, but the improvisations were held together with distinct themes tied to important scenes and characters." (KOZINN, 2000, Seção C, p.31).

⁸⁴ "[...] to preserving this unique art form through his performing and composing [...]" (HIX, 2003, p. 6).

⁸⁵ "[...] work full time composing and performing, striving to keep this genre of art music alive." (HIX, 2003, p. 6).

⁸⁶ "It is not overstating it to say that Lee helped change the way young people regarded silent films [...] I was dragged to a silent film when I was 16, and absolutely didn't want to go because I thought it would be a flickery, out-of-focus melodrama with someone wailing away on the piano. But Lee was the organist at that performance, and it made an enormous impression on me." (WEILLER apud KOZINN, 2000, Seção C, p.31).

Kozinn, algumas casas de concerto nos Estados Unidos passaram a oferecer este modelo de performance. No segundo artigo mencionado, o pesquisador afirma: “O mundo cinematográfico que esses vários eventos tentam reconstruir era muito diferente dos dias de hoje”⁸⁷ (ROTHSTEIN, 1981, Seção 2, p. 1. T. do A). E assim,

O Carnegie Hall Cinema, por exemplo, começará uma série quinzenal de filmes mudos na próxima quarta-feira, com Lee Erwin fazendo sua própria trilha no órgão de teatro. Duas outras apresentações importantes de música ao vivo e filme também podem ser ouvidas e vistas esta semana.⁸⁸ (ROTHSTEIN, 1981, Seção 2, p. 1. T. do A.).

Igualmente, o texto enfatiza que naquele período estava havendo um tipo de renascimento desta prática:

Quando as palavras foram faladas pela primeira vez na tela, a música ao vivo desapareceu. Órgãos foram desmantelados. As partituras foram perdidas - incluindo a partitura original de Honegger para "Napoleão". Mas Gillian Anderson, bibliotecária de referência na Biblioteca do Congresso que está coletando, catalogando e microfilmando partituras de filmes silenciosos de sua enorme coleção, confirma um renascimento do interesse na música em sua performance. Além das tentativas inusitadas, como as versões de alto nível de acompanhantes do filme mudo de “Napoleão” de Mr. Coppola, [...] Erwin e alguns outros habilidosos músicos de improvisação estão regularmente acompanhando os filmes mudos.⁸⁹ (ROTHSTEIN, 1981, Seção 2, p. 1. T. do A.).

Para Erwin, estas partituras foram criadas para serem tocadas ao vivo, e não gravadas em estúdio como muitas delas haviam sido lançadas:

“As partituras gravadas [...] não funcionam tão bem quanto as apresentações ao vivo. Você toca de maneira diferente para cada público. Você recebe muito *feedback*. Esses filmes foram colocados juntos com a ideia de que eles seriam exibidos em um grande teatro com um público.” Além do brilhantismo do filme, a grande orquestra que soa junto com Napoleão acrescenta uma

⁸⁷ “The cinematic world these various events attempt to reconstruct was vastly different from today's.” (ROTHSTEIN, 1981. T. do A).

⁸⁸ “Carnegie Hall Cinema, for example, will begin a bi-weekly series of silent films next Wednesday with Lee Erwin playing his own scores at the theater organ. Two other major presentations of live music and film may also be heard and seen this week.” (ROTHSTEIN, 1981, Seção 2, p.1).

⁸⁹ “When words were first spoken on screen, live music faded. Organs were dismantled. Film scores were lost - including the original Honegger score to "Napoleon." But Gillian Anderson, a reference librarian at the Library of Congress who is collecting, cataloguing and microfilming silent movie scores from their enormous collection, confirms a revival of interest in the music and its performance. Aside from the unusual attempts, like Mr. Coppola's "Napoleon," [...], Mr. Erwin, and a few other skilled improvisational players are regularly accompanying silent films.” (ROTHSTEIN, 1981, Seção 2, p. 1).

ressonância imperial às imagens visuais.⁹⁰ (ERWIN apud ROTHSTEIN, 1981, Seção 2, p. 1. T. do A.).

A sonorização ao vivo mencionada do filme *Napoleão* (1927), de Abel Gance, refere-se à partitura original escrita pelo compositor e regente Carmine Coppola (pai do diretor Francis Ford Coppola), que não só conduziria a orquestra nesta performance, mas também sairia em turnê com o projeto;

[...] a reconstrução épica de quatro horas do filme mudo de Abel Gance, "Napoleão", de 1927. Carmine Coppola irá conduzir 60 membros da American Symphony Orchestra com seu próprio e recém-escrito acompanhamento. Hoje à noite, pela última vez antes de Coppola sair em turnê com a partitura e gravá-la para apresentações de trilha sonora, corpos quentes de músicos de orquestra irão preencher o estúdio da Radio City Music Hall para tocar para 6.000 ouvintes.⁹¹ (ROTHSTEIN, 1981, Seção 2, p. 1. T. do A.).

Coppola aponta para a dificuldade técnica que orquestras estavam enfrentando para executar estas performances, como o fato de os regentes não estarem mais acostumados a decorar o filme todo, e sim as partes específicas em que haveria música. Assim descreve o compositor:

Quando você faz uma trilha de um filme sonoro [...] você tem um *streamer*. O editor de música faz um trabalho de impressão e marca uma linha no canto esquerdo da tela, passando-a pelo filme até chegar ao canto inferior direito. É um aviso para quando eu deveria entrar com a música. Quando tenho que estar bem no botão, usamos uma faixa de clique - toda a orquestra tem fones de ouvido que clicam de acordo com a ação na tela. Mas em 'Napoleão', tudo é cru. Você tem que conhecer o filme. Isso é tudo. Se você está atrasado, você se apressa. Se você está na frente, você segura. Muitas vezes eu ficava com o coração na boca lá. Isso é música como um show de vaudeville.⁹² (COPPOLA apud ROTHSTEIN, 1981, Seção 2, p. 1. T. do A.).

⁹⁰ "Recorded scores [...] don't work as well as live performances. You play differently for each audience. You get a lot of feedback. These films were put together with the idea that they would be shown in a large theater with an audience.' And aside from the brilliance of the film, the large orchestra sounding along with "Napoleon" adds an imperial resonance to the visual images." (ERWIN apud ROTHSTEIN, 1981, Seção 2, p. 1).

⁹¹ "[...] the epic four-hour reconstruction of Abel Gance's 1927 silent film, "Napoleon." Carmine Coppola is conducting 60 members of the American Symphony Orchestra in his own freshly written accompaniment. Tonight, for the last time before Mr. Coppola goes on tour with the score and tapes it for soundtrack showings, warm bodies of orchestral players will fill the pit at Radio City Music Hall to play for 6,000 listeners." (ROTHSTEIN, 1981, Seção 2, p. 1).

⁹² "When you do a sound film score,' he explains, 'you have a streamer. The music editor uses a working print and marks a line at the left hand corner of the screen and runs it down the film until it reaches the bottom right hand corner. It's a warning for when I should come in with the music. When I have to be right on the button, we use a click-track - the whole orchestra has earphones that click according to the action on the screen. But in 'Napoleon,' everything is raw. You've got to know the film. That's all. If you're late, you rush. If you're ahead you hold. Many times my heart was in my mouth there. This is music like a vaudeville show'." (COPPOLA apud ROTHSTEIN, 1981, Seção 2, p. 1).

Outra questão seria a diferença na velocidade das projeções modernas (daquele período), que traziam problemas de sincronia com as partituras originais. Logo, em muitos casos, eram necessárias edições pontuais com corte de compassos. Assim, comenta o maestro Lukas Foss:

Eu estudo primeiro o filme e conduzo a partitura em minha mente. É fácil para um pianista combinar com o filme - ele pode facilmente pular um compasso. Mas quando você tem uma banda com você, você não pode cortar. E se você não termina com um filme, é realmente embaraçoso⁹³. (FOSS apud ROTHSTEIN, 1981, Seção 2, p. 1. T. do A.).

Interessantemente, Foss estava nesta época conduzindo essas performances em ambientes menores, como a Brooklyn Music Academy e alguns festivais, com músicas compostas por compositores mais acadêmicos, conforme o programa descrito:

O "Ballet Mecanique" de Antheil será tocado junto com o filme de mesmo nome de Fernand Leger e Dudley Murphy. "Entr'acte Symphonique" de Satie será ouvida enquanto o visual de Rene Clair, "Entr'acte Cinematographique" é exibido (com Satie fazendo sua estreia como ator). "Música para acompanhar uma cena de filme" de Schoenberg corresponderá às palhaçadas de Drácula em "Nosferatu", de FW Murnau, e "Le Boeuf sur le toit", de Milhaud, foi escolhido para acompanhar "O Aventureiro", de Chaplin.⁹⁴ (ROTHSTEIN, 1981, Seção 2, p. 1. T. do A.).

E por fim, o artigo de 1981 expõe a importância da trilha sonora nos acompanhamentos ao vivo dos filmes mudos que, segundo o autor, leva essas exibições a um âmbito teatral:

O elo entre música e imagem é mais bem feito não em imitação superficial, mas em ligações estruturais mais profundas. A música pode combinar com um "clima de filme", mas também pode comentá-la, revelar seu significado. Com uma pontuação hábil, os acompanhamentos musicais para os filmes mudos tornam-se tão importantes quanto o diálogo e muito mais expressivos. Eles adicionam à imagem um imediatismo físico que neutraliza a tela plana. Acompanhamentos ao vivo, como pode ser ouvido em "Napoleão", o programa de Lukas Foss, e Lee Erwin tocando, têm ainda mais poder do que

⁹³ "I study the film first, and conduct the score in my mind. Its easy for a pianist to match the film - he can easily skip a bar. But when you have a band with you, you can't cut. And if you don't end with a film, it's really embarrassing." (FOSS apud ROTHSTEIN, 1981, Seção 2, p. 1).

⁹⁴ "Antheil's 'Ballet Mecanique' will be played along with the companion film of the same name by Fernand Leger and Dudley Murphy. Satie's 'Entr'acte Symphonique' will be heard while Rene Clair's visual counterpart, 'Entr'acte Cinematographique' is shown (with Satie making his acting debut). Schoenberg's 'Music to Accompany a Film Scene' will be matched to Dracula's neckbiting antics in F.W. Murnau's 'Nosferatu', and Milhaud's 'Le Boeuf sur le toit' has been chosen to accompany Chaplin's 'The Adventurer'." (ROTHSTEIN, 1981, Seção 2, p. 1. T. do A.).

uma trilha sonora. Eles restauram o filme mudo como um evento teatral.⁹⁵ (ROTHSTEIN, 1981, Seção 2, p. 1. T. do A.).

3.2 A *Boston Pops Orchestra* e o legado de John Williams

Fundada em 1885, a *Boston Pops Orchestra* é a versão popular sazonal da *Boston Symphony Orchestra*, que se apresenta todos os anos em dois períodos: nos meses de maio e junho, e novamente em dezembro em uma temporada chamada *Holiday Pops*. De acordo com o pesquisador Emilio Audissino, “a missão da orquestra é fazer a ponte entre os repertórios clássico e popular e introduzir o costume de ir ao concerto e o som de uma orquestra sinfônica a um grande público”. “Música clássica para pessoas que odeiam música clássica”⁹⁶, complementa com uma frase que atribui a Arthur Fiedler, maestro e diretor artístico responsável pela ascensão da orquestra junto ao grande público durante os anos 1980, como veremos mais adiante (AUDISSINO, 2012, p. 245-246. T. do A.).

Em artigo publicado no *Boston Globe*, em janeiro de 1980, o pesquisador Richard Dyer afirma que a orquestra “se tornou uma das instituições musicais mais importantes da América, embaixadora mundial da cultura americana e talvez uma das orquestras mais conhecidas por causa de sua extensa presença na televisão, rádio e no mercado de discos”⁹⁷ (DYER, 1980. T. do A.). Neste mesmo ano, John Williams tornou-se o décimo nono diretor artístico e maestro em residência da orquestra – “para grande surpresa de muitos”⁹⁸, segundo Audissino, sendo a primeira vez que um músico de Hollywood fora nomeado para liderar esta instituição (AUDISSINO, 2012, p. 246. T. do A.).

Portanto, para entendermos a importância desta instituição no contexto deste trabalho, principalmente no que diz respeito ao papel da música popular dentro do repertório orquestral perante o público, trataremos rapidamente de sua trajetória histórica até a presença de John Williams entre os anos 1980 e 1993 e, conseqüentemente, a inserção da trilha sonora neste espectro.

⁹⁵ “The link of music and image is made best not in surface imitation, but in deeper structural links. Music can match a 'movie mood' but it can also comment upon it, reveal its significance. With skillful scoring, musical accompaniments to silent films become as important as dialogue, and much more expressive. They add to the image a physical immediacy that counteracts the flat screen. Live accompaniments, as can be heard in 'Napoleon', Lukas Foss's program, and Lee Erwin's playing, have even more power than a soundtrack. They restore the silent film as a theatrical event.” (ROTHSTEIN, 1981, Seção 2, p. 1. T. do A.).

⁹⁶ “The mission of the orchestra is to bridge the gap between the classical and the popular repertoires and to introduce the concert-going custom and the sound of a symphony orchestra to wide audiences [...] Classical music for people who hate classical music.” (AUDISSINO, 2012, p. 245-246).

⁹⁷ “[...] has become one of America's most important musical institutions, a world ambassador of American culture and perhaps one of the most widely known orchestras because of its extensive presence on television, radio and in the record market.” (DYER, 1980).

⁹⁸ “[...] much to the surprise of many [...]” (AUDISSINO, 2012, p. 246).

Conforme apresenta Audissino em sua tese de doutorado⁹⁹, a *Boston Symphony Orchestra* foi criada em 1881¹⁰⁰ por Henry Lee Higginson, um residente de Boston, empresário e filantropo - com o intuito de proporcionar à sua cidade natal uma temporada regular de concertos. Quatro anos depois, ele também estabeleceu uma série de concertos a serem realizados entre a primavera e o verão, os quais o autor chamou de “*ligh music concerts*” – “concertos de música leve”; em tradução livre para o português. Oficialmente intitulados como *Promenade Concerts*¹⁰¹, constituíam em “uma espécie de mistura entre concertos ao ar livre e o café-concerto parisiense. Seu objetivo era importar para os EUA a atmosfera divertida dos concertos ao ar livre de Viena que ele assistiu na Europa”¹⁰² (AUDISSINO, 2012, p. 246. T. do A.). Nas palavras de Higginson,

Meu esquema original era o seguinte: contratar uma orquestra de sessenta homens e um maestro para dar a Boston tantos shows de música clássica quanto desejados e também para dar em outros momentos, e mais especialmente no verão, shows de um tipo de música mais leve, no qual deveriam ser incluídas boas músicas de dança [...] para manter sempre os preços baixos, e especialmente onde os shows mais leves estão em questão [...] Meu julgamento seria que uma boa orquestra precisaria, durante a temporada de inverno, manter sua mão tocando apenas a melhor música e poderia relaxar no verão, tocando algo diferente¹⁰³. (HIGGINSON apud AUDISSINO, 2012, p. 248. T. do A.).

Além desse objetivo, Audissino aponta também uma segunda razão, a qual interpreta como menos oficial, porém igualmente importante: o fato de os músicos ficarem desempregados no verão, e esse tipo de proposta os manteria em plenas atividades em um período com menos demanda para a música clássica (AUDISSINO, 2012).

De acordo com Richard Dyer, o repertório era;

⁹⁹ *Neoclassical Hollywood Music. John Williams e il recupero dello stile classico hollywoodiano* é o título da tese de doutorado de Emilio Audissino – realizado na Universidade de Pisa, Itália.

¹⁰⁰ De acordo com Audissino, a *Boston Symphony Orchestra* “é uma das orquestras mais antigas dos EUA e está entre as ‘Big Five’, junto com a Filarmônica de Nova York (fundada em 1842), a Orquestra Sinfônica de Chicago (fundada em 1891), a Orquestra da Filadélfia (fundada em 1900), e a Cleveland Orchestra (fundada em 1918)” (AUDISSINO, 2012, p. 246, T. do A.). Do original: “[...] is one of the oldest orchestras in the U.S.A. and is among the ‘Big Five’, along with the New York Philharmonic (established in 1842), the Chicago Symphony Orchestra (established in 1891), the Philadelphia Orchestra (established in 1900) and the Cleveland Orchestra (established in 1918).”

¹⁰¹ De acordo com Audissino, o nome *Promenade* “deriva dos concertos ao ar livre europeus - principalmente em Viena e Londres - em que as orquestras tocavam em jardins públicos enquanto as pessoas passeavam. Mais tarde, o termo foi adotado pelo “Proms”, concertos de preço popular lançados em Londres em 1895”. (AUDISSINO, 2012, p. 248).

¹⁰² “[...] a kind of blend between outdoor concerts and the Parisian *café-concert*. His aim was to import into the U.S.A. the entertaining atmosphere of the Viennese open-air concerts which he had attended when in Europe [...]” (AUDISSINO, 2012, p. 246).

¹⁰³ “My original scheme was this, viz: To hire an orchestra of sixty men and a conductor [...] to give in Boston as many concerts of classical music as were wanted and also to give at other times, and more especially in the summer, concerts of a lighter kind of music, in which should be included good dance music [...] to keep the prices low always, and especially where the lighter concerts are in question [...] My judgment would be that a good orchestra would need, during the winter season, to keep its hand in by playing only the better music, and could relax in summer, playing a different kind of thing”. (HIGGINSON apud AUDISSINO, 2012, p. 248).

[...] uma espécie de mosaico musical [...] inteligente e bem-humorado, [cheio de] saltos repentinos e imprevistos de Beethoven para Strauss, dele para Wagner e de volta para Weber - tudo por turnos e nada longo - enquanto uma engenhosidade considerável é exibida ao misturar um par de temas para tocar ao mesmo tempo ou em frases alternadas, e ao juntar dois assuntos totalmente incongruentes.¹⁰⁴ (DYER, 1985. T. do A.).

Posteriormente, esses concertos passariam a se chamar “Pops”, e os primeiros dezessete regentes da orquestra seriam todos europeus. Segundo Audissino (2012, p. 248), entre eles, dois italianos merecem destaque “pela peculiaridade de seus mandatos”¹⁰⁵: Agide Jacchia (1875-1932) por liderar a orquestra de 1917 a 1926 - o cargo mais longo até então - e Alfredo Casella por ser removido após três temporadas - a partir de 1927 a 1929 - por causa das reclamações do público. Em outro artigo publicado no *Boston Globe* em abril de 1985, Richard Dyer explica:

O “*Casella affaire*” é um caso interessante do nosso ponto de vista, pois, como outros episódios que viriam, foi uma indicação inicial do desconforto, senão do desprezo manifesto, com o qual muitos músicos de arte olhavam a música popular: como se temessem ser contaminados apenas por tocá-la. O erro de Casella foi ter entendido mal a missão dos Pops - ou talvez ter entendido de fato, mas ter se recusado a aceitá-la. O repertório da música leve é uma característica central dos programas Pops e a missão da orquestra é tornar os clássicos mais acessíveis ao público em geral e apresentar os concertos sinfônicos àquelas pessoas que não estão acostumadas a considerar esse tipo de música como de interesse deles, ou a seus gostos.¹⁰⁶ (DYER, 1985. T. do A.).

Segundo Dyer, Casella passou a incluir nos programas músicas menos populares, além de executar sinfonias inteiras de Beethoven, bem como composições contemporâneas – o que não era de costume nessas apresentações, e “parecia bastante indigesto para o público-alvo dos Pops”¹⁰⁷ (DYER, 1985. T. do A.). Em resumo, analisa Emilio Audissino, “Casella estava mudando a fisionomia dos Pops para algo muito semelhante à temporada regular da Boston Symphony. Seu objetivo era educar as pessoas, administrando músicas artísticas desafiadoras,

¹⁰⁴ “A sort of musical mosaic work [...] it is clever and humorous, [full of] sudden and unforeseen leaps from Beethoven to Strauss, from him to Wagner, and back to Weber – everything by turns and nothing long – while considerable ingenuity is displayed in mixing a pair of themes for playing at once or in alternating phrases, and in joining together two utterly incongruous subjects.” (DYER, 1985).

¹⁰⁵ “[...] for the peculiarity of their tenures [...]” (AUDISSINO, 2012, p. 248).

¹⁰⁶ “The ‘Casella affaire’ is an interesting case from our point of view since, like other episodes to come, it was an initial indication of the uneasiness, if not overt contempt, with which many art musicians looked at popular music: as if they feared being contaminated by merely touching it. Casella’s mistake was to have misunderstood the Pops’ mission – or perhaps to have understood it indeed but to have refused to accept it. The light music repertoire is a central feature of the Pops programmes and the orchestra’s mission is to make the classics more accessible to the general public and to introduce to symphonic concerts those people who are not used to considering this kind of music to be of interest to them, or to their taste.” (DYER, 1985).

¹⁰⁷ “[...] sounded quite indigestible for the Pops’ target audience.” (DYER, 1985).

em vez de trazê-las gradualmente e de uma maneira divertida.”¹⁰⁸ (AUDISSINO, 2012, p. 250. T. do A.).

Consequentemente, após a demissão de Casella, o conselho de diretores da *Boston Symphony Orchestra* definiu que o próximo maestro deveria possuir uma maior harmonia com a natureza da instituição e ter a capacidade de estimular sua expansão nesse sentido; o que os levou a escolher um membro do seu próprio corpo de músicos: o então jovem violinista de 35 anos, Arthur Fiedler, cuja atuação “traria à orquestra fama generalizada e uma identidade inconfundível”¹⁰⁹. Logo, complementa Audissino, “as realizações de Fiedler foram uma prova clara de sua vontade de fazer música de uma maneira que pudesse ser abordada por todos, a fim de levar o maior número possível de pessoas a concertos sinfônicos”¹¹⁰ (AUDISSINO, 2012, p. 250. T. do A.).

De acordo com o pesquisador, Fiedler

[...] tinha liderança, entusiasmo pela produção de música popular e uma mente aberta e sem preconceitos, interessada no valor intrínseco de todo tipo de música: “Não há nada errado em tocar música leve. Você nem sempre lê Milton, Shakespeare e Schopenhauer. Você pode apreciar Mark Twain.” [...] ele reinventou e transformou o Boston Pops no que eles são agora: [...] provavelmente a orquestra mais famosa do mundo - certamente a mais gravada e transmitida.¹¹¹ (AUDISSINO, 2012, p. 250. T. do A.).

Audissino explica que o desenvolvimento da orquestra no comando de Fiedler passou por uma série de etapas estratégicas, buscando uma identidade que conquistasse um maior número de público, tanto por meios e mídias tradicionais, como inovadoras. Em seu primeiro estágio, até 1935, a orquestra já era conhecida pelo seu repertório pop, mas ainda com um alcance de uma instituição local. Contudo, neste mesmo ano, Fiedler viria a assinar um contrato com a RCA, que os conduziria ao mercado de discos, com uma longa série de lançamentos bem-sucedidos. Conforme aponta, o álbum inaugural nomeado *Jalousie* foi o primeiro disco totalmente orquestral a vender um milhão de cópias. Nesta ocasião, a orquestra foi oficialmente

¹⁰⁸ “Casella was changing the Pops' physiognomy into something too similar to the regular Boston Symphony season. He aimed to educate people by administering challenging art music instead of bringing them along gradually and in an entertaining way.” (AUDISSINO, 2012, p. 250).

¹⁰⁹ “would bring the orchestra widespread fame and an unmistakable identity” (AUDISSINO, 2012, p. 250).

¹¹⁰ “Fiedler's accomplishments were clear proof of his will to make music in a way that could be approached by everyone, in order to bring as many people as possible to symphonic concerts.” (AUDISSINO, 2012, p. 250).

¹¹¹ “[...] had leadership, enthusiasm for popular music-making and an open unprejudiced mind interested in the intrinsic value of every kind of music: ‘There's nothing wrong with playing light music. You don't always read Milton, Shakespeare, and Schopenhauer. You can enjoy Mark Twain.’ [...] he reinvented and transformed the Boston Pops into what they are now: an American institution and probably the most famous orchestra in the world – certainly the most recorded and broadcast.” (AUDISSINO, 2012, p. 250).

batizada de *Boston Pops Orchestra*, e nos anos seguintes seus álbuns venderiam cerca de cinquenta milhões de cópias (AUDISSINO, 2012).

Além disso, Fiedler também foi pioneiro pela expansão multimídia da orquestra. Em 1952, lançou transmissões de rádio local ao vivo, que se expandiu para alcançar uma difusão nacional em 1962. E, em 1967, passou a ter um programa chamado *Evening at Pops*, transmitido regularmente em TV nacional¹¹² (AUDISSINO, 2012). Em artigo publicado em julho de 1985 no *The Washington Post*, Joseph McLellan descreve a orquestra e fala sobre como enxerga o trabalho de Fiedler:

A Boston Pops é mais do que uma orquestra. É um conceito revolucionário no marketing da música. [...] Esses concertos há muito tempo não eram todos fofos; Liszt, Brahms, Beethoven e Rossini apareciam regularmente. Um concerto clássico costumava ocupar parte da noite. Os pequenos presentes geralmente chegavam no final e, enquanto esperávamos pacientemente pela sobremesa, recebíamos uma música muito substancial. Muitos de nós desenvolvemos um gosto pelas coisas sérias; a orientação de Fiedler era parcialmente a de um missionário, e ele fez inúmeros convertidos.¹¹³ (McLELLAN apud AUDISSINO, 2012, p. 251. T. do A.).

Conforme descreve o pesquisador,

[...] Fiedler apresentou a música mais popular e atualizada: ele abriu a porta de concertos sinfônicos para o repertório musical da Broadway - que substituiria cada vez mais as antigas seleções de óperas e operetas - e do jazz: artistas como Ella Fitzgerald, Dizzy Gillespie, Benny Goodman e Lionel Hampton se apresentaram no palco do Symphony Hall durante os anos de Fiedler. Nas últimas duas décadas de seu mandato, Fiedler também se aventurou no campo da música pop dos jovens e apresentou arranjos orquestrais das músicas atuais dos Beatles e também de hits da música disco.¹¹⁴ (AUDISSINO, 2012, p. 252-253. T. do A.).

¹¹² De acordo com Audissino, a Pops permaneceu na televisão de 1969 a 2004, com seu programa regularmente transmitido em TV nacional, com cerca de 250 episódios (AUDISSINO, 2012).

¹¹³ “The Boston Pops is more than an Orchestra. It is a revolutionary concept in the marketing of music. [...] Those long-ago concerts were not all fluff; Liszt, Brahms, Beethoven and Rossini made regular appearances. A classical concerto would usually occupy part of the evening. The little goodies usually came at the end, and while we were patiently waiting for dessert, we were given some very substantial music. Many of us developed a taste for the serious stuff; Fiedler's orientation was partly that of a missionary, and he made countless converts.” (McLELLAN apud AUDISSINO, 2012, p. 251).

¹¹⁴ “Fiedler showcased the most popular and up-to-date music: he opened the door of symphonic concerts to the Broadway musical repertoire – which would increasingly take the place of the old selections from operas and operettas – and to jazz: such artists as Ella Fitzgerald, Dizzy Gillespie, Benny Goodman, and Lionel Hampton performed on the Symphony Hall stage during the Fiedler years. In the last two decades of his tenure, Fiedler also ventured into the field of youngsters' pop music and presented orchestral arrangements of the Beatles' current songs and of disco-music hits too.” (AUDISSINO, 2012, p. 252-253).

Ainda, segundo Audissino, o maestro foi fundamental para a popularização da música sinfônica nos Estados Unidos e,

Graças à vasta exposição na mídia, Fiedler tornou-se uma personalidade bem conhecida e muito admirada e uma figura icônica. Com ele, o Boston Pops se tornou a ponte que poderia fechar a lacuna entre a música artística e a música popular e foi fundamental em expor os jovens ao som de uma orquestra sinfônica e em ajudá-los a se familiarizar com os clássicos - uma função ainda mais fundamental no século XX, com a música artística e a música popular seguindo caminhos muito divergentes e aparentemente inconciliáveis.¹¹⁵ (AUDISSINO, 2012, p. 253. T. do A.).

No entanto, Audissino afirma que “por causa de sua política populista e seu irreverente costume descontraído de programar os clássicos lado a lado com a música popular, ele era frequentemente desprezado pelos guardiões culturais da música artística”¹¹⁶ (AUDISSINO, 2012, p. 254. T. do A.). Mesmo assim, conforme relata Allen Hughes, em artigo publicado em 1979 no *The New York Times*, após a morte Fiedler: “seu sucesso tornou-se um ativo indispensável para as finanças da Orquestra Sinfônica de Boston: nos anos de Fiedler, a renda da Temporada Pops - com duração de dois meses - era um terço da receita total anual - a temporada da Symphony durava sete meses”¹¹⁷ (HUGHES, 1979. T. do A.). Deste modo Fiedler, que foi o primeiro músico americano no comando da orquestra, permaneceu no posto de 1930 até a sua morte em 1979.

Após o falecimento de Fiedler, foi formado um comitê com o objetivo de procurar candidatos para sucedê-lo. Em um rigoroso processo de seleção, membros da orquestra formaram uma lista com cinco finalistas que haviam substituído o maestro em outras ocasiões: Harry Ellis Dickson, Erich Kunzel, John Covelli, Mitch Miller e John Williams. Estes candidatos seriam avaliados durante um período em que ficariam em uma espécie de residência junto à orquestra (AUDISSINO, 2012).

Segundo Audissino, embora nesse período a experiência de Williams como regente fosse bastante limitada, sendo que “suas aparições no pódio foram quase uma dúzia”¹¹⁸

¹¹⁵ “Thanks to the vast media exposure, Fiedler had become a well-known and much admired personality and an iconic figure. With him, the Boston Pops became the bridge that could close the gap between art music and popular music and was instrumental in exposing the young to the sound of a symphony orchestra and in helping them become familiar with the classics – a function even more fundamental in the 20th century, with art music and popular music having taken very divergent and apparently irreconcilable paths.” (AUDISSINO, 2012, p. 253).

¹¹⁶ “[...] because of his populist policy and his irreverent relaxed custom of programming the classics side by side with popular music, he was often looked down on by the cultural guardians of art music.” (AUDISSINO, 2012, p. 254).

¹¹⁷ “His success had become an indispensable asset for the finances of the Boston Symphony Orchestra: in the Fiedler years, the income from the Pops Season – lasting two months – was one third of the annual total revenue – the Symphony season lasted seven months.” (HUGHES, 1979).

¹¹⁸ “[...] his podium appearances having being hardly a dozen [...]” (AUDISSINO, 2012, p. 255).

(AUDISSINO, 2012, p. 255. T. do A.), em razão do enorme sucesso da trilha sonora de *Guerra nas Estrelas*, de George Lucas, 1977, ele passou a ser convidado a participar de concertos regendo sua própria música. E foi em uma ocasião como esta que o compositor teve seu primeiro contato com a *Boston Pops*: em 1978, quando substituiu de última hora Fiedler, que estava doente, em apresentação realizada no Hollywood Bowl (AUDISSINO, 2012).

Em seu primeiro concerto como residente, além de arranjos de músicas tradicionais, peças de Leroy Anderson, Percy Grainger e Mozart, Williams já incluiu no repertório seus temas compostos para os filmes *Contatos Imediatos do Terceiro Grau* (1977), *Guerra nas Estrelas* (1977) e *Superman* (1978) (AUDISSINO, 2012).

Consequentemente, de acordo com a pontuação estabelecida pelos membros da orquestra em dezembro de 1979, o compositor ficaria na primeira posição, e assinaria o contrato em janeiro do ano seguinte. Segundo Richard Dyer,

Dickson (70 anos) era considerado velho demais para o trabalho; Kunzel não agradou os membros da orquestra por causa de seu suposto mau gosto; Covelli não estava disponível desde que manteve um contrato com a Flint Symphony e sua atitude foi considerada desagradável pelos membros da orquestra; Miller foi considerado um mau regente de musicalidade barata. Williams recebeu as classificações mais altas em todas as entradas dos questionários de avaliação.
¹¹⁹ (DYER, 1980. T. do A.).

Para Audissino, além de Williams ser um renomado compositor, ter uma sólida formação clássica, bem como ter estudado piano e composição com renomados tutores, sua grande vantagem foi a possibilidade de atrair novos segmentos de público, como por exemplo os fãs de filmes. Ao mesmo tempo, havia uma esperança nas possibilidades lucrativas que a orquestra poderia ter caso se inserisse na indústria cinematográfica através de gravações de trilhas sonoras (AUDISSINO, 2012). O pesquisador completa:

[...] Ter Williams como o novo maestro da Pops talvez transformasse Boston em uma meca para os fãs de música que desejam ouvir ao vivo as mais recentes criações de música para cinema nas estreias mundiais, conduzidas pelo famoso compositor. Resumindo, os prós de assinar com Williams eram sua reputação, o que poderia dar à orquestra mais visibilidade; suas habilidades como arranjador; seu bom gosto como programador de concertos; suas conexões com Hollywood: personalidades da indústria cinematográfica poderiam ser estrelas convidadas no palco do Symphony Hall; sua

¹¹⁹ “Dickson (70 years-old) was deemed too old for the job; Kunzel was not liked by orchestra members because of his alleged bad taste; Covelli was not readily available since he had a contract with the Flint Symphony and his attitude was deemed unpleasant by the orchestra members; Miller was judged a poor conductor with cheap musicianship. Williams received the highest ratings in every entry of the evaluation questionnaires.” (DYER, 1980).

familiaridade com o meio televisivo: ele estava acostumado a aparecer na TV e já havia atuado como diretor musical para os programas de transmissão do Oscar em 1972 e 1975; a possibilidade de ter contratos lucrativos com a indústria fonográfica por causa da associação com o apelo comercial do nome de Williams; e a consequente preferência nas estreias de seus últimos trabalhos cinematográficos. Além disso, com *Star Wars*, ele provou ser um promotor eficaz da música sinfônica para o público em geral, e isso foi algo que conectou Williams à missão da Pops.¹²⁰ (AUDISSINO, 2012, p. 257–258. T. do A.).

Em artigo publicado em janeiro de 1980 no *Sunday Herald*, por Michael Goodson, o jornalista afirma:

Talvez o resultado mais feliz das trilhas sonoras posteriores de Williams seja a maneira pela qual eles expuseram o público geral de filmes ao som sinfônico. Dessa forma, ele é semelhante a Fiedler, cujas performances na televisão com a Boston Pops trouxeram som sinfônico para as massas de TV.¹²¹ (GOODSON apud AUDISSINO, 2012, p. 258. T. do A.).

Outro artigo publicado no mesmo mês no *The Washington Post*, por Leonard Downie Jr. e Stacy Jolna, endossa o mesmo sentimento a respeito do papel que John Williams faria a favor da música sinfônica, estando à frente da *Boston Pops*:

Williams espera usar seu sucesso em Hollywood para ampliar ainda mais o papel do Boston Pops em atrair um público de massa para a música orquestral. "'Star Wars', por exemplo, tem sido importante para a música", disse ele. "As crianças saíram e compraram o álbum. Não era rock. Era tocado pela London Symphony, e eles gostaram do som"¹²². (DOWNIE; JOLNA apud AUDISSINO, 2012, p. 259. T. do A.).

¹²⁰ "To have Williams as the new Pops conductor would perhaps turn Boston into a mecca for film-music fans wishing to listen live to the latest film-music creations in world premières, conducted by the famed composer himself. Summing up, the pros of signing Williams were his reputation, which could give the orchestra further visibility; his skills as an arranger; his tastefulness as a concert programmer; his connections with Hollywood: personalities from the film industry could guest star on the Symphony Hall stage; his familiarity with the TV medium: he was used to appearing on TV and had already served as music director for the telecast Academy Award shows in 1972 and 1975; the possibility of having profitable contracts with the record industry because of the association with the commercial appeal of Williams' name; and the consequent pre-emption on the concert premières of his latest film works. Moreover, with *Star Wars* he had proven to be an effective promoter of symphonic music to the wider audience and this was something that connected Williams with the Pops' mission." (AUDISSINO, 2012, p. 257–258).

¹²¹ "Perhaps the most fortunate result of Williams' later movie scores is the way in which they exposed the general movie audience to the symphonic sound. In this way, he is similar to Fiedler, whose televised performances with the Boston Pops brought symphonic sound to the TV masses." (GOODSON apud AUDISSINO, 2012, p. 258).

¹²² "Williams hopes to use his Hollywood success to further enlarge the role of the Boston Pops in attracting a mass public to orchestral music. 'Star Wars', for example, has been important for music,' he said. 'Kids have gone out and bought the album. It was not rock. It was performed by the London Symphony, and they liked the sound'." (DOWNIE; JOLNA apud AUDISSINO, 2012, p. 259).

Para Richard Dyer, a decisão de Williams de assumir o posto na orquestra está ligada à busca por prestígio e legitimidade para seu trabalho como compositor de música sinfônica. Assim, o pesquisador explica:

A principal razão pela qual Williams assumiu o cargo em 1980 foi conquistar um reconhecimento maior pela legitimidade artística de sua vida profissional no cinema e pela vida profissional de muitos de seus colegas. Se ele conseguiu esse objetivo (é muito cedo para dizer), ele certamente trouxe a música do cinema dos bastidores para os holofotes. Agora as pessoas podem julgar por si mesmas. E outros shows de pop em todo o país seguiram seu exemplo.¹²³ (DYER, 1993. T. do A.).

Em depoimento publicado por Jon Burlingame em artigo intitulado “*From Hollywood to Boston*” (2000), Williams elucida como foi sua decisão:

O gerente do BSO, Tom Morris, veio a Londres [...] e me perguntou se eu gostaria de ser o diretor da Boston Pops. Era a coisa mais lisonjeira que se podia pensar - receber a diretoria de uma instituição americana tão venerável, proeminente e bem-sucedida quanto a Pops. Então, naturalmente, achei difícil resistir, apesar de não concordar imediatamente. Eu disse a Morris que tinha muito pouca experiência regendo em público. Ele disse: “Acho que você pode fazer isso, e André Previn nos convenceu de que pode fazê-lo, e o comitê de músicos o elegeu como a pessoa de sua escolha.” Então prometi pensar nisso. Conversei com minha esposa e meus amigos, com André Previn, e todos disseram: “Você realmente deveria fazer isso. É uma coisa muito importante porque, embora não possa ser mais diferente de Hollywood, certamente enriquecerá sua vida.” Então, com um pouco de ansiedade e muita excitação, liguei para ele e disse: “Vou tentar”.¹²⁴ (WILLIAMS citado por BURLINGAME, apud AUDISSINO, 2012. T. do A.).

Contudo, Audissino explica que, pelo fato de o compositor não fazer parte do metiê da música sinfônica, houve muita resistência por parte dos críticos ligados ao que chama de música de arte. Afirmações como: “Williams tem todo o glamour de um diretor de banda de colegial”; e “Williams não me impressiona em nada. Sua música não deveria acontecer nem para um

¹²³ “The main reason Williams took the job in 1980 was to win greater recognition for the artistic legitimacy of his life work in film and the life work of many of his colleagues. Whether he succeeded in that aim (it's too early to tell), he certainly brought film music out of the background and into the limelight. Now people can judge for themselves. And other pops concerts all across the country have followed his example.” (DYER, 1993).

¹²⁴ “BSO Manager Tom Morris came to London [...] and asked me if I'd like to be the director of the Boston Pops. It was the most flattering thing one could think of – to be offered the directorship of an American institution as venerable, prominent, and successful as the Pops. So, naturally, I found it hard to resist, though I didn't agree immediately. I told Morris that I had very little experience conducting in public. He said, “I think you can do it, and André Previn has convinced us you can do it, and the players committee has elected you as the person of their choice.” So I promised to think about it. I spoke to my wife and my friends, to André Previn, and they all said, “You really should do this. It's a very important thing because, although it couldn't be more different than Hollywood, it's bound to enrich your life.” So with some trepidation and a lot of excitement, I rang him up and said, ‘I'll try it’.” (WILLIAMS citado por BURLINGAME, apud AUDISSINO, 2000).

cachorro¹²⁵. Eu não acho que alguém na orquestra poderia ter imaginado que ele seria nomeado regente¹²⁶; declaradas por Larry Kart e Jordan Whitelaw, respectivamente (AUDISSINO, 2012, p. 260. T. do A.).

Porém, essas críticas não foram um empecilho para Williams implementar sua identidade na orquestra. Em sua primeira coletiva de imprensa após assumir o cargo, dentre diversas mudanças que almejava fazer, foi enfático que buscaria a valorização da música de cinema, a qual teria um papel importante na composição de seu repertório:

É possível que eu possa trazer prestígio às melhores músicas do cinema, apresentando-as em um formato de concerto. Apenas metade de um por cento da música escrita no século 19 é algo que ouvimos hoje; certamente deve haver pelo menos essa porcentagem de boa música escrita para filmes.¹²⁷ (WILLIAMS apud DYER, 1980. T. do A.).

A respeito desse objetivo, Audissino explica que “dar um melhor reconhecimento à música cinematográfica não significava simplesmente aumentar a quantidade de música cinematográfica nos programas de concerto”, mas “ter um cuidado mais atento à qualidade”¹²⁸. Pois, Fiedler também inseria trilhas sonoras em seu repertório, no entanto, ordinariamente utilizava-as “em uma linguagem pop, algo semelhante ao repertório da música pop, em suma, algo muito acessível que poderia caber na terceira parte dos programas, reservado para o que ele chamava de ‘gomas de mascar’.”¹²⁹ (AUDISSINO, 2012, p. 262. T. do A.).

Já abordagem de Williams, segundo o pesquisador, “era orientada pela qualidade”. De tal modo, completa:

[...] ele pesquisaria o repertório da música cinematográfica não apenas para encontrar peças pop da moda, mas principalmente para encontrar peças musicalmente interessantes. A música cinematográfica era vista como uma arte a ser levada mais a sério e como um repertório que poderia fornecer material musicalmente legítimo. Um primeiro sinal dessa visão diferente foi a colocação diferente das entradas de filmes nos programas de Williams. Ele começou a incluir também peças de música de filme na primeira parte - tradicionalmente reservada para os clássicos da música de arte. Essa mudança

¹²⁵ “Williams has all the pizzazz of a high school band director”. (AUDISSINO, 2012, p. 260).

¹²⁶ “Williams made no impression on me whatsoever. His music shouldn't happen to a dog. I don't think anyone in the orchestra could have conceived that he would have been named conductor”. (AUDISSINO, 2012, p. 260).

¹²⁷ “It is possible that I can bring prestige to the best film music by presenting it in a concert format. Only one half of one percent of the music written in the 19th century is anything we ever hear today; surely there must be at least that percentage of good music written for films.” (WILLIAMS apud DYER, 1980).

¹²⁸ “To give film music a better recognition did not simply mean to increase the amount of film music in concert programmes – Fiedler programmed film music too – but it meant to have a more attentive care for quality.” (AUDISSINO, 2012, p. 262).

¹²⁹ “in a pop language, something akin to the pop song repertoire, in short something very accessible that could fit the third part of the programmes, reserved for what he called ‘gumdrops’.”. (AUDISSINO, 2012, p. 262).

aparentemente imperceptível realmente teve um significado inovador: a música cinematográfica foi colocada no mesmo nível da música concerto.¹³⁰ (AUDISSINO, 2012, p. 267. T. do A.).

Williams também continuou com a série de *TV Evening at Pops*, “introduzindo algumas mudanças multimídia no formato - inserindo trechos de filmes durante as seleções de músicas do cinema - e alcançando uma audiência nacional de quatro milhões de espectadores”¹³¹ (AUDISSINO, 2012, p. 283. T. do A.). Consequentemente, as vendas de discos bem-sucedidas, as turnês nacionais e internacionais e o envolvimento nas grandes celebrações da América colocaram o foco na música do filme.

Para Richard Dyer, o sucesso de Williams tantos anos à frente da *Boston Pops* foi essencial não somente para legitimar-se como um compositor de música sinfônica, mas também por trazer “seu próprio zelo missionário à causa da música cinematográfica”¹³² (DYER, 1991. T. do A.). Assim, “tornou-se líder em trazer músicas de trilhas sonoras de filmes clássicos de seus admirados predecessores para as salas de concertos - incluindo Erich Wolfgang Korngold, Franz Waxman, David Raksin e Bernard Herrmann”¹³³ (LEDBETTER apud AUDISSINO, 2012, p. 277. T. do A.).

Desta maneira, liderou a orquestra por catorze anos, deixando a posição no final da temporada de 1993¹³⁴. Segundo Audissino, a partir de 2000, o compositor especializou-se em programas de música para filmes, tornando-se “uma espécie de embaixador desse repertório. Pode-se dizer que essa fase começou com a série ‘Film Night at Tanglewood’, um evento anual conduzido por Williams no Tanglewood Festival em Berkshires, casa de verão da Boston Symphony e da Pops”¹³⁵ (AUDISSINO, 2012, p. 286. T. do A.).

De acordo com o próprio Williams, por conta de seu trabalho nos anos à frente da *Boston Pops*, é notável que “as orquestras tocam mais músicas de filmes, especialmente nos festivais

¹³⁰ “[...] he would search the film- music repertoire not merely to find trendy pop pieces but mainly to find musically interesting pieces. Film music was seen as an art to be taken more seriously and as a repertoire which could provide musically legitimate material. A first sign of this different view was the different placement of film music entries in Williams' programmes. He began to include film-music pieces in the first part also – which was traditionally reserved for the art-music classics. This apparently inconspicuous change actually had a ground-breaking meaning: film music was put on the same level with concert music.” (AUDISSINO, 2012, p. 267).

¹³¹ “[...] introducing some multimedia changes to the format – inserting film extracts during the film music selections – and reaching a national audience of four million viewers.” (AUDISSINO, 2012, p. 283).

¹³² “[...] He brought his own missionary zeal to the cause of film music [...]” (DYER, 1991).

¹³³ “[...] became a leader in bringing music from classic film scores by his admired predecessors – including Erich Wolfgang Korngold, Franz Waxman, David Raksin, and Bernard Herrmann [...]” (LEDBETTER apud AUDISSINO, 2012, p. 277).

¹³⁴ De acordo com Audissino, “na temporada de 1994, Williams concordou em liderar a orquestra durante o período de transição como seu ‘maestro laureado’.”; do original “In the 1994 season Williams agreed to lead the orchestra during the transition period as its ‘laureate conductor’.” (AUDISSINO, 2012, p. 284. T. do A.).

¹³⁵ “[...] a sort of an ambassador of this repertoire. This phase can be said to have begun with the series ‘Film Night at Tanglewood’, an annual event conducted by Williams at the Tanglewood Festival in the Berkshires, summer home of the Boston Symphony and the Pops.” (AUDISSINO, 2012, p. 286).

de verão americanos - *Hollywood Bowl, Blossom, Ravinia* e outros lugares”¹³⁶ (WILLIAMS apud AUDISSINO, p. 291. T. do A.). Para Audissino, definitivamente, é possível confirmar a visão geral do compositor:

Partindo dos alvos mais naturais de sua influência, que são as outras orquestras Pops dos Estados Unidos, é evidente e sustentado um claro aumento em seu número e atividades durante e principalmente após o mandato de Williams. Duas orquestras são mais importantes que outras como imitadoras e até concorrentes do modelo Boston Pops: a Cincinnati Pops e a Hollywood Bowl Orchestra [...] ambas muito ativas na promoção e apresentação ao vivo da música cinematográfica.¹³⁷ (AUDISSINO, 2012, p. 291. T. do A.).

Para finalizar, o pesquisador aponta que, em seu ponto de vista, uma das contribuições mais inovadoras de Williams foi saber como “adaptar e apresentar a música do filme em concerto, e particularmente seus experimentos com apresentações multimídia, que são uma maneira de recuperar a sincronização musical/visual específica da música do filme e exibi-la fora dos filmes”¹³⁸ (AUDISSINO, 2012, p. 297. T. do A.).

¹³⁶ “[...] the orchestras are playing more film music, especially at the American summer festivals – the Hollywood Bowl, Blossom, Ravinia, and elsewhere.” (WILLIAMS apud AUDISSINO, p. 291).

¹³⁷ “Starting from the most natural targets for his influence, that is America's other Pops orchestras, an evident increase in their number and activities during and particularly following Williams' tenure is evident and sustained. Two orchestras are more important than others as imitators and even competitors of the Boston Pops model: the Cincinnati Pops and the Hollywood Bowl Orchestra [...] both very active in the promotion and live presentation of film music.” (AUDISSINO, 2012, p. 291).

¹³⁸ “[...] to adapt and present film music in concert, and particularly his experiments with multimedia presentations, which are a way to recover the music/visual synchronisation specific of film music and to exhibit it outside of the films.” (AUDISSINO, 2012, p. 297).

4 O CENÁRIO CONTEMPORÂNEO

4.1 Um panorama global

É notável que haja recentemente uma espécie de releitura das práticas resgatadas do período silencioso. No entanto, conforme apresentaremos neste trabalho, no passado a música foi submetida ao princípio de seguir uma tradição, ao passo que atualmente estas práticas representam muito mais um entretenimento audiovisual onde a estética musical desse acompanhamento não importa tanto quanto o espetáculo como um todo.

Consequentemente, diversos centros culturais e festivais de cinema e música ao redor do mundo vêm oferecendo cada vez mais este tipo de performance de forma progressiva nos últimos anos.

De acordo com o *website Brenton Films* (2018), especializado especificamente no segmento de cinema mudo, é possível afirmar que atualmente existem em todo o mundo mais de 350 profissionais da música independente com trabalhos especializados em acompanhamento musical ao vivo de projeções silenciosas. Embora não seja um veículo de tamanha expressão, torna-se relevante tal esforço em catalogar uma lista significativa para este cenário, pois demonstra um panorama em plena ascensão a ser explorado, uma vez que músicos em atividade - de diversas culturas, bem como vertentes artísticas - estão desenvolvendo trabalhos nesta área.

Concomitantemente, um dos pesquisadores e críticos mais importantes do tema “trilha sonora” nos Estados Unidos, Jon Burlingame¹³⁹ (professor da *University of Southern California's Thornton School of Music*¹⁴⁰), já há alguns anos vem escrevendo sobre o assunto. Desta maneira, o pesquisador tem ressaltado a importância do papel da trilha sonora no cenário contemporâneo de concertos orquestrais, especialmente em seus artigos intitulados *New Trend in Concert Halls: Original Music by Movie Composers - No Film Required* (2019), e *Live Movie Concerts: a Cash Cow for Orchestras* (2015), em tradução livre, respectivamente: “Nova

¹³⁹ De acordo com as informações obtidas no *website* da USC – University of Southern California (2019), nos Estados Unidos, “Jon Burlingame é o principal escritor do país em matéria de música para filmes e televisão. Ele escreve regularmente para o *Variety* e escreve sobre o assunto para outras publicações como *The New York Times*, *Los Angeles Times*, *Washington Post*, *Newsday*, *Emmy*, *Premiere* e *The Hollywood Reporter*”. Disponível em: <https://music.usc.edu/jon-burlingame>.

¹⁴⁰ Entre os seus alunos mais famosos na área de trilha sonora, a Universidade conta com nomes como: James Horner (*Titanic*, 1997), David Newman (*Era do Gelo*, 2002) e Thomas Newman (*Beleza Americana*, 1999).

Tendência em Salas de Concerto: Música Original de Compositores de Filmes - Nenhum Filme Necessário”, e “Concerto de Filme Ao Vivo - Uma Galinha de Ouro Para as Orquestras”.

Figura 1: Website Variety com artigo de Burlingame

Fonte: Burlingame (2019).

Figura 2: Website Variety com artigo de Burlingame

Fonte: Burlingame (2019).

Em depoimento, também, exclusivo para este trabalho, Burlingame aponta qual é, em seu ponto de vista, a grande diferença entre a prática da trilha sonora ao vivo no cenário contemporâneo e no século passado. Seria:

Lá no cinema silencioso, o público não tinha escolha! Eles estavam acostumados a ir ao teatro e escutar a orquestra ao vivo (ou apenas um piano ou órgão) acompanhar o filme. O público de hoje geralmente vai pela “experiência”, sempre por um filme que eles já conhecem (como as séries STAR WARS ou HARRY POTTER), muito menos pelo nome do compositor. O público que assistiu recentemente uma exibição ao vivo de RUDY em Los Angeles estava muito mais curioso sobre o filme e trilha sonora que eles já amavam, e muitos não deviam nem mesmo conhecer o nome Jerry Goldsmith.¹⁴¹ (BURLINGAME, 2019, T. do A.).

De tal modo, plataformas como a MiC - Movies in Concert (2019), patrocinada pelo European Film Philharmonic Institute, desde 2010 publica diariamente mais de 30 concertos -

¹⁴¹ A entrevista completa com Jon Burlingame encontra-se nos apêndices deste trabalho. “Back in the silent era, audiences had no choice! They were accustomed to going to the theater and hearing a live orchestra (or just a piano or organ) accompany the film. Today’s audiences generally attend for ‘the experience,’ always for a film they already know (such as the STAR WARS or HARRY POTTER series), less so for the composer’s name. Audiences attending a recent Los Angeles live-to-pic screening of RUDY were much more curious about a film and score they already loved, and many may not have even known the name Jerry Goldsmith.” (BURLINGAME, 2019).

também, ao redor do mundo – com repertórios de trilha sonora para cinema, série de TV e videogame, sendo executados ao vivo. De acordo com a plataforma,

O objetivo do *Movies in Concert* é ser um guia confiável para concertos de música de filmes em todo o mundo. [...] O *Movies in Concert* não organiza concertos, mas sempre que descobrirmos algum concerto ou recebermos essas informações, iremos analisá-lo e trazê-lo *online* o mais rápido possível para fornecer aos entusiastas da música de filmes informações confiáveis e atualizadas sobre concertos de música de cinema, turnês e eventos especiais.¹⁴² (MOVIES IN CONCERT, 2019. T. do A.).

A seguir, podemos ver uma publicação datada no dia 22 de junho de 2019, na qual, segundo o *website*, ocorreriam 33 apresentações neste formato em 15 países diferentes.

¹⁴² “Movies in Concert's goal is to be a reliable guide to concerts of film music worldwide. [...] Movies in Concert doesn't organize concerts, but whenever we find out about a concert or are given such information, we will review it and bring it online as quickly as possible to provide film music enthusiasts with reliable and up-to-date information about upcoming film music concerts, tours and special events.” (MOVIES IN CONCERT, 2019. T. do A.).

Figura 3: Lista de datas de concertos divulgados na plataforma *Movies in Concert* no mês de julho de 2019

Date	Country	State (USA only)	City	Title
22 Jun 2019	Italy		Roma (Rome)	Ennio Morricone - The Final Concerts
22 Jun 2019	United Kingdom		Harrogate	A Very British Proms
22 Jun 2019	Canada		Montréal (Montreal)	Fantasia in concert
22 Jun 2019	Spain		Barcelona	Giorgio Moroder: The Celebration of the '80s Tour
22 Jun 2019	Canada		Toronto	Carmina Burana
22 Jun 2019	United Kingdom		London	Space Spectacular
22 Jun 2019	USA	Florida	Orlando	Kingdom Hearts - World of Tres
22 Jun 2019	Poland		Tychy	Action! Passence - Aukso for Kids
22 Jun 2019	China		Shanghai	Movie music "Canaun", "The Sea Pianist", "The Godfather" and "Hannibal"
22 Jun 2019	Japan		Niigata Prefecture	Full of Ghibli Memories: Joe Hisaishi
22 Jun 2019	USA	Texas	Dallas	National Geographic: Symphony for Our World
22 Jun 2019	USA	Missouri	St. Louis	Psycho
22 Jun 2019	United Kingdom		Newbury	Downton Abbey in Concert at Highclere Castle
22 Jun 2019	USA	Indiana	Indianapolis	Harry Potter and the Deathly Hallows – Part 2™
22 Jun 2019	USA	Utah	Salt Lake City	Harry Potter and the Goblet of Fire™ in Concert
22 Jun 2019	Ireland		Dublin	We Have to Go Back: The LOST Concert Dublin
22 Jun 2019	Canada		Edmonton	The Music of Harry Potter
22 Jun 2019	USA	Minnesota	St. Paul	Hugh Jackman - The Man. The Music. The Show (World Tour)
22 Jun 2019	United Kingdom		Birmingham	Space Spectacular
22 Jun 2019	Germany		Freiburg	Filmmusikkonzert
22 Jun 2019	United Kingdom		Worcester	The film Orchestra @ Croome Court
22 Jun 2019	USA	California	Thousand Oaks	Titanic Live "West Coast Premiere"
22 Jun 2019	Brazil		Rio de Janeiro	The Lord of the Rings: The fellowship of the ring
22 Jun 2019	Netherlands		Hanenhof Geleen	HAFA concert 2019
22 Jun 2019	USA	California	Pasadena	The Great American Songbook: Icons from Tin Pan Alley, Broadway & Hollywood
22 Jun 2019	Thailand		Salaya	Symphonic Anime
22 Jun 2019	Turkey		Ankara	Film Music
22 Jun 2019	Germany		Plauen	Große Spitzenfest-Gala 2019
22 Jun 2019	United Kingdom		London	RCMJD Orchestra Concert
22 Jun 2019	United Kingdom		London	Summer Music in City Churches: Mad Dogs & Englishmen
22 Jun 2019	Spain		Úbeda	Úbeda Soundtrack Festival - The Best of TV Music
22 Jun 2019	USA	Virginia	Hemdon	Music in the Park- "Feast for Young Ears"
22 Jun 2019	Czech Republic		Praha (Prague)	PFO Sexteto – Metronome Festival

Fonte: Movies in Concert (2019).

Na Europa, os festivais de música para cinema são também exemplos relevantes que ressaltam a importância desse tipo de atividade no cenário atual. Muitos deles oferecem execução de trilha sonora ao vivo (com ou sem projeção), como abertura, encerramento, ou parte integrante dos eventos em processos de competição entre compositores. Dentre os mais famosos, estão: *Fimucité – Festival Internacional de Música de Cine de Tenerife*¹⁴³, na Espanha; *Filmmusikwettbewerb – International Film Music Competition*¹⁴⁴, na Suíça; *FMF - Krakow Film Music Festival*¹⁴⁵, na Polônia; *Transatlantyk International Film and Music*

¹⁴³ Disponível em: <http://www.fimucite.com>.

¹⁴⁴ Disponível em: <https://www.filmmusikwettbewerb.ch>.

¹⁴⁵ Disponível em: <http://fmf.fm>.

*Festival*¹⁴⁶, também na Polônia. O último, evento criado e dirigido por Jan A. P. Kaczmarek, vencedor do Oscar de Trilha Sonora Original de 2005, com o filme *Em Busca da Terra do Nunca* (2004), de Marc Forster, possui dentro da programação uma modalidade muito interessante que reúne participantes do mundo inteiro: a *Instant Composition Contest*¹⁴⁷, competição de criação em tempo real de trilha sonora para filmes mudos tocada ao piano.

Figura 4: *Fimucité*

Fonte: Fimucité (2019).

Figura 5: *Filmmusikwettbewerb*

Fonte: Filmmusikwettbewerb (2019).

Figura 6: FMF

Fonte: FMF (2019).

¹⁴⁶ Disponível em: <https://www.transatlantyk.org>.

¹⁴⁷ Apresentarei mais adiante essa competição com maiores detalhes, pois tive a oportunidade de participar como competidor na edição do ano de 2014.

Figura 7: *Transatlantyk International Film and Music Festival*

Fonte: Transatlantyk (2019).

Na Inglaterra, por exemplo, desde 2012, dentro das atividades oferecidas pelo *BFI London Film Festival*, realizado no South Bank, em Londres, há um programa especial destinado à música de cinema¹⁴⁸. Igualmente em Londres, o centro cultural Barbican apresenta uma programação chamada *Silent Film and Live Music*¹⁴⁹, anunciada em seu catálogo com o mesmo destaque dos concertos tradicionalmente oferecidos pelo espaço, como o de Philip Glass e Chick Corea, por exemplo. Além disso, com o intuito de atrair diversos tipos de espectadores, o instituto organizou a programação inserindo esta série dentro de outro festival realizado no mesmo período, o UK Jewish Film Festival¹⁵⁰. Nesse caso, é interessante observarmos tanto o destaque dado pelo festival a essa programação, como também a variedade de filmes e estilos musicais envolvidos nessa atividade: de música erudita, executada por piano solo, orquestra ou grupos menores, a bandas de jazz tradicional ou contemporâneo.

Figura 8: *Silent Film and Live Music*

Fonte: Barbican (2019).

¹⁴⁸ Disponível em:

<https://whatson.bfi.org.uk/lff/Online/default.asp?BOParam::WScontent::loadArticle::permalink=bbcr3soundsofcinemaconcert>

¹⁴⁹ Disponível em: <https://www.barbican.org.uk/whats-on/series/silent-film-live-music>.

¹⁵⁰ Disponível em: https://ukjewishfilm.org/wp-content/uploads/2014/06/JFF_2012_MASTER_PAGES_LO_ALL.pdf.

Figura 9: Capa do catálogo do UK Jewish Film Festival

Fonte: UK Jewish Film Festival (2012)

Figura 10: página do catálogo do UK Jewish Film Festival

Fonte: UK Jewish Film Festival (2012)

Ainda em 2012, em homenagem ao aniversário de 90 anos do clássico *Nosferatu - Uma Sinfonia do Horror* (1922), de F.W. Murnau, o filme foi projetado com música ao vivo em diversos lugares do mundo durante este ano. Embora, independentemente de qualquer data específica, esta obra esteja frequentemente inserida nas programações deste tipo de performance, o tributo concentrou essas interpretações em um mesmo período. A seguir, podemos observar apresentações acontecendo de maneira seguida nos Estados Unidos, na Inglaterra, na África do Sul e no Brasil:

Figura 11: Divulgação de *Nosferatu* em Los Angeles, Estados Unidos, a 28/10/2012¹⁵¹

Fonte: American Cinematheque (2012).

¹⁵¹ Apresentação realizada no *Egyptian Theatre* em Los Angeles, Estados Unidos; organizada pelo *Instituto Goethe e Consulado Geral Alemão* de Los Angeles, com acompanhamento musical ao vivo executado por *Cliff Retallick*. Disponível em: <http://www.americancinemathequecalendar.com/content/nosferatu>.

Figura 12: Divulgação de *Nosferatu* em Londres, Inglaterra, a 30/10/2012¹⁵²

Strawberry Hill House Gothic Film Season: *Nosferatu*
 Richmond Film Society
 30 October 2012
 Season 50: Programme 4
 The Waldergrave Drawing Room, Strawberry Hill House, Strawberry Hill, Twickenham, London
 NOSFERATU (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*)
 Silent movie with piano accompaniment from Wendy Hiscocks

Fonte: Theory of Music (2012).

Figura 13: Divulgação de *Nosferatu* na Cidade do Cabo, África do Sul, a 31/10/2012¹⁵³

> 2012 <
 Live Silent Movie Soundtrack Performance
 by the Terminatryx-driven Makabra Ensemble
 NOSFERATU
 (Makabra Ensemble / Nosferatu T-shirts now available!)
 NOSFERATU
 8pm, Wednesday 31 October 2012 @ The South African HorrorFest
 Halloween Night, Labia Theatre (Orange St, Cape Town)
 The great grandfather of vampire movies, F.W. Murnau's timeless classic NOSFERATU has its 90th anniversary this year!
 And what better way to celebrate it than with a Makabra Ensemble live performance?
 Catch it on Halloween night at the 8th annual South African HORRORFEST.
 Tickets: R100
 This is also the Halloween dress-up night of the event with killer prizes.
<http://www.terminatryx.com/TXlive.htm>

Fonte: Terminatryx (2017).

Figura 14: Divulgação de *Nosferatu* em São Paulo, Brasil, a 02/11/2012¹⁵⁴

Nosferatu
Nosferatu, Eine Symphonie Des Grauens
 | 94 min | 35mm | PB | 1922

EXIBIÇÃO AO AR LIVRE NO PARQUE IBIRAPUEIRA COM ACOMPANHAMENTO MUSICAL DA ORQUESTRA PETROBRAS SINFÔNICA E DE CORO, REGIDOS POR PIERRE OSER

Dirção FRIEDRICH WILHELM MURNAU
Roteiro Henrik Galeen
Fotografia Fritz Arno Wagner
Música Pierre Oser
Elenco Max Schreck, Gustav von Wangenheim, Greta Schröder
Produtor Enrico Dieckmann, Albin Grau
Produção Prana Film
Classificação Livre
Mostra(s) 36*

PIERRE OSER, compositor e maestro convidado
 É compositor, músico e maestro em Munique, na Alemanha. Formou-se na Jazz School Munich e estudou piano clássico em Mainz e Munique, dando continuidade a seus estudos no Richard Strauss Conservatoire Munich. Trabalhou no Schauspielhaus Wien (Teatro de Viena) e no Bayerische Staatsschauspiel München (Teatro do Estado da Bavária em Munique).
 Compôs trilhas para a TV, peças radiofônicas e teatrais, e para o cinema. Criou novas partituras para clássicos como Michael (1924), de Carl Theodor Dreyer, Aurora (1927), de F. W. Murnau, e A Morte Cansada (1921), de Fritz Lang.
 A música para Nosferatu apresentada durante a 36ª Mostra é a segunda versão de Pierre para o clássico – a primeira foi criada em 2000 –, e foi composta em 2012 em homenagem ao centenário da morte de Bram Stoker (1847 - 1912), autor de Drácula, romance no qual o filme foi inspirado. Essa será a segunda apresentação da trilha original no mundo, composta para coral, percussão e orquestra de cordas, que teve sua primeira em Jacarta, na Indonésia.
 Orquestra Petrobras Sinfônica
 Criada em 1972 pelo maestro Armando Prazeres e patrocinada há 25 anos pela Petrobras, a Orquestra Petrobras Sinfônica se caracteriza pela luta em prol da democratização do acesso à música clássica. Regida e dirigida pelo consagrado maestro Isaac Karabitschewsky, a orquestra é hoje formada por 80 instrumentistas, e é a única do país gerida pelos próprios músicos, seguindo o modelo da Filarmônica de Viena. Em seu currículo, reúne apresentações regulares em temporadas no Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Criou a série Metrônomo, na qual oferece concertos didáticos em escolas e projetos sociais.

Fonte: 36ª. Mostra Internacional de Cinema – São Paulo (2012).

¹⁵² Apresentação realizada no *Strawberry Hill House* em Londres, Inglaterra, como parte da programação *Gothic Film Season*. O acompanhamento ao vivo foi realizado ao piano por Wendy Hiscocks. Disponível em: <https://theoryofmusic.wordpress.com/2012/11/14/strawberry-hill-house-gothic-film-season-nosferatu>.

¹⁵³ Apresentação realizada dentro da programação do *South African HorrorFest*, juntamente com a celebração do dia de Halloween. A interpretação musical ficou por conta do Makabra Ensemble. Disponível em: <http://www.terminatryx.com/TXlive.htm>.

¹⁵⁴ Apresentação pertencente à programação da 36ª Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, com o acompanhamento musical feito pela Orquestra Petrobras Sinfônica e Coro; regida por Pierre Oser, que compôs a trilha especialmente para esta ocasião. Disponível em: <http://36.mostra.org/br/filme/7926-Nosferatu>.

É válido ressaltarmos essa possibilidade de releitura musical moderna, em continentes distintos, a partir de uma película produzida um século atrás; prática que tem sido cada vez mais habitual no cenário contemporâneo.

Do mesmo modo, diversas produtoras especializadas em organização, venda e gerenciamento de artistas no segmento de concertos cinematográficos fomentam um cenário que está em plena ascensão. A sueca *Sountracks Live!*, por exemplo, oferece um grande catálogo de programas de shows prontos com músicas de filmes, televisão e jogos. Sua oferta é baseada em temas como “*Soundtrack Legends*”¹⁵⁵ (com tributos a John Williams, Elmer Bernstein, Bernard Herrmann e Jerry Goldsmith); e *Soundtrack Special*¹⁵⁶ com diversas subcategorias como *Live 2018*¹⁵⁷; *Monster Movies*¹⁵⁸; *Superhero Symphony*¹⁵⁹; *War and Remembrance*¹⁶⁰; *Space Symphony*¹⁶¹; *Horror Concert*¹⁶²; e *Tribute to Shakespeare*¹⁶³.

De acordo com a companhia, contam com “uma seleção cuidadosamente escolhida do melhor da música dos filmes atuais” (SOUNDTRACKS LIVE, 2019), a partir de um programa em constante evolução, à medida que novos filmes são lançados nos cinemas e novas partituras são escritas. Além dos concertos exibidos em seu catálogo, também concebem e produzem “programas feitos sob medida para orquestras e salas de concerto” (SOUNDTRACKS LIVE, 2019). Ainda, apresentam o compositor Marco Beltrami (*Guerra Mundial Z*, *Hellboy* etc.) como um dos principais parceiros de arranjos e orquestração das partituras utilizadas em seus concertos.

Igualmente, a empresa americana *CineConcerts* é uma das líderes neste gênero. Fundada em 2013 pelo compositor e regente Just Freer em parceria com o produtor e escritor Brady Beaubien, foi a partir do sucesso de seu concerto de lançamento – e um dos seus principais shows em catálogo - *Gladiator Live*¹⁶⁴, que expandiu rapidamente o repertório. Assim, adicionou experiências de concerto como por exemplo: *The Godfather Live*¹⁶⁵,

¹⁵⁵ Em tradução livre para o português: “*Lendas da Trilha Sonora*”.

¹⁵⁶ Em tradução livre para o português: “*Trilha Sonora Especial*”.

¹⁵⁷ Em tradução livre para o português: “*Ao Vivo 2018*”.

¹⁵⁸ Em tradução livre para o português: “*Filmes de Monstro*”.

¹⁵⁹ Em tradução livre para o português: “*Sinfonia de Super Herói*”.

¹⁶⁰ Em tradução livre para o português: “*Guerra e Lembrança*”.

¹⁶¹ Em tradução livre para o português: “*Sinfonia do Espaço*”.

¹⁶² Em tradução livre para o português: “*Concerto de Horror*”.

¹⁶³ Em tradução livre para o português: “*Tributo a Shakespeare*”.

¹⁶⁴ Em tradução livre para o português: “*Gladiador Ao Vivo*”.

¹⁶⁵ Em tradução livre para o português: “*O Poderoso Chefão Ao Vivo*”.

*Breakfast at Tiffany's in Concert*¹⁶⁶, e a série *The Harry Potter Film Concert*¹⁶⁷ (com a franquia completa).

Até mesmo documentários, como *Voyage of Time* (2011), de Terrence Mallick, têm sido apresentados neste formato ao vivo (BAM, 2018). Neste caso, além da sonorização musical realizada pela *Wordless Music Orchestra*, é oferecida também a narração em tempo real executada pela atriz Lily James (*Cinderella*/2015, *Baby Driver*/2017)¹⁶⁸.

Portanto, os concertos cinematográficos são uma realidade em Hollywood, e, conseqüentemente, o *mainstream* de compositores de cinema e TV tem também acompanhado a tendência deste modelo de concerto. Conhecedores do interesse dos espectadores pelos concertos cinematográficos, somados ao potencial comercial que seus nomes/marcas representam para as respectivas obras a que estão atrelados, diversos compositores de cinema e TV passaram também a levar suas composições das telas para os palcos: seja apresentando concertos com seus famosos temas, como é o caso que descrevemos anteriormente de John Williams que, ao lado de Ennio Morricone, é um dos pioneiros dos concertos cinematográficos, bem como vanguardista do período que estamos descrevendo, bem como Hans Zimmer, ou espetáculos vinculados a grandes franquias, como por exemplo Ramin Djawadi – *Game of Thrones Live Concert Experience*¹⁶⁹; e John Powell – *How to train your dragon in concert*¹⁷⁰.

Embora muitas dessas performances não tenham uma sincronia direta com o que está sendo projetado (muitas vezes são somente clipes de cenas específicas, ou muitas delas inclusive não oferecem projeção durante o concerto – somente os temas da trilha musical são executados), é importante observarmos o surgimento da autonomia que estas composições passam a possuir, de modo a adquirirem uma vida independente de suas origens.

De acordo com Jon Burlingame, durante décadas, as encomendas de concertos para compositores de filmes aconteciam de forma rara. Contudo, como vimos, a crescente popularidade da música cinematográfica de John Williams, e sua visibilidade como regente do Boston Pops nos anos 1980 e 1990, levaram-no a escrever uma série de obras de concerto, “mas Williams foi, na maior parte, a exceção à regra” (BURLINGAME, 2019. T. do A.)¹⁷¹.

¹⁶⁶ Em tradução livre para o português: “*Breakfast at Tiffany em Concerto*”.

¹⁶⁷ Em tradução livre para o português: “*O Filme de Harry Potter em Concerto*”.

¹⁶⁸ A narração no filme original é executada por Cate Blanchett e Brad Pitt.

¹⁶⁹ Concerto vinculado à série televisiva *Game of Thrones*, uma das séries de maior sucesso do século XXI.

¹⁷⁰ Concerto vinculado ao filme *How to Train Your Dragon* – Em português: Como Treinar seu Dragão.

¹⁷¹ “[...] but Williams was, for the most part, the exception to the rule. (BURLINGAME, 2019)”. In: *New Trend in Concert Halls: Original Music by Movie Composers — No Film Required*.

Para o pesquisador, de maneira surpreendente, mais do que nunca, os compositores de cinema e TV estão com uma crescente demanda por novas músicas para as salas de concertos. Burlingame afirma:

Isso está mudando, dizem alguns compositores, porque os gerentes de orquestra estão chegando à conclusão tardia de que a música de filme se comunica imediatamente ao público, e a atual tendência de shows ao vivo de sucessos cinematográficos (tudo de “Star Wars” a “Senhor dos Anéis”) está trazendo muito dinheiro. Como resultado, programadores aventureiros estão buscando novos trabalhos de compositores consagrados de filmes na esperança de que o público tenha desenvolvido uma sede por músicas similarmente melódicas, até mesmo empolgantes, com nomes que eles reconhecem, mesmo que não haja imagens para acompanhá-las.¹⁷² (BURLINGAME, 2019. T. do A.).

Como relatado, embora muitas dessas performances não tenham imagens projetadas, é importante observarmos o surgimento da autonomia que estas composições passam a possuir, de modo a adquirirem uma vida independente de seus filmes de origem ou mesmo proporcionando encomendas de concertos aos seus compositores.

Burlingame conta que o compositor George S. Clinton, conhecido pelas trilhas de *Assassin's creed* (2009), *Mortal Kombat* (1995 e 1997), *Austin powers* (1997, 1999 e 2002), entre outras, está em turnê com um concerto de violino de cinco movimentos baseado em histórias, encomendado pela solista Holly Mulcahy. Segundo o pesquisador,

[...] A solista Holly Mulcahy pediu por “uma peça épica com estilo de trilha sonora ocidental”, e Clinton respondeu escrevendo sua própria história e depois colocando música nela. O público lerá algumas linhas (projetadas acima da orquestra) à medida que cada movimento começa descrevendo a saga de uma mulher fora da lei no Velho Oeste. “O público pode imaginar o que está acontecendo enquanto ouve a música e assiste Holly se apresentar”, diz ele. “Até o final da peça, eles terão experimentado a história da Rosa de Sonora em seu próprio tipo de filme mental.”¹⁷³ (BURLINGAME, 2019. T. do A.).

¹⁷² “That is changing, some composers say, because orchestra managers are reaching the belated conclusion that film music communicates immediately to audiences, and the current trend of live-to-picture concerts of movie hits (everything from “Star Wars” to “Lord of the Rings”) is bringing in big bucks. As a result, adventurous programmers are seeking new works by established film composers in hopes that audiences have developed a thirst for similarly melodic, even exciting, music by names they recognize even if there are no images to accompany them.” (BURLINGAME, 2019).

¹⁷³ “Soloist Holly Mulcahy asked for ‘an epic Western soundtrack-style’ piece, and Clinton responded by writing his own story and then putting music to it. The audience will read a few lines (projected above the orchestra) as each movement begins, describing the saga of a female outlaw in the Old West. ‘The audience can imagine what’s happening as they hear the music and watch Holly perform’, he says. ‘By the end of the piece, they will have experienced the story of the Rose of Sonora in their own sort of mental movie’.” (BURLINGAME, 2019).

Dadas as devidas proporções, os procedimentos utilizados por Clinton assemelham-se muito aos de Hector Berlioz nos poemas sinfônicos (século XIX), em que, a partir de ideias extramusicais, a representação orquestral pode simbolizar acontecimentos, personagens ou imitação de sons ambientes em geral.

A questão da relação com os espectadores também é tratada por Burlingame. De acordo com Andrew Shulman, premiado violoncelista da *Los Angeles Chamber Orchestra*, que em março de 2019 executou um concerto encomendado especialmente com composições de James Newton Howard (*Harry Potter*, *The hunger games*, *King Kong*, *Batman begins*, entre outros), tanto para o público, quanto para os músicos que a interpretam, a música criada pelos compositores de filmes tem sido mais atrativa em termos de conexão do que as obras de compositores de música erudita contemporânea. Assim, expõe o pesquisador:

“Quando subo no palco, quero me conectar com um público. Eu quero que o público se emocione com qualquer coisa que eu esteja tocando”. Ele acha que muitos compositores clássicos do século XXI “deixam o público completamente frio”, enquanto compositores de filmes - que estão acostumados a alcançar os espectadores imediatamente e diretamente com música emocional - “querem se comunicar com uma audiência”.¹⁷⁴ (SHULMAN apud BURLINGAME, 2019. T. do A.).

O próprio Howard, que foi aluno da *University of Southern California's Thornton School of Music* – mesma universidade na qual Burlingame é professor - está atualmente em turnê comemorativa com um concerto formado por uma coletânea de seus trinta anos de carreira no cinema.

Burlingame cita também Danny Elfman que, segundo o autor, acredita que os diretores de música sinfônica, por reconhecerem que os concertos de música de filmes são populares, acreditam que este seja um meio viável de conseguir trazer o público mais jovem para as salas de concerto. Além disso, explica que, segundo Elfman, que possui inúmeras encomendas para concertos, e planeja escrever pelo menos um novo trabalho por ano para ser apresentado ao vivo, “o erro que outros compositores de filmes cometeram ao longo dos anos foi escrever

¹⁷⁴ “When I get up on stage, I want to connect with an audience. I want the audience to be moved by whatever I’m playing.’ He finds many 21st century classical composers ‘leave the audience completely cold’, whereas film composers — who are accustomed to reaching moviegoers immediately and directly with emotional music — ‘want to communicate to an audience’.” (SHULMAN apud BURLINGAME, 2019).

músicas de concerto que não se relacionam com as pessoas que conhecem suas músicas através de trilha sonora de filmes”¹⁷⁵ (ELFMAN apud BURLINGAME, 2019. T. do A.).

Para finalizar, o pesquisador menciona uma afirmação interessante de Jeff Beal, compositor que transita entre o cinema, televisão e as salas de concerto. Conhecido pela série *House of Cards*, ressalta que “os compositores que escrevem algumas das músicas mais ouvidas e apreciadas no mundo”¹⁷⁶ (BEAL apud BURLINGAME, 2019) até agora foram “sub-representados” no campo de concertos:

[...] minha visão de compositor sempre foi a de que o cinema e a mídia eram simplesmente um subconjunto de uma imagem maior de nós como compositores. Nós somos por natureza contadores de histórias musicais, então a sala de concertos pode ser uma extensão natural desse mundo.¹⁷⁷ (BEAL apud BURLINGAME, 2019. T. do A.).

A tendência é encorajadora [...] A palavra de ordem do mundo dos concertos nos últimos tempos é 'representação e diversidade', o que é ótimo.¹⁷⁸ (BEAL apud BURLINGAME, 2019. T. do A.).

4.2 A trilha sonora ao vivo no circuito de São Paulo

A respeito do circuito nacional, focaremos especificamente em São Paulo, onde diversos espaços culturais têm incluído esse tipo de atividade em suas programações. O *MIS - Museu da Imagem e do Som*, por exemplo, um dos mais importantes difusores da cultura audiovisual da cidade, desde 2011 oferece uma programação mensal permanente de cinema silencioso com música ao vivo, chamada Cinematographo. De acordo com o próprio museu,

Atualmente, quando a tecnologia se alia à sensibilidade humana na criação artística, e as instituições se adequam às demandas sociais, o MIS se afirma como espaço que coloca em diálogo vivo memória e contemporaneidade, investigação técnica e ampliação do acesso às inovações da arte. (MIS, 2019).¹⁷⁹

¹⁷⁵ “[...] the mistake other film composers have made over the years is writing concert music that doesn’t relate to the people who know their music through film scores.” (ELFMAN apud BURLINGAME, 2019).

¹⁷⁶ “[...] the composers who write some of the most listened-to and enjoyed music out in the world” (BEAL apud BURLINGAME, 2019).

¹⁷⁷ “[...] my vision of a composer has always been that film and media were simply a subset of a larger picture of us as composers. We are by nature musical storytellers, so the concert hall can be a natural extension of that world.” (BEAL apud BURLINGAME, 2019).

¹⁷⁸ “The trend is encouraging”, he adds. “The buzzword of the concert world of late is ‘representation and diversity,’ which is great.” (BEAL apud BURLINGAME, 2019).

¹⁷⁹ Informações encontradas no *website* do Museu da Imagem e do Som (www.mis-sp.org.br).

Dentre as participações com maior destaque estão a de Tony Berchmans¹⁸⁰, um dos pioneiros deste segmento no Brasil com o seu projeto Cinepiano. Conforme apresentado no *website* do pianista, que já excursionou pelo país e pela Europa com este trabalho, e cujo trabalho trataremos mais adiante,

[...] é uma experiência audiovisual única na apresentação de grandes clássicos do cinema. Ao piano, Berchmans improvisa a trilha sonora musical ao vivo, utilizando temas de sua autoria e excertos de música folclórica ou clássica, sempre em intenso diálogo com a narrativa dos filmes (CINEPIANO, 2019).

A técnica de acompanhamento musical de Berchmans representa uma nova forma de se assistir a antigos clássicos. A música narra as cenas com precisão e, na falta dos diálogos e sons, ela ajuda a contar a história, estabelecendo andamentos, climas emocionais, ambientações dramáticas e pontuações cômicas (CINEPIANO, 2019)¹⁸¹.

Segundo aponta Berchmans em entrevista exclusiva para este trabalho (a íntegra encontra-se nos apêndices), há uma notável crescente acerca deste tipo de realização:

[...] senti uma diferença razoável não só na presença de cine concertos assim no molde que eu tenho feito, espetáculos menores de uma pessoa só, como cine concertos grandes de orquestras sinfônicas, coisa que realmente não era tão comum, a não ser os concertos em homenagem às trilhas que várias orquestras brasileiras fizeram tantas vezes. Mas essa coisa do acompanhamento do filme completo e sincronismo isso é recente e está se expandindo, pelo jeito bastante. Tá vindo para o Brasil mesmo uma tendência que é crescente lá fora. E desses cineconcertos experimentais também, nos últimos 10 anos tenho visto um crescente razoável disso [...] sem dúvida esse tipo de interação com música ao vivo para filmes é um assunto que cresceu o interesse [...] está se transformando em uma coisa mais frequente. (BERCHMANS, 2019).

Além das apresentações de acompanhamentos de filmes mudos, a partir de 2016, a programação do MIS passou a oferecer também a execução de trilha sonora ao vivo com clássicos do cinema sonoro¹⁸², como por exemplo *Vertigo – Um corpo que cai* (1958), de Alfred Hitchcock; *E.T. – O Extraterrestre* (1982), de Steven Spielberg; *Onde os fracos não têm vez*

¹⁸⁰ Tony Berchmans, além de pianista, é também o autor do livro *A música do filme* (2003), e professor do curso de pós-graduação em *Trilha Sonora para cinema e TV* da Faculdade Anhembi Morumbi. Apresentaremos uma entrevista e um subcapítulo específico sobre seu trabalho.

¹⁸¹ Informações encontradas no *website* do projeto Cinepiano (www.cinepiano.com).

¹⁸² Trataremos sobre essa nova programação mais adiante, especificamente no capítulo referente às minhas experiências práticas com a execução de trilha sonora ao vivo.

(2007), de Ethan e Joel Coen; entre outros¹⁸³. Inclusive, recentemente fechou uma parceria com a Sony Pictures Home Entertainment, para a exibição exclusiva de seus filmes.

Curiosamente, as músicas tocadas ao vivo não são a trilha original desses filmes, e sim recomposições ou improvisações executadas por músicos do circuito paulistano das mais variadas tendências artísticas como, por exemplo, o produtor musical Kastrup¹⁸⁴, cuja interpretação musical ao vivo ocorreu em 2018 com o longa-metragem *Sin City* (2005), de Robert Rodriguez, Frank Miller e Quentin Tarantino.

Figura 15: Cinematographo *Vertigo – Um corpo que cai*

Fonte: MIS. (ago. 2018)

Figura 16: Cinematographo *E.T. – O Extra-Terrestre*

Fonte: MIS (out. 2019).

Figura 17: Cinematographo *Onde os Fracos Não Têm Vez*

Fonte: MIS (fev. 2015)

Figura 18: Cinematographo *Sin City*

Fonte: MIS (nov. 2018)

Ao mesmo tempo, a casa noturna Cine Joia, localizada também em São Paulo, lançou o projeto Cinesthesia que, segundo Facundo Guerra, empresário e idealizador do projeto, tem o intuito de “reinventar a experiência do cinema” (DRAFT, 2014). A casa de shows funciona em um antigo cinema convertido em palco e plateia, e dentre diversas propostas de experiência audiovisual, conta com sessões em que as projeções são acompanhadas por bandas tocando

¹⁸³ As três programações citadas foram executadas em diferentes ocasiões pelo músico e produtor Guilherme Chiappetta e seus convidados; Chiappetta é um dos nomes em destaque no circuito de trilha sonora ao vivo paulistano. Tive a oportunidade de participar como convidado da performance de *E.T. – O Extraterrestre*, a qual será brevemente reportada mais adiante dentro do subcapítulo sobre a minha experiência prática nesta área.

¹⁸⁴ Reconhecido no meio musical pelo trabalho com Elza Soares em *A mulher do fim do mundo* (2015), Kastrup participou do Cinematographo em 2018 fazendo a trilha sonora ao vivo para *Sin City* (2005), de Robert Rodriguez, Frank Miller e Quentin Tarantino. Disponível em: <https://www.mis-sp.org.br/programacao/031af308-2e00-4d20-b4f4-c57868dc36b8/cinematographo-sin-city>.

trilhas sonoras ao vivo. De acordo com Facundo Guerra, “a experiência de ir ao cinema está se transformando e irá se tornar algo completamente diferente” (DRAFT, 2014).

Figuras 19, 20, 21 e 22: Cartazes do Projeto Cinesthesia

Fonte: Cinejoia (2017).

Igualmente, diversas unidades do Serviço Social do Comércio (SESC) no Estado de São Paulo apresentam este tipo de programação com os mais variados nomes, como por exemplo: *Cine Concerto* (Vila Mariana, Pinheiros, entre outros); *Cine Som* (Araraquara), *Na Trilha do Filme* (Campo Limpo), *Cinema Ao Vivo* (Santos). Importantes nomes da música brasileira compõem e executam ao vivo uma nova trilha sonora para filmes consagrados. Para termos uma ideia da expansão desta modalidade que ocorre em diversas unidades da instituição, não somente compositores especializados em trilha sonora como Beto Villares¹⁸⁵, André Abujamra¹⁸⁶ e o grupo Uakit¹⁸⁷ têm participado do projeto, mas também ícones de outras vertentes da música nacional como KL Jay¹⁸⁸ (DJ, produtor e um dos fundadores do *Racionais MC's*). Fato que nos leva a refletir também ao redor da gama de profissionais e, consequentemente, estilos musicais que passaram a se interessar e atuar com esta prática, conforme apresentaremos neste capítulo.

¹⁸⁵ Dentre outras ocasiões, Beto Villares participou em 2019 nesta programação do SESC com a trilha sonora ao vivo para *Paris, Texas* (1984), de Win Wenders. (PORTAL CIDADE, 2019). Disponível em: <http://www.revistacidadeararaquara.com.br/esportes/filme-paris-texas-1984-ganha-nova-trilha-sonora>.

¹⁸⁶ André Abujamra participou da programação com a trilha sonora ao vivo (música e diálogos) para *O Mágico de Oz* (1939), de Victor Fleming. (ESTADÃO, 2014). Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/blogs/divirta-se/magico-de-oz-por-andre-abujamra/>.

¹⁸⁷ O grupo Uakit participou da programação no SESC em 2015 com a trilha sonora ao vivo para *Sonhos* (1990), de Akira Kurosawa. Disponível em: https://www.sescsp.org.br/online/artigo/compartilhar/8328_NOVAS+TRILHAS+PARA+GRANDES+CLASSICOS.

¹⁸⁸ KL Jay fez parte da programação em 2019 em diversas unidades do SESC; apresentando ao vivo uma nova trilha sonora para *Pantera Negra* (2018), de Ryan Coogler. (ALMA PRETA, 2019). Disponível em: <https://www.almapreta.com/editorias/realidade/ao-vivo-kl-jay-executa-trilha-sonora-do-filme-pantera-negra-neste-sabado>.

Figura 23: Divulgação de *Paris, Texas* com trilha ao vivo

Fonte: SESC São Paulo (2019b).

Figura 24: Divulgação de *Mágico de Oz* no jornal O Estado de São Paulo

Fonte: Estadão (2014).

Figura 25: Divulgação de *Sonhos* com trilha ao vivo

Fonte: SESC São Paulo (2014).

Figura 26: Foto de *Pantera Negra* com trilha ao vivo

Fonte: SESC Campo Limpo (2019a).

Ainda no SESC, em 2016 diversos experimentos cênicos fizeram parte de uma programação chamada Cinema Falado¹⁸⁹, realizada na unidade Pompéia, também em São Paulo. Uma dessas performances, dirigida por Luiz Fernando Marques, a partir do filme sonoro *Hiroshima meu amor* (1953), de Alain Resnais, contou com a participação de dois atores, Letícia Sabatella e Paulo Celestino, que executaram a dublagem dos diálogos ao vivo. Além disso, foram acompanhados por dois músicos tocando a trilha original ao piano e clarinete, e em alguns momentos encenando junto com os atores. Já o áudio do som ambiente foi editado

¹⁸⁹ Disponível em: https://www.sescsp.org.br/programacao/96131_HIROSHIMA+MEU+AMOR+FALADO+AO+VIVO.

onde havia diálogos, sendo executado mecanicamente junto com a projeção do filme. Inclusive, em certos trechos, a própria trilha original foi reproduzida de forma mecânica, sem a execução dos músicos presentes.

Figura 27: Performance ao vivo do projeto Cinema Falado

Fonte: Vimeo. Cinema Falado – Hiroshima mon amour. (2018).

Este projeto realizado no SESC Pompéia possui características muito semelhantes a uma das experiências audiovisuais mais sofisticadas de narrativa linear, e que promovem o diálogo da reprodução mecânica com a performance ao vivo: as apresentações do grupo neozelandês *Live Live Cinema*¹⁹⁰, cujo trabalho trataremos com detalhes mais adiante.

4.3 As diferentes categorias em atividade

Esta seção tem como objetivo apresentar uma espécie de mapeamento das diferentes e possíveis configurações do tipo de performance investigada nesta pesquisa. Dentro deste espectro, trataremos tanto de artistas independentes (no sentido de possuírem carreiras pouco conhecidas pelas grandes massas), quanto de artistas inseridos no metiê do alto escalão hollywoodiano (referência de cenário com os maiores valores investidos em trilha sonora em todo o mundo).

Portanto, a partir da definição de diversas características que se aplicam às performances investigadas nesta pesquisa, somada ao alcance investigativo possível, respeitou-se a gama de

¹⁹⁰ Mais adiante dedicaremos um subcapítulo ao projeto *Live Live Cinema*, inclusive, amparados por uma entrevista exclusiva para este trabalho, concedida por seu compositor e idealizador Leon Radojkovic.

possibilidades que poderiam se enquadrar neste panorama, considerando a necessidade de uma escolha focalizada em somente um exemplo para cada uma das categorias a serem apresentadas. Logo, foram selecionados trabalhos que não somente as representassem, mas também houvesse a possibilidade de assisti-los ao vivo para uma maior possibilidade de observação.

Deste modo, segue abaixo uma exposição visual que ilustra a característica dos projetos que serão observados:

Figura 28: Exposição visual com a ramificação entre os projetos analisados de trilha sonora ao vivo

Fonte: Elaborada pelo autor.

Portanto, a partir do infográfico exibido acima, apresentaremos os seguintes trabalhos¹⁹¹ referentes a cada categoria, listadas de “A” a “G”:

- **Com projeção sincronizada - nova trilha sonora**

(A) **Filme mudo:** *CINEPIANO Tony Berchmans*

(B) **Filme sonoro:** *Live Live Cinema*

- **Com projeção sincronizada - trilha sonora original**

(C) **Filme mudo:** *Charlie Chaplin Film Concerts*

(D) **Filme sonoro:** *Cinema Sinfônico*

¹⁹¹ Tive oportunidade de assistir ao vivo os seguintes projetos que serão apresentados: CINEPIANO Tony Berchmans, no Teatro Amazonas, em Manaus (março de 2018); Senhor dos Anéis *in Concert*, no Espaço das Américas, em São Paulo (junho de 2019); *Voyage of Time Live Experience*, no Brooklyn Academy of Music, em New York, E.U.A. (novembro de 2018); e *Game of Thrones Live Concert Experience*, no The Forum, em Los Angeles, E.U.A. (setembro de 2018).

- **Com projeção não sincronizada**

(E) **Clipe de cenas:** *Game of Thrones Live Concert Experience*

(F) **Transmissão simultânea:** *Hans Zimmer in Concert*

- **Sem projeção:**

(G) **Coletânea de temas de trilhas sonoras:** *Ennio Morricone in Concert*.

4.3.1 Com projeção sincronizada – Nova trilha sonora

Uma nova trilha sonora é composta para esta performance em sincronia com a projeção. Via de regra, um filme mudo é projetado, embora haja também experiências neste formato com filmes sonoros, conforme veremos mais adiante.

De uma forma geral, essa modalidade é produzida por músicos independentes e essas apresentações são amparadas pelo sucesso de seus respectivos filmes ou diretores a serem reinterpretados. Podemos propor um comparativo: da mesma forma que no início do cinema (e por muito tempo), os diretores utilizaram obras musicais de sucesso em seus filmes, e muitas dessas obras ditavam o ritmo e a narrativa de cenas significativas, parece-nos propício e justificável que esses profissionais da música se achem em filmes ou diretores de sucesso para que essas performances existam.

Portanto, trataremos nesta seção do trabalho de acompanhamento musical para cinema mudo realizado por Tony Berchmans¹⁹², um dos pioneiros neste segmento no país; e do projeto neozelandês chamado *Live Live Cinema*, performance com filmes sonoros de considerável relevância neste campo de atividade.

¹⁹² Pelo fato de Tony Berchmans ter concedido uma entrevista exclusiva para esta pesquisa, foi possível desenvolver uma abordagem mais detalhada e extensa sobre o seu trabalho.

4.3.1.1 (A) Filme mudo - *CINEPIANO Tony Berchmans*¹⁹³

Figura 29: Tony Berchmans durante performance ao vivo

Fonte: G1 (2019).

Idealizado e executado pelo pianista, compositor, escritor e docente, Tony Berchmans, o projeto CINEPIANO, pioneiro no segmento no Brasil, nasceu após uma viagem a Los Angeles no ano de 2008, onde Berchmans teve a oportunidade de assistir o pianista Bob Mitchell (1912-2009), aos 96 anos, em uma de suas últimas performances ao vivo. Mitchell, um dos músicos remanescentes que trabalhara na época do cinema mudo, ainda seguia oferecendo performances de acompanhamentos musicais para filmes silenciosos. De acordo com a jornalista Lúcia Valentim Rodrigues (2011), Berchmans se impressionou com o show e resolveu desenvolver essa atividade no país.

Deste modo, inspirado pela experiência, dois anos depois passou a oferecer acompanhamento musical para cinema mudo exclusivamente no formato de piano solo. Com uma imensa variedade de filmes deste período, em que explora temas clássicos e estilos musicais da época, utiliza também o vocabulário musical de desenhos animados, com “fraseados que ilustram tanto a ação e os movimentos quanto o sentimento dos personagens” (RODRIGUES, 2011). Em depoimento para artigo publicado no Jornal Folha de São Paulo de 2011, o pianista comenta:

Tenho a liberdade de mudar o espírito do acompanhamento de uma hora para outra. Isso é importante principalmente nos filmes de Chaplin, que mudam rapidamente de emoção, e faz com que a experiência de ver o filme fique mais

¹⁹³ Vídeo demonstrativo encontra-se nos anexos deste trabalho.

vibrante. [...] Minha ideia é fazer as pessoas viajarem no tempo. (BERCHMANS apud RODRIGUES, 2011).

Em entrevista para este trabalho¹⁹⁴, Berchmans expõe o processo inicial que vivenciou para o desenvolvimento de seu projeto, no qual, segundo seu ponto de vista, o poder do sincronismo entre música e imagem, somados à interpretação da narrativa através da música, são muito mais importantes do que a técnica pianística/musical em si:

[...] o início do CINEPIANO, inclusive [...] começou depois da minha inspiração do Bob Mitchel... um amigo meu [...] me convidou pra fazer uma experiência, e eu achei um absurdo e falei: “Não, eu nunca fiz isso e a minha técnica pianística não me permite fazer isso, o meu repertório é limitado...”. Daí ele falou: “Vem experimentar”. E aí, nessa primeira experiência, foi um pouco epifânico pra mim, também perceber que a minha limitação técnica era secundária em relação ao sincronismo, à significância da minha música em relação a o que está acontecendo na tela para o público. Ou seja, eu podia tocar temas simplórios e quase infantis, mas desde que aquilo tivesse alguma coisa a ver [...] tivesse uma conexão de timing, de sincronismo com a narrativa, aquilo fazia sentido pro público. Mesmo que eu tocasse uma nota só. Então isso me abriu uma visão, e a resposta do público e [...] das pessoas que realmente tavam analisando aquilo de uma forma um pouco mais criteriosa, me passaram esse feedback: “Tony, pouco importa realmente se a sua música é muito elaborada musicalmente ou pouco, mas o seu diálogo é interessante. Primeiro, pelo aspecto de myckeymousing mesmo. Ou seja, o diálogo de uma forma mais redundante, mais óbvia, mais evidente. E segundo, por um conteúdo também, não basta só sincronizar, o que que você está dizendo com aquela informação”. Aí eu passei a experimentar com isso também. Então por exemplo, vou acompanhar comédia: sim, mas tem cenas que determinado público tá rindo mais ou rindo menos, tá entendendo tal piada, ou não tá entendendo aquela piada. E aí eu consigo experimentar, e fui experimentando. Forçar na minha música, certos códigos para que o público entenda. E isso passou a ser o foco do meu trabalho. Eu tive que entender se eu peso mais a mão numa piada, o que que é uma piada na música? Mas por outro lado, eu vi que esse era um desafio, mas era uma coisa que (por já trabalhar em estúdio e estar tão habituado a fazer a música ter significado, seja ele redundante ou subversivo), aquilo era a minha facilidade, aquilo era a minha cortiça, era a veia que eu quero pegar. Então acabei desenvolvendo esse aspecto. Porque myckeymousing é o mínimo, passou a ser uma coisa meio óbvia, vamos dizer. Mas, de repente, em um filme mais dramático, não seja nem interessante você fazer muito myckeymousing, lógico. Isso faz sentido em um filme de Chaplin, pra crianças... faz todo o sentido [...] (BERCHMANS, 2019).

Logo, o pianista acrescenta a definição ideal que vislumbra atualmente para o tipo de performance que produz:

¹⁹⁴ A entrevista completa encontra-se nos apêndices desta tese.

Eu acho que tem duas coisas: um é o intenso diálogo, inter-relação entre a música, entre o meu envolvimento musical, entre a minha atividade musical (pra ser bem amplo), e o que está acontecendo na narrativa, no storytelling, na tela. Isso é um aspecto. E o outro aspecto é mais musical propriamente dito, é mais pianístico. Ou seja, de repertório mesmo, de possibilidades narrativas. E isso depende muito de repertório, de técnica, de você poder traduzir comédia, traduzir suspense, tensão, amor, felicidade, tristeza, muitos variados tipos de emoções, uma gama muito grande de emoções. Daí você tem que ter um vocabulário muito grande de repertório e de possibilidades técnicas também. (BERCHMANS, 2019).

Com o passar do tempo, o repertório de filmes passou a ser composto por diversos gêneros, conforme explica Berchmans:

Essa experiência toda começou com comédia por uma questão simplesmente de repertório das pessoas que me convidaram lá no começo. “Ah, tem uns filmes do Chaplin aqui”. Mas com o passar do tempo, [...] eu lembro de um SESC que me convidou pra fazer o “Ironia da Sorte”, que já é um filme precursor do drama psicológico no cinema, é de um diretor nórdico que foi, inclusive, uma grande influência pro Ingmar Bergman [...]. E aí a música foi completamente pra outro lado, e eu acabei querendo fazer essa abertura de Nosferatu, Metropolis, Hitchcock e tal. Ampliar pra outros lados, também pra me divertir ou ampliar as possibilidades do tipo de interpretação ou de improvisação de gêneros. Poder usar inspirações desde brincar de piano preparado, John Cage... e ampliar mesmo as inspirações. (BERCHMANS, 2019).

Além disso, o pianista explica que a trilha sonora que executa em suas performances é totalmente de sua autoria. Portanto, não executa a trilha original dos filmes, somente cita, quando considerar relevante dentro da narrativa, algum determinado inserto de temas popularmente conhecidos, conforme explica:

[...] eu uso às vezes algum inserto, algum trecho, algum motivo, de algum clássico, algum tema já conhecido previamente composto, por um motivo narrativo. Então uma cena rápida de um casamento, eu toco de repente um trequinho duma Marcha Nupcial, ou em um movimento de um certo mistério, eu pego um pedacinho de um motivo do Grieg... Algumas descrições muito pontuais, ou uma canção... uma mulher tá cantando e eu pego uma canção do Fauré e faço citações. Isso às vezes eu faço, mas não é em todos os filmes. Até uma vez eu citei o hino da cidade de Piracicaba, num determinado momento, num rearranjo, pra fazer uma piada com o público local. Já tentei fazer isso em outros lugares, mas eu ensaio o hino mas no momento da improvisação eu esqueço, é muita coisa acontecendo... mas isso é uma intenção também de fazer uma piada narrativa, ou uma citação ou alguma coisa, mas são

pequenos momentos. O resto, realmente são motivos, conteúdos desse vocabulário, são motivos que eu fui compondo, fui montando. Eu acho isso até muito gostoso, de desenvolver os motivos do zero mesmo em determinadas cenas, e outros motivos que já estão meio que na ponta dos dedos, motivos curtos que às vezes, através de determinados tipos de variações vão se desenvolvendo e tal. Mas em termos do que é meu e do que é dos outros, 90% ou mais é meu. (BERCHMANS, 2019).

Sobre os procedimentos de interpretação que utiliza, Berchmans aponta que abdica da música escrita, salva raras exceções; conforme observa:

Não é escrito. As únicas vezes em que eu escrevi foi quando eu convidei alguém pra tocar comigo. Eu fiz também algumas experiências assim: com guitarra, com bateria...e aí eu fiz mais ou menos um roteirinho, basicamente com introdução e final. Porque pra mim é fundamental que a pessoa entre logo na experiência [...] e o final que faça sentido. [...] é muito frustrante ver aquele “the end”, e o raciocínio musical está ainda acontecendo, ou já acabou antes. Então pra evitar uma coisa muito fora, que derruba um pouco a emoção da história, nesses casos eu planejei – juntamente com esse músico – “Ah, o que que a gente vai fazer nesse momento?”. Então aí a gente já teria uma parte escrita, embora não seja tecnicamente escrita. [...] Agora isso é uma coisa que quando eu tô sozinho, eu até tenho essa intenção, só que muitas vezes eu inverte essa intenção. Às vezes voluntariamente, às vezes não. Às vezes eu esqueço mesmo o que eu queria fazer, faço uma coisa diferente... e isso passa a ser também uma coisa interessante pra mim. Mas uma coisa que eu tento fazer sempre, e eu acho que isso faz diferença pra mim, é conhecer a história. Mesmo que eu não planeje especificamente ou escreva a música, eu evito: “Ah, você não quer tocar esse filme aqui de primeira?”. Eu quero, posso, mas eu perco a possibilidade de ter certeza do que está acontecendo. Não só em termos de myckeymousing, mas pelo conjunto da narrativa, pela obra inteira do filme, pelo roteiro inteiro. Então, se eu não sei como essa história vai se desenvolver, eu tenho dificuldade de começar a narrá-la. Entende? Eu não sei se isso vai acabar numa tragédia, se vai acabar num romance, ou se o mocinho vai morrer no final. Se eu souber, eu tenho mais facilidade de ajudar a criar os climas que me interessam pra contribuir com o filme. Seja pra enganar o público, ou pra induzir uma situação. Ou seja, às vezes, uma crítica que se coloca para a música, na narrativa audiovisual, é que a música pode manipular demais as emoções, e no meu caso, é esse o meu objetivo. Deliberadamente, eu quero manipular suas emoções. E isso é uma coisa que se eu conheço a história, aí eu tenho mais possibilidades de construir uma coisa mais significativa. (BERCHMANS, 2019).

Assim, Berchmans determina a improvisação como seu artifício preferido, definindo-a da seguinte maneira:

Eu defino improvisação como a falta do planejamento específico da construção musical daquela cena [...] “Quando aquele personagem fizer tal coisa ou outra, ou naquele cue-in ou naquele cue-out, naquele ponto eu vou

entrar com tal tema, depois eu vou sair com tal tema...”. Esse planejamento tiraria um pouco do que eu chamaria de improvisação. Improvisação não significa que você vai criar necessariamente o tema ou o motivo que você nunca tocou antes, mas você não, necessariamente, planeja que aquele tema vai ser tocado naquele momento. E aí, nesse sentido eu faço uma analogia mais próxima da improvisação do jazz, que você tem uma série de estruturas, então por isso que existe a necessidade de um estudo muito grande pra um cara que vai improvisar jazz. Que, inclusive, um jazz moderno, é uma coisa que eu nem arrisco, eu não tenho formação pra isso. A analogia que eu faço é nesse sentido, existe uma parte muito estudada de truques, de cadências, de leaks, e uma parte já meio “formulaica”, meio já um padrão. E aí, conforme o show começa, e a interação entre os músicos, no caso do jazz quando tá tocando em grupo, aí um olha pro outro e fala: “Então vai, tem um pulso aí, faz o que você quiser”. “Aí, pô, o cara modulou”. Aí você vai atrás, modula também, e aí essas alterações vão sendo feitas a puro gosto. No meu caso também, o que eu estudo, o que eu tento estudar muito, são os truques, são os leaks, então eu não fico olhando um filme e acompanhando esse filme indefinidamente, isso pra mim seria um passo atrás, seria o trabalho que a gente faz, sim, na composição de um filme em estúdio. Aí sim, você vê e revê aquela cena milhões de vezes, testa diversas possibilidades, harmônicas, melódicas, rítmicas, experimentais, seja o que for. Mas para o CINEPIANO, eu não estudo com o filme. Eu estudo piano, primeiro num aspecto técnico mesmo, pra eu poder desenvolver mais, mais gêneros e estilos, e coisa e tal. Mas eu estudo muito os leaks, os truquezinhos, determinadas escalas, determinados stingers, determinadas passagens onomatopaicas (quedas, subidas, descidas, glissandos), tudo o que for possível, e tudo o que for tipo de gênero, sentimento, de emoções, pra que eu tenha todas essas coisas na ponta do dedo. Aí se eu me deparo com uma cena inesperada que eu não lembrava, que é uma cena muito tensa, eu já tenho milhões de possibilidades de coisas tensas na ponta dos dedos. É lógico que isso tá muito relacionado ao desenvolvimento dos clichês, e isso é uma coisa que me fascina. Porque, como compositor de música pra audiovisual, muitas vezes eu fujo dos clichês, ou eu tento trazer uma releitura dos clichês. No acompanhamento ao vivo, eu gosto de saber usar esses clichês, e eu tenho que sabê-los, eu tenho que reconhecê-los bem. Tudo o quanto é tipo possível de clichês: desde uma simples apoatura de uma oitava pra cima, que tem uma característica cômica, até um arpejo descendente de um acorde diminuto, que é um clássico tenso, que é lido como tenso desde o começo do século XX; [...] uma coisa bem óbvia, bem simples assim. Então esses truques, quanto mais eles estão na ponta dos dedos, seria mais fácil, mais interessante pra desenvolver a improvisação. Nada disso pra mim tira o aspecto de improvisação, entende? (BERCHMANS, 2019).

Outro fator interessante em suas performances é que o mesmo filme pode ser acompanhado com interpretações distintas em diferentes situações, bem como pode acontecer também de a mesma improvisação ou ideia musical estar presente em mais de um filme. Conforme vimos anteriormente, este método foi muito comum no período silencioso, a partir das bibliotecas de interpretações de gêneros musicais, como as *Kinotheks* de Giuseppe Becce. Sobre este ponto, Berchmans esclarece:

Sem dúvida, por exemplo: a maioria dos temas, e quando eu digo temas são motivos mais longos, vamos dizer, que tem um “A” inteiro, uma estrofe inteira, [...] foram criados durante algum determinado show. Inclusive, eu quero fazer [...] um pequeno songbookzinho meu interno de temas, de motivos [...].

[...] esse é um outro ponto de estudo mútuo que eu tenho pegado pra estudar, mas enfim... E esses temas são criados assim: teve um show lá que eu fui acompanhar um filme do Buster Keaton, e que na hora eu falei: “vou fazer isso aqui e tal”, numa tonalidade X, e começa a criar uma melodia ali e virou uma coisa interessante. E isso acabou se transformando num teminha que eu usei ao longo daquele filme algumas vezes. Aí eu lembrei deste teminha, e transformei ele em um tema meu. Criou-se ali, compus um tema. Corta, dois meses depois, eu vou acompanhar um filme do Chaplin e, em determinada cena, pego esse tema do Buster Keaton e coloco naquela situação, como um leitmotif, como uma descrição de um tipo de situação. Então, sem dúvidas. Essa troca de temas e de motivos acontece muito. Acontece mais do que a repetição de temas no mesmo filme, que é o que eu tento realmente mudar. E que tem um aspecto involuntário, também da mudança. Mesmo que eu quisesse fazer meio parecido uma interpretação do mesmo filme subsequentemente em outra ocasião, eu não ia conseguir fazer porque eu não consigo lembrar, eu não consigo exatamente marcar tudo. Então é mais garantido que você vai ver uma interpretação de outros temas, de forma invertida. Às vezes eu posso até repetir, existe, por exemplo, um tema em particular que eu lembro que desenvolvi no início do CINEPIANO com a personalidade do Chaplin, e esse tema eu adoro, esse tema eu costumo usá-lo em quase todas as comédias. Em algum momento eu vou pegar esse tema da cartola e tocar. Mas é uma questão de paixão mesmo [...] um “theme love” que eu desenvolvi por esse tema. Mas filmes que eu acabei acompanhando várias vezes, o próprio exercício é de ir mudando os temas. Então, exemplo: ano passado eu fiz aquele Circuito SESC, que são nove shows seguidos e tal, e o Circuito falou: “A gente queria que você fizesse o mesmo repertório porque são lugares diferentes, então é o mesmo show que você teria que fazer”. Eu falei: “Pra mim tudo bem”. E eles: “Mas não é ruim pra sua improvisação?”. Eu: “Não, faz todo sentido pra mim”. E passei a me divertir muito com esse exercício, porque todo show (eram três curtas), eu tentava fazer uma coisa diferente, colocando piadas internas. Então, por exemplo: tem o tema lá do La Casa de Papel, que é aquele hino italiano, que o pessoal brincava, a equipe lá brincava muito com esse tema. E em determinada noite, eu enfiei esse tema... porque é um tema de domínio público, é um hino e tal. E eu fiz um arranjo meio reggae time, foi uma piada interna, com a galera da equipe do SESC, todo mundo entendeu a piada, riu... Na correria do Chaplin, o Chaplin correndo e eu tocando. E eu fiz isso uma noite, e no show seguinte eu já esqueci, eu fiz um outro tema. Mas isso é só uma lembrança que nesse espetáculo de nove vezes os mesmos filmes, eu fui sempre trocando. Daí eu até usei isso como um exercício: “Nessa noite eu vou usar determinado tipo de tema pro Chaplin e depois pro Buster Keaton eu vou usar outro”. E daí, na noite seguinte: “Eu vou inverter hoje, eu vou usar o tema que eu usei ontem no Buster Keaton...”. É lógico que eu estou simplificando um pouco porque eu acabo não usando “um tema”, mas essa proposta é o que pra mim é interessante do ponto de vista de improvisador. Até porque nesse caso o público não era o mesmo. (BERCHMANS, 2019).

Além disso, Berchmans faz uma relação do seu processo de improviso e memorização, com a prática do teatro. Segundo ele, o seu espetáculo é

100% memorizado. Eu confesso que as primeiras duas, três vezes, eu tentei fazer um roteirinho. Teve uma vez que eu fiz até uma pequena cola. Assim, a cola não funciona e ela prejudica muito em relação ao timing da resposta do público. E eu faço uma analogia, que pra mim pelo menos, é muito real. Que é uma analogia do teatro, o que os atores falam em relação ao teatro. Porque quando eles estão no cinema, na televisão, tá tudo muito planejado, muito calculado, você não vê a reação do público. No teatro, o cara muda a performance dele de acordo com o público. E pra mim isso é muito claro. Não só a performance, mas o som do piano, o instrumento, a acústica, o ambiente. O quanto eu estou próximo ou distante do público. Isso altera a minha performance. Às vezes eu quero tocar mais forte, mais piano. E isso altera também, obviamente, como eu tô dialogando com o filme. Então, lá no começo, eu vou tentar fazer uma colinha, eu vou desrespeitar essa colinha no segundo timing. E aí eu desisti de cola, não consigo fazer... O que eu fujo é do desconhecimento do filme, da história do filme. E isso acontece, porque a maioria dos filmes que eu acompanho pela primeira vez, eu não tenho a oportunidade de assisti-los muitas vezes, de ensaiar junto. Infelizmente, às vezes a gente não tem essa possibilidade, esse tempo. Então eu vejo o filme bloqueado, e acontece de eu esquecer o que está acontecendo ali. No meio do filme: “Pô, pra onde vai essa situação?”. E às vezes eu tenho que trazer isso pra música também [...] Ou até uma piada que eu não entendo, e falo: “Mas o que está acontecendo? Isso é pra rir? É pra chorar? O que que está acontecendo nesta cena?”. Quando acontece essa situação é a pior situação, porque aí eu não sei o que eu estou fazendo na música. Então pra evitar isso, eu procuro tentar lembrar o máximo e assistir o filme o máximo. (BERCHMANS, 2019).

A respeito da relação de seu espetáculo com as práticas realizadas durante o período silencioso, Berchmans elucidada:

[...] isso me lembra um aspecto [...] eu tava estudando os livros [...] de orientação dos pianistas do cinema e tal, eu vejo uma relação que às vezes a gente cai no truque de achar que aqueles códigos poderiam ser úteis pra hoje. E quando eu comecei a estudar esses livros, eu ganhei o Motion Pictures Moods, que é o do Erno Rapee, que é uma referência [...] E reparei que muitos códigos não fazem o menor sentido nos dias de hoje, e é lógico, pode ser até uma coisa meio óbvia, mas eu não tinha me dado conta de que alguns códigos, alguns clichês do início do cinema mudo, eles faziam sentido naquela época. Mas ao longo de um século de evolução musical, estilística, música moderna contemporânea atonal, perdeu-se o sentido. Mudou, virou outra coisa. Os códigos foram se alterando. Então, exemplo: música de tensão, em geral, porque esses livros invariavelmente são divididos por emoções, os temas, [...] as referências. Então está lá, música de perseguição, aí o tema que na época era muito tenso, de perseguição, e tal, na expectativa do ouvinte de hoje, [...] me parecia muito fraco, muito pouco tenso... lógico, se parar para pensar

aquele acorde diminuto ou, vamos dizer, a Sagração da Primavera, que fez as pessoas enlouquecerem, “absurdo”, “não é música”, hoje é uma música, normal, não é nada de tão agressivo assim, óbvio. Então por que esses temas não teriam passado por essa mesma evolução? [...] sem dúvida, muito daqueles clichês não permaneceram, estou falando das tensões. Lógico que em outros aspectos, também esses clichês passaram a não ter tanto sentido assim. Talvez os clichês de músicas melodiosas para romance, temas de romances, talvez esses sejam mais imortais, vamos dizer assim, mais perenes. Essa primeira evolução é que eu interpreto da diferença do cinema mudo de hoje, do live music que a gente faz hoje, para o que era feito na época. Isso é uma diferença musical, estritamente. Esteticamente acho que também tem a ver com isso, o público de hoje, ele está tão habituado a um bombardeado absurdo de informação, que o público do século passado acho que era ao contrário, ele queria absorver... a narrativa histórica desse público, era um público extremamente carente. Tanto é que o cinema virou uma coisa, um fenômeno mundial em pouco tempo, uma forma de entretenimento e informação única. Imagina muitos antes da TV, antes do rádio... o rádio muito incipiente. Então o cinema teve essa penetração porque movimentava a vida das pessoas, uma coisa muito surreal. E hoje você está no universo que tem cinema a 7D, com tanto bombardeamento. (BERCHMANS, 2019).

Com este trabalho, inclusive, Berchmans foi responsável pela primeira performance que inaugurou em 2011 o projeto Cinematographo¹⁹⁵ do MIS – Museu da Imagem e do Som de São Paulo. Por conseguinte, além de se apresentar inúmeras vezes em espaços culturais como este, bem como ser figura frequente entre as atrações oferecidas pelo SESC e SESI (Serviço Social da Indústria), foi selecionado pelo *Circuito Cultural Paulista*, pelo *Circuito SESI*, participou das “*Viradas Culturais*” do estado e do município de São Paulo, convidado da *Mostra Internacional de Cinema de São Paulo*, e da *Fundação Clóvis Salgado* (Belo Horizonte).

Sobre suas influências neste segmento, o pianista comenta:

[...] eu tenho uma referência interessante que é o Neil Brand, um compositor e produtor de Londres, britânico. E tem alguns caras que eu vi lá em Pordenone, que já tinha ouvido falar: O John Sweeney, e tem um outro que esqueci o nome, que é francês. O John Sweeney toca piano, mas ele bota de vez em quando um acordeom e faz umas coisas diferentes. Nesse formato mais próximo que eu quero fazer, que é um processo, lógico, enfim, um processo evolutivo, eu vejo um pouco de reflexo nesses caras que eu vi em Pordenone: Neil Brand, John Sweeney e tem um outro que eu não lembro o nome. (BERCHMANS, 2019).

Berchmans refere-se ao festival chamado *Le Giornate del Cinema Muto*, o qual, segundo o pianista, “*é um festival muito tradicional, muito antigo, realizado em Pordenone*,

¹⁹⁵ Cinematographo: projeto mencionado na introdução desta pesquisa.

perto de Veneza.” Conforme aponta, “esse festival reúne aficionados por cinema mudo e nos últimos anos [...] todos os filmes mudos tinham acompanhamento musical. Isso dá um valor, uma importância diferente porque tinha gente apaixonada também por esse segmento da música ao vivo”.

Figura 30: Cartaz oficial do festival *Le Giornate del Cinema Muto*

Fonte: Le Giornate del Cinema Muto 39 (2019)

Na Europa, foi atração especial em diversos eventos relevantes como o *NattJazz 2013* (tradicional festival de Jazz de Bergen, Noruega), em 2 edições (2014 e 2016) do *Transilvania International Film Festival* (maior festival de cinema da Romênia), no *Wide Skies Film Festival* (em Hexham, Inglaterra) e no *Cinema Museum* (Londres), entre outros¹⁹⁶. Berchmans fala sobre essas experiências, ressaltando que alguns desses festivais, como o TIFF, por exemplo “trazem de uma certa maneira um pouco da discussão do assunto (trilha sonora) de uma forma mais espetacular, mais de show, de entretenimento”¹⁹⁷.

Lá na Europa eu vejo que alguns festivais trazem isso também, esse festival que eu toquei na Transilvânia, o TIFF: Transilvania International Film Festival, que é o maior festival da Romênia [...], centenas de convidados internacionais, atores, atrizes do mundo inteiro. [...] eles fazem atividades paralelas que tem a ver com música ao vivo, às vezes é uma banda que toca músicas de cinema, e no meu caso eu fui duas vezes nesse festival pra fazer o CINEPIANO. Eu fui uma terceira vez em um Festival de Comédia, que não era nem de cinema nem de música, era um festival das artes cômicas, então lá eles passavam filmes, tinha stand ups, cartoon, fanzine. E aí me convidaram pra fazer um CINEPIANO cômico. Isso na Transilvânia também, mesma cidade chamada Cluj-Napoca [...] (BERCHMANS, 2019).

¹⁹⁶ Informações obtidas no *release* oficial do projeto CINEPIANO.

¹⁹⁷ A entrevista completa encontra-se nos apêndices deste trabalho.

Figura 31: Anúncio da performance de Berchmans no *site* oficial do Natt Jazz Festival 2013

Fonte: Cinepiano (2019).

Figura 32: Anúncio da apresentação de Berchmans no *site* oficial do TIFF 2016

Fonte: TIFF (2016).

Em 2019 foi um dos nomes convidados da Jazzhead, feira de negócios da música que acontece em Bremen, na Alemanha, onde produtores, agentes, organizadores, programadores de festivais, artistas e profissionais da área de todo o mundo se reúnem com o intuito de fazer *networking*. Prestigiado, Berchmans foi apresentado da seguinte forma na divulgação do evento:

Compositor de filme e pianista, improvisa trilha sonora ao vivo acompanhando clássicos do cinema mudo, usando seus próprios temas originais, sempre em precisa sincronia com a ação e os momentos emocionais do roteiro. Sua música é muito eclética, inspirado por diversos estilos, do jazz tradicional à música contemporânea, sua técnica avançada de improvisação e

sincronismo são impressionantes.¹⁹⁸ (Catálogo de atrações do evento divulgado pelo artista nas redes sociais. T. do A.).

Críticas de reconhecimento são colecionadas por Berchmans, como as recebidas em sua passagem pelo Reino Unido,

Para a exibição do The Cinema Museum de He Who Gets Slapped [1924], tivemos o prazer do acompanhamento de Tony Berchmans CINEPIANO, que foi maravilhoso e engrandeceu o filme perfeitamente - Martin Humphries, Diretor do Museu - The Cinema Museum - Londres, Reino Unido.¹⁹⁹ (CINEPIANO, 2019. T. do A.).

Eu altamente recomendaria o Cinepiano Tony Berchmans para qualquer outro festival de cinema/música/artes ou espaço. A performance em si foi maravilhosa e única, mas eu recomendo fortemente que haja tempo suficiente para o público ouvir do próprio Tony sobre sua paixão por acompanhamento ao vivo e improvisação - Tamsin Beevor - Wide Skies Film Festival - Hexham, Reino Unido.²⁰⁰ (CINEPIANO, 2019. T. do A.).

Sobre a experiência em Londres, que ocorreu novamente em junho de 2019, Berchmans explica:

[...] em Londres tem um polo interessante no Museu de Cinema, que é um desses lugares independentes, porque não é um museu.... que eu já toquei lá duas vezes e esse ano vai ser a terceira vez. Nesse museu, por exemplo, tem, eu diria assim, quase todo mês tem uma exibição, não só de cine concerto, mas de cineclubistas de cinema mudo, de gêneros específicos de filmes. É um lugar historicamente interessante porque o Charlie Chaplin, quando era criança, miserável, com sua mãe passava necessidades, moraram nesse lugar que era uma “work house”, uma casa de assistência social. Na época era muito comum isso, no final do século XIX, começo do século XX. Então ele passou uma temporada como criança lá, e a sala de concerto, a sala principal, era a capela desse lugar. (BERCHMANS, 2019).

Berchmans promove “uma apresentação versátil e dinâmica, que permite inúmeros recortes: desde um programa de curtas de comédia para crianças até um ciclo de filmes cult

¹⁹⁸ “The film composer and pianist improvises a live musical score accompanying classic silent movies, using his own original themes, always in precise synch with the action and the emotional moments of the plot. His music is very eclectic, inspired by diverse styles, from traditional jazz to contemporary music, and his advanced improvisational and synchronism techniques are impressive.” (Catálogo de atrações do evento divulgado pelo artista nas redes sociais).

¹⁹⁹ “For The Cinema Museum screening of He Who Gets Slapped [1924] we had the pleasure of Tony Berchmans CINEPIANO accompaniment which was delightful and enhance the film perfectly” – Martin Humphries, Museum Director – The Cinema Museum – London, UK. (CINEPIANO, 2019).

²⁰⁰ “I would highly recommend Cinepiano Tony Berchmans to any other film/ music/arts festival or venue. The performance itself was wonderful and unique but I would strongly recommend making sure that there is enough time allowed for the audience to hear from Tony himself about his passion for live accompaniment and improvisation” – Tamsin Beevor – Wide Skies Film Festival – Hexham, UK. (CINEPIANO, 2019).

para um festival cinéfilo”²⁰¹. Ao mesmo tempo, “sempre que possível, são utilizados projetores 16mm e cópias exclusivas em película, além da indispensável presença do piano acústico. Tudo para criar uma atmosfera singular e oferecer ao público uma experiência única” (CINEPIANO, 2019). Além disso, “a adequação do espetáculo a projetos culturais variados é um ponto alto do CINEPIANO. Os requisitos técnicos são básicos e de fácil adaptação aos variados formatos de espaços em que o espetáculo pode se realizar, desde grandes salas de concertos, teatros, cinemas, museus, ou em áreas abertas” (CINEPIANO, 2019). Sobre a possibilidade de seu projeto enquadrar-se em diferentes tipos de programação, o pianista explica:

É a coisa mais plural que tem. Isso em geral, não só aqui em instituições brasileiras, como os SESC's e tal, mas na Europa também. A primeira vez que eu toquei na Europa foi em um festival de jazz. E ali é música, não tem nada a ver com cinema. Mas o meu espetáculo foi música com um diferencial que era a projeção de um filme. E essencialmente a minha música também tá meio que no universo do jazz, naquele caso, porque eu fiz [...] uma comédia, e nas comédias, no meu caso, eu gosto de explorar “o grande guarda-chuva” do jazz tradicional e suas possibilidades: reggae time, stride piano e coisas afins. E aí tem essa conexão do jazz tradicional. Mas SESC's, por exemplo, variam. Eu acho que a maioria dos SESC's que eu já me apresentei foram contratações e convites da programação de cinema. Mas em outras instituições, meio que varia um pouco: eventos de música, eventos de filmes. O show da semana que vem é “Ciranda de Filmes”, é um festival de filmes. (BERCHMANS, 2019).

Já em relação aos editais culturais, Berchmans aponta ser rara a abertura para este segmento que, segundo ele, pela falta de definição, até mesmo os programadores das instituições colocam estes projetos em uma espécie de limbo:

[...] são raros os editais que são mais abertos nesse sentido de falar: “Multi-linguagens, de fato”. [...] que é uma apresentação musical, mas ao mesmo tempo é uma apresentação de um filme; independente da fórmula. Então é um espetáculo multi-linguagens mesmo. Quando a instituição categoriza de uma forma muito segmentada isso, a gente fica nesse limbo: não é nem o programador de música, nem o programador de filmes. (BERCHMANS, 2019).

De fato, o projeto CINEPIANO, além de precursor, é responsável pela abertura de portas para este segmento nos mais variados espaços culturais e festivais em todo o Brasil, os quais, a partir de uma excelente resposta do público, passaram a inserir este tipo de performance em suas programações; tanto na área de cinema, quanto na área de música.

²⁰¹ Informações que fazem parte do *release* do artista.

4.3.1.2 (B) Filme Sonoro - *Live Live Cinema*²⁰²

Figura 33: Apresentação ao vivo do projeto *Live Live Cinema*

Fonte: Live Live Cinema (2019).

Conforme apontado previamente, o projeto *Live Live Cinema* está entre as experiências audiovisuais mais sofisticadas que estamos observando. De acordo com os seus realizadores, essas performances representam um acontecimento cinematográfico que leva o conceito de ‘*live cinema* – cinema ao vivo’ adiante: ao invés de simplesmente executar uma nova partitura para um filme mudo, um filme sonoro é projetado enquanto todos os parâmetros sonoros são reproduzidos ao vivo (LIVE LIVE CINEMA, 2019). Portanto, a música é tocada por um grupo de câmara especializado; todos os diálogos são executados por um grupo de atores atuando em múltiplos personagens; todos os efeitos sonoros/*foley* são produzidos em tempo real, utilizando uma combinação de *sound design* manual e digital.

Criado e composto por Leon Radojkovic, experiente compositor neozelandês, o projeto visa “trazer de volta os filmes para a vida no palco”²⁰³ (LIVE LIVE CINEMA, 2019. T. do A.), experimentando novas trilhas sonoras compostas para filmes originais. Para o grupo, estas performances representam “uma conversa entre filme, teatro, música e *sound design*”²⁰⁴ (LIVE LIVE CINEMA, 2019. T. do A.). Em entrevista exclusiva para este estudo, cuja íntegra encontra-se nos apêndices, Radojkovic descreve que vem trabalhando com esse formato por

²⁰² Vídeo demonstrativo encontra-se nos anexos deste trabalho.

²⁰³ “[...] bring back the films to life on stage.” (LIVE LIVE CINEMA, 2019). Disponível em: www.livelivecinema.co.nz.

²⁰⁴ “[...] conversation between cinema, theatre, music and sound design [...]” (LIVE LIVE CINEMA, 2019).

cerca de dez anos, e que seu público é formado por uma combinação de admiradores de diferentes artes. Conforme aponta:

*Em termos do nosso público, nossos shows têm muitos aspectos diferentes para eles, eu acho que eles atraem um mix – amantes de cinema, amantes da música e amantes de teatro. Às vezes eu penso que o título do filme é um chamativo, mas apenas para cineastas sérios, afinal de contas, Dementia 13 por exemplo não é exatamente uma referência cultural muito conhecida.*²⁰⁵ (RADOJKOVIC, 2020).

A proposta visa trabalhar especificamente com filmes raros de horror gótico, produzidos de forma elegante com baixo orçamento. E, assim, proporciona um resultado cômico para os espectadores a partir de três espetáculos oferecidos: *Dementia 13* (1963), de Francis Ford Coppola; *Carnival of Souls* (1962), de Maurice Prather; e *Little Shop of Horrors* (1960), de Roger Corman.

Nos dois primeiros, a performance é realizada com doze artistas no palco: sete músicos, quatro atores e um sonoplasta. Enquanto no terceiro, o projeto conta com as habilidades de apenas quatro artistas que executam ao vivo simultaneamente música, diálogo e *foley*. Revezando-se nas três funções, esses artistas são creditados como “músicos e atores”, informação que transforma este em um projeto ímpar quando comparado aos trabalhos apresentados nesta pesquisa. Pois, dentro do espectro investigado, a música é protagonista e representa o fio condutor de tais performances, enquanto, neste caso, divide este posto com outras áreas que necessitam de habilidades específicas. Conforme esclarece Radojkovic,

As produções do Live Live Cinema pegam um filme cult e criam inteiramente uma nova trilha sonora ao vivo no palco – trilha, diálogo, foley e sound design. [...]

Atualmente nós temos três produções estáveis - Carnival of Souls, Dementia 13, and Little Shop of Horrors (o Corman, não o musical). Nós também estamos agora trabalhando na nossa quarta, Romero's Night of the Living Dead. Nossas primeiras duas produções apresentaram uma banda de 7 membros, 4 atores, e um artista de foley. Para Little Shop of Horrors, nós removemos essa divisão de trabalho, e ao invés construímos um show ao redor de quatro atores/músicos que faziam um mix de tudo – diálogo, música e foley. [...]

²⁰⁵ “In terms of our audience, our shows have some many different aspects to them, think they attract a mix – cinema lovers, music lovers and theatre lovers. I think at times the title of the film is a draw, but only for serious cineastes, after all, Dementia 13 for example is not exactly a well-known cultural touchstone.” (RADOJKOVIC, 2020). A entrevista completa encontra-se nos apêndices deste trabalho.

*Todas as trilhas são completamente diferentes. [...] Para cada show, 90% da música é estritamente composta e executada. No entanto, eu realmente gosto de sempre deixar um ou dois momentos para improvisação, ou pelo menos improvisação “estruturada”. Significa que existe algum tipo de estrutura no lugar que forma uma base para improvisação, isso poderia ser uma simples diretiva sobre o humor que o músico deveria tentar evocar, ou talvez algo mais musical, como ostinato rítmico que outros performers podem improvisar ao redor. Isso ocorre em partes porque às vezes a energia ou espontaneidade é algo valioso, e poderoso em uma performance ao vivo, e em partes, porque também dá aos músicos um momento para deixar perder, sair da página e relaxar, que eu acho que é também bom para seus próprios focos e energia da performance*²⁰⁶ (RADOJKOVIC, 2020).

Figura 34: Foto de divulgação do projeto *Live Live Cinema*

Fonte: Live Live Cinema (2019).

Figura 35: Foto de divulgação do projeto *Live Live Cinema*

Fonte: Live Live Cinema (2019).

A respeito da criação da sonoplastia, Radojkovic explica que trabalha “*próximo do sound designer/artista de foley, mas ele é livre para criar sua própria concepção do que ele quer para chegar nos elementos para cada filme*”²⁰⁷ (RADOJKOVIC, 2020). Já com relação à estrutura dos diálogos, o compositor elucida:

A maioria do diálogo é idêntico aos originais. Eu gostaria de salientar, que embora as palavras sejam as mesmas, existe muita coisa que um ator pode fazer pra mudar o sentido daquelas palavras, dependendo de como eles fazem. Nós também exploramos adicionar uma linha aqui ou ali onde nós pensamos

²⁰⁶ “Live Live Cinema productions take a cult film and create an entirely new soundtrack live on stage – score, dialogue, foley and sound design.

We currently have a stable of three productions – *Carnival or Souls*, *Dementia 13*, and *Little Shop of Horrors* (the Corman, not the musical). [...] We are also right now working on our fourth, *Romero's Night of the Living Dead*. Our first two productions featured a 7 piece band, 4 actors, and one foley artist. For *Little Shop of Horrors*, we removed this division of labour, and instead build a show around four actor/musicians who each did a mix of everything – dialogue, music and foley. [...] All the scores are completely different. [...] For each show 90% of the music is strictly composed and performed. I do always like to leave one or two moments to improvisation however, or at least “structured” improvisation. Meaning that there is some kind of framework in place that forms a basis for improvisation, this could be a simple directive about the mood the musicians should be attempting to conjure, or perhaps something more musical, like a rhythmic ostinato that other performers can improvise around. This is partly because sometimes the energy or spontaneity is a valuable, powerful thing a live performance, and partly because it also gives the musicians a moment to let lose, get off the page and relax, which I find is also good for their own focus and performance energy.” (RADOJKOVIC, 2020).

²⁰⁷ “[...] closely with the sound designer/foley artist, but he is free to create his own conception of how he wants to approach these elements for each film.” (RADOJKOVIC, 2020).

*que seja interessante, ou que acrescente algo. Todavia, isso talvez aconteça uma ou duas vezes no filme inteiro, tanto porque não queremos ficar tão longe do espírito do original, como também por razões práticas – você pode apenas dar algo novo a um personagem para falar se você não puder ver a boca dele se mexendo*²⁰⁸ (RADOJKOVIC, 2020).

Ao mesmo tempo, é interessante observarmos através dos textos de divulgação do grupo que o projeto é criado e atribuído a um compositor, tendo a música como ponto de partida. Porém, evidencia-se, também, a importância de este espetáculo oferecer uma performance multidisciplinar onde todas as disciplinas são relevantes para o público, conforme é apresentado no *website* oficial do projeto:

Radojkovic tem uma capacidade notável de mudar o significado através da música, para sublinhar o humor e a atmosfera e, ocasionalmente, afetar o medo absoluto em uma audiência. O resultado final é uma deslumbrante produção sofisticada que celebra filmes, música e performances ao vivo. Onde você vai olhar?²⁰⁹ (LIVE LIVE CINEMA, 2019. T. do A.).

Figura 36: Foto de divulgação do projeto *Live Live Cinema*

Fonte: Live Live Cinema (2019).

Figura 37: Foto de divulgação do projeto *Live Live Cinema*

Fonte: Live Live Cinema (2019).

Outro fator importante sobre o qual o projeto *Live Live Cinema* nos faz refletir, e que ainda não foi discutido nesta pesquisa, é em relação à nomenclatura com a qual devemos nos referir a esta prática. Acerca desta questão, não há um consenso, tanto entre os artistas

²⁰⁸ “The majority of the dialogue is identical to the originals. I would point out though, that although the words are the same, there is a lot an actor can do to change the meaning of those words, depending on how they deliver them. We do also explore adding a line here or there where we think it is interesting or adds something. This may happen once or twice in the entire film though, both because we don’t want to stray too far from the spirit of the original, and also for more practical reasons – you can only give a character something new to say if you can’t see their mouth moving.” (RADOJKOVIC, 2020).

²⁰⁹ “Radojkovic has a remarkable ability to shift meaning through music, to underline mood and atmosphere and occasionally affect absolute fear into an audience. The end result is a dazzling sophisticated production celebrating film, music and live performance. Where will you look?” (LIVE LIVE CINEMA, 2019). Disponível em: www.livelivecinema.co.nz.

realizadores, como entre os espaços organizadores. Porém, de um modo geral, as denominações mais utilizadas são os termos *cine concerto* e *live cinema*.

O primeiro, *cine concerto*, indica com maior clareza a ideia de uma exibição cinematográfica amparada por um concerto musical, enquanto o termo *live cinema* possui uma definição bem mais ampla e distinta. Segundo a pesquisadora e artista visual sueca Mia Makela, no passado este termo era ligado diretamente à exibição de cinema mudo com acompanhamento musical ao vivo, enquanto atualmente este conceito se expandiu para a interação simultânea de som e imagem em tempo real (MAKELA, 2006). Já para o consagrado cineasta Francis Ford Coppola, significa “uma nova forma de arte que é progênie da televisão, cinema e teatro”²¹⁰ (COPPOLA, 2017, p. 117. T. do A.).

O diretor, que em 2017 lançou um livro chamado *Live Cinema and its techniques*, refere-se a um tipo de performance muito díspar da explanada por Makela, apresentando métodos especificamente narrativos, inclusive comparando-os aos empregados em programas ao vivo de TV como *Saturday Night Live*, o qual, para Coppola, “chega perto de ser Live Cinema”²¹¹, pois “muitas vezes conta uma história em uma sequência de tomadas”²¹² (COPPOLA, 2017, p. 28. T. do A.).

Em relação ao grupo, de forma interessante, o conceito de *live cinema* sugerido em sua divulgação também se opõe ao da artista visual Mia Makela, conforme é divulgado no *website* do projeto:

“Live” Cinema é um elemento comum dos festivais de arte, geralmente consistindo em um pequeno conjunto musical que executa uma trilha sonora original em um filme pré-existente (e geralmente silencioso).²¹³ (LIVE LIVE CINEMA, 2019. T. do A.).

Na explanação de Radojkovic sobre o surgimento do projeto, também observamos esse mesmo ponto de vista:

A ideia para o Live Live Cinema surgiu essencialmente como uma extensão da ideia de “live cinema”, que é um dispositivo comum em festivais de arte e cinema. Nesse formato, uma orquestra, ou talvez um conjunto menor toca ao vivo juntamente com a projeção de um clássico do cinema mudo. Eu amo essa configuração básica, mas eu queria ir além da premissa básica. A resposta óbvia foi mais do que basear uma produção ao redor de um filme mudo, ao

²¹⁰ “[...] a new art form that is the progeny of television, film, and theater [...]” (COPPOLA, 2017, p.117).

²¹¹ “[...] comes close to being Live Cinema [...]” (COPPOLA, 2017, p. 28).

²¹² “[...] it often tells a story in a sequence of shots [...]” (COPPOLA, 2017, p. 28).

²¹³ “‘Live’ cinema is a common fixture of arts festivals, generally consisting of a small musical ensemble performing an original score to a pre-existing (and generally silent) film.” (LIVE LIVE CINEMA, 2019).

*invés, selecionar um filme da era sonora, significando que não somente a música precisaria ser executada ao vivo, mas todo o aspecto da trilha sonora do filme – música, diálogos, foley, sound design. Isso colocou muito mais elementos no jogo, e como consequência também abriu radicalmente as possibilidades de reinterpretar e reformular o filme através do som.*²¹⁴ (RADOJKOVIC, 2020).

Nesta questão, conforme falamos, nota-se que esta descrição está diretamente atrelada à que Makela expõe como “definições antigas” sobre o termo *live cinema*. Consequentemente, Radojkovic visualiza seu projeto mais alinhado ao conceito de Coppola, conforme assegura:

*Eu penso que nosso trabalho é muito mais alinhado com a concepção do Coppola. Para o público, eu penso que nossos shows são em algumas formas muito similares à visão das cenas-de-bastidores ou um rádio drama, e nós empregamos um monte dessas mesmas técnicas. Particularmente, o foley ao vivo sempre me remeteu àquelas peças de rádio.*²¹⁵ (RADOJKOVIC, 2020).

Logo, se, por um lado, as definições deste termo propostas pela artista visual não representam exatamente as mesmas que são divulgadas por este grupo, portanto, deixando frágil todo o conceito criado por seus autores; por outro, a definição proposta pelo projeto é coerente, especialmente se levarmos em conta que o próprio nome *Live Live Cinema* significa uma potencialização do conceito de *live* (ao vivo). O que, de fato, é produzido pelo grupo. Ou seja, esta discussão está inerentemente presente em todo este processo investigativo, e este é um exemplo específico do quão amplas são as possibilidades de definições acerca deste tipo de performance. Logo, é necessário um certo cuidado com as definições do título *live cinema* neste cenário. O fato é que estamos falando de um conceito que reúne abordagens narrativas ou não-narrativas, com música ao vivo ou mecânica, e artes performáticas - improvisadas ou não.

²¹⁴ “The idea for Live Live cinema essentially emerged as an extension of the idea of “live cinema”, which is a common fixture in arts and film festivals. In this format, an orchestra, or perhaps a small ensemble perform live alongside the screening of a classic silent film. I loved this basic setup, but I wanted to push the basic premise further. The obvious answer was that rather than basing a production around a silent film, instead, select a film from the sound era, meaning not only would the music need to be performed live, but every aspect of the films soundtrack – music, dialogue, foley, sound design. This puts a lot more elements in play, and as a consequence also radically opens the possibilities of reinterpreting and reframing the film through sound.” (RADOJKOVIC, 2020).

²¹⁵ “I think our work is much more in line with Coppola’s conception. For the audience, I think our shows are in some ways very similar to a behind-the-scenes view or a radio drama, and we employ a lot of the same techniques. Particularly, the live foley has to me always hearkened back to those radio plays.” (RADOJKOVIC, 2020).

4.3.2 Com projeção sincronizada - trilha sonora original²¹⁶

Nesta categoria, a trilha sonora original é tocada em total sincronia com o filme. De uma forma geral, durante quase todo o século XX esta prática ocorreu com projeções de filmes mudos. Contudo, como vimos, com o crescimento da demanda deste tipo de performance, bem como o desenvolvimento das possibilidades tecnológicas de execução (questão que trataremos ainda nesta seção), as experiências neste formato com filmes sonoros também passaram a ser uma realidade.

A respeito das projeções de filmes silenciosos, discorreremos sobre o trabalho realizado pela companhia *Roy Export S.A.S*, responsável pelo espetáculo *Charlie Chaplin Film Concerts*. Já com relação aos espetáculos com filmes sonoros, trataremos de diversos trabalhos, os quais chamaremos de Cinema Sinfônico.

4.3.2.1 (C) Filme mudo - Charlie Chaplin Film Concerts²¹⁷

Figura 38: Imagem retirada do site oficial de *Charlie Chaplin Film Concerts*

Fonte: Charlie Chaplin Film Concerts (2019).

²¹⁶ Embora o termo “Trilha Original”, de um modo geral, seja utilizado com o intuito de se referir a uma composição feita especificamente para uma determinada obra, neste caso optou-se pela utilização deste termo com o objetivo de evidenciar que a “trilha original” da obra é utilizada nesta categoria de performance. Almeja-se com esta explicação não confundir o leitor com a ideia de que “uma trilha original foi composta para esta performance”. O que não é o caso.

²¹⁷ Vídeo demonstrativo encontra-se nos anexos deste trabalho.

Em autobiografia publicada em 1964²¹⁸, Charlie Chaplin descreve uma experiência interessante que marcou seu início de carreira: a presença do compositor Claude Debussy na plateia de uma de suas apresentações em Paris. Segundo o artista, naquele período (1909), ele ainda não tinha conhecimento de quem era o compositor que foi cumprimentá-lo no camarim: “O Senhor é, instintivamente, um musicista e um bailarino. [...] um verdadeiro artista” (CHAPLIN, 1989, p. 108-109). Este episódio é uma das muitas passagens que Chaplin narra em seu livro com o intuito de não somente evidenciar sua musicalidade, mas também legitimá-la artisticamente a partir da validação promovida por renomados nomes da música.

De acordo com a biografia apresentada no *site* oficial do artista,

Aqueles que ainda acreditam que Chaplin simplesmente cantarolou uma música de dois e que “músicos de verdade” fizeram o resto, têm apenas que ouvir as trilhas sonoras de vários de seus filmes. O estilo é marcante e individual. Mostra uma predileção por hesitações românticas de valsa tocadas em tempos muito rubatos, números animados em duas a quatro vezes que podem ser chamados de “temas de passeio” e tangos com uma batida forte.²¹⁹ (CHARLIE CHAPLIN, 2019. T. do A.)

Jim Lochner, autor do livro *The Music of Charlie Chaplin* (2018, contracapa), conta que Chaplin não sabia ler nem escrever música, assim, conseqüentemente, foi necessário trabalhar com um elenco rotativo de músicos talentosos para traduzir “o piano e violino amador tocado na visão orquestral singular que ele ouvia em sua cabeça”²²⁰. No entanto, Lochner afirma que a sua publicação é baseada em inúmeras transcrições de partituras originais que o artista compôs durante 60 anos, e seu “estudo abrangente revela a história não contada de Chaplin, o compositor e a sequência de músicos famosos (e não tão famosos) que ele empregou, dando uma nova visão de seus filmes e lançando uma nova luz sobre o homem por trás do ícone”²²¹ (LOCHNER, 2018, p. 5. T. do A.).

Segundo a jornalista Ariane Todes, em matéria publicada no *The Guardian*, em homenagem aos 130 anos do nascimento de Chaplin, muitas das celebrações que marcaram esse tributo estão focadas em sua música. Para Todes,

²¹⁸ A autobiografia de Charlie Chaplin foi publicada no Brasil com o título *Minha Vida - Charles Chaplin*. O título original é *My Autobiography - Charles Chaplin* (publicada em 1964).

²¹⁹ “Those who still believe that Chaplin merely hummed a tune of two and that “real musicians” did the rest have only to listen to the scores of several of his films. The style is marked and individual. It shows a fondness for romantic waltz hesitations played in very rubato time, lively numbers in two-four time which might be called “promenade themes”, and tangos with a strong beat.” (CHARLIE CHAPLIN, 2019). Disponível em: charliechaplin.com.

²²⁰ “[...] amateur piano and violin playing into the singular orchestral vision he heard in his head.”

²²¹ “[...] comprehensive study reveals the untold story of Chaplin the composer and the string of famous (and not-so-famous) musicians he employed, giving fresh insight into his films and shedding new light on the man behind the icon.” (LOCHNER, 2018, p. 5).

O advento do som pode ter significado o fim dos filmes mudos que fizeram de Chaplin uma estrela, mas lhe deu a chance de compor suas próprias partituras. E que partituras são: cheias de músicas charmosas e cativantes, o *timing* e os contrastes perfeitos que tornam sua comédia tão comovente, o uso inteligente de motivos e as influências viscosas que produzem uma variedade rica. Afinal, esse era o homem cuja fama lhe permitia socializar com Debussy, Schoenberg e Rachmaninov, e que quase escreveu uma ópera com Stravinsky.²²² (TODES, 2019. T. do A.).

É válido lembrar que Chaplin possui no currículo um Oscar de *Melhor Trilha Sonora – Best Original Score* (1973)²²³, com a música de *Luzes da Ribalta* (1952)²²⁴, o qual, por conta de seu exílio, fora lançado nos Estados Unidos somente vinte anos depois de sua estreia na Europa. Conforme revela Lochner,

[...] entre os gigantes da música cinematográfica como Max Steiner, Alfred Newman, Bernard Herrmann, Miklós Rózsa, Franz Waxman, Erich Wolfgang Korngold e John Williams, estava outra lenda que eu não esperava - Charles Chaplin. A vitória de Melhor Trilha Original de Chaplin para o *Limelight* em 1972 foi um dos grandes mistérios - e controvérsias - da história do Oscar. Parte da controvérsia decorre de Chaplin ser incapaz de ler ou escrever música e ter que contratar outros músicos para transcrever as notas e aprofundar sua visão musical. O mistério envolve o nome de Larry Russell, um dos vencedores do Oscar com Chaplin e seu arranjador Raymond Rasch²²⁵. (LOCHNER, 2018, p. 13. T. do A.).

²²² “The advent of sound might have meant the end of silent movies that had made Chaplin a star, but it gave him the chance to compose his own scores. And what scores they are: full of charming and catchy tunes, the perfect timing and contrasts that make his comedy so affecting, clever use of motifs and wide-ranging magpie influences that make for rich variety. This was the man, after all, whose fame allowed him to rub shoulders with Debussy, Schoenberg and Rachmaninov, and who almost wrote an opera with Stravinsky.” (TODES, 2019).

²²³ O filme foi lançado em 1952, mas só foi exibido nos cinemas dos Estados Unidos em 1972, quando se tornou elegível para concorrer ao Oscar; cuja premiação ocorre no ano subsequente à exibição (LOCHNER, 2018). Entre os nomeados daquele ano estava também John Williams, concorrendo com dois trabalhos: *Images* (1972), de Robert Altman, e *The Poseidon Adventure* (1972), de Ronald Neame.

²²⁴ *Limelight* (1952).

²²⁵ “[...] among the giants of film music like Max Steiner, Alfred Newman, Bernard Herrmann, Miklós Rózsa, Franz Waxman, Erich Wolfgang Korngold, and John Williams was another legend I was not expecting – Charles Chaplin. Chaplin’s Best Original Score win for *Limelight* in 1972 has been one of the great mysteries – controversies – in Academy Award history. Part of the controversy stems from Chaplin being unable to read or write music and having to hire other musicians to transcribe the notes and flesh out his musical vision. The mystery surrounds the name Larry Russell, one of the co-winners of the Oscar with Chaplin and his arranger Raymond Rasch.” (LOCHNER, 2018, p. 13).

Figura 39: Página oficial do Oscar informando o vencedor e nomeados de 1973

Fonte: Oscar (1973).

O autor relata que Chaplin adquiriu um violino e um violoncelo nos primeiros anos de sua carreira e, em 1916, viria a publicar suas primeiras composições pela homônima *Charlie Chaplin Music Publishing Co.*, ao mesmo tempo em que supervisionava diretamente a compilação de temas que formariam o acompanhamento musical de muitos de seus filmes. No entanto, sua primeira trilha sonora original viria a ser composta somente em 1931, em *Luzes da Cidade*²²⁶. Daí em diante, viria a compor música tanto para os seus filmes novos, quanto para uma série de trabalhos antigos que não havia composto antes. *Idílio Campestre* (1921)²²⁷ e *Dia de Pagamento* (1922)²²⁸, por exemplo, são títulos que obtiveram composições originais somente nos últimos anos de vida do artista.

Ainda, ao longo do caminho, Chaplin também trabalhou com músicos conhecidos como Alfred Newman e David Raksin; os quais, de certa forma, ajudaram-no a desenvolver sua musicalidade (LOCHNER, 2018). O último, que colaborou com o artista em *Tempos Modernos* (1936)²²⁹, afirma, segundo Ariane Todes, que “muito pouco escapou de seus olhos ou ouvidos, e ele teve sugestões não apenas sobre temas e sua adequação, mas também sobre a maneira pela qual a música deveria se desenvolver”²³⁰ (RAKSIN apud TODES, 2019. T. do A.).

Desta maneira, com uma quantidade imensa de obras produzidas que, como vimos, engloba também composições musicais, a família do artista segue oficialmente promovendo sua obra através da companhia chamada *Roy Export S.A.S.*; empresa que, inclusive, colaborou

²²⁶ *City Lights* (1931).

²²⁷ *The Idle Class* (1921).

²²⁸ *Pay Day* (1922).

²²⁹ *Modern Times* (1936).

²³⁰ “Very little escaped his eye or ear, and he had suggestions not only about themes and their appropriateness, but also about the way in which the music should develop” (RAKSIN apud TODES, 2019).

com o processo de pesquisa e publicação do livro de Lochner (LOCHNER, 2018). Com escritório localizado em Paris, França, detêm os direitos autorais de todos os filmes de Charles Chaplin a partir de 1918, bem como os direitos das exibições orquestrais ao vivo desses filmes, exceto *A Condessa de Hong Kong* (1967)²³¹ (CHARLIE CHAPLIN FILM CONCERTS, 2019).

Nosso escritório em Paris representa as empresas detentoras de direitos Chaplin, bem como a família Chaplin. Também gerenciamos os arquivos de Chaplin, aprovamos certos projetos relacionados a Chaplin e, às vezes, ajudamos com esses projetos (distribuição de filmes, exibições, livros, exposições, pesquisas, documentários, espetáculos de palco etc.).²³² (CHARLIE CHAPLIN FILM CONCERTS, 2019. T. do A.).

De acordo com a empresa (CHARLIE CHAPLIN FILM CONCERTS, 2019), ao mesmo tempo em que todos os filmes são produzidos, dirigidos e escritos por Chaplin, todas as partituras oferecidas também foram compostas pelo artista. Em seu catálogo estão disponíveis as seguintes obras para a execução ao vivo: *Um Dia de Prazer* (1919)²³³, *Ajudante* (1919)²³⁴, *Dia de Pagamento* (1922)²³⁵, *Em Busca do Ouro* (1925)²³⁶, *Casamento ou Luxo* (1926)²³⁷, *O Circo* (1928)²³⁸, *Luzes da Cidade* (1931)²³⁹, e *Tempos Modernos* (1936)²⁴⁰. Além desses títulos, a companhia sugere que os filmes *O Garoto* (1921)²⁴¹ e *Idílio Campestre* (1921)²⁴² pertençam ao mesmo programa, bem como oferece também a coletânea remasterizada e lançada em 1959 *The Chaplin Revue* – distribuída no Brasil como *A Revista do Carlitos*, a qual é composta pelos três curtas: *Vida de Cachorro* (1918)²⁴³, *Ombro, Armas!* (1918)²⁴⁴, e *Pastor de Almas* (1923)²⁴⁵. Logo, *Tempos Modernos* é o único trabalho desta seleção que pertence ao cinema sonoro. Curiosamente, é listado com a seguinte observação: “Disponível apenas para determinados regentes devido à dificuldade de sincronizar a rapidíssima partitura com as imagens”²⁴⁶.

²³¹ *A Countess from Hong Kong* (1967).

²³² “Our office in Paris represents the Chaplin rightsholding companies, as well as the Chaplin family. We also manage the Chaplin archives, approve certain Chaplin-related projects, and sometimes help out with these projects (film distribution, screenings, books, exhibitions, research, documentaries, stage shows, etc.).” (CHARLIE CHAPLIN FILM CONCERTS, 2020). Disponível em: filmconcert.charliechaplin.com.

²³³ *A Day's Pleasure* (1919).

²³⁴ *Sunnyside* (1919).

²³⁵ *Pay Day* (1922).

²³⁶ *The Gold Rush* (1925).

²³⁷ *A Woman of Paris* (1926).

²³⁸ *The Circus* (1928).

²³⁹ *City Lights* (1931).

²⁴⁰ *Modern Times* (1936).

²⁴¹ *The Kid* (1921).

²⁴² *The Idle Class* (1921).

²⁴³ *A Dog's Life* (1918).

²⁴⁴ *Shoulder Arms* (1918).

²⁴⁵ *The Pilgrim* (1923).

²⁴⁶ “Only available for certain conductors due to the difficulty of synchronizing the very fast score with the images.” (CHARLIE CHAPLIN FILM CONCERTS, 2020). Disponível em: filmconcert.charliechaplin.com.

De maneira sistemática, a empresa propõe uma padronização em alto grau de especificação para a execução de suas partituras ao vivo. Além disso, dependendo do título, os filmes estão disponíveis em diferentes formatos como 35 mm, DCP (Pacote de Cinema Digital), HDCAM ou DigiBeta. No entanto, por conta da qualidade de projeção, a companhia indica as duas primeiras opções para espaços maiores, enquanto a terceira é recomendada para ambientes menores, e a quarta é aconselhada a ser escolhida somente em último caso, conforme alerta em seu manual de contratação:

Estamos desativando nossos Digibetas e não os recomendamos. Estes devem ser utilizados apenas como último recurso. PAL DigiBeta é preferível ao NTSC. O NTSC tem um efeito borrado quando alguém no filme move o braço, por exemplo. O PAL DigiBeta não elimina completamente esse desfoque (DCP sim), mas é, no entanto, melhor. [...] Se o DCP realmente não for possível, alguns títulos estarão disponíveis no HD CAM, o que exigirá um projetor HD com entrada HD-SDI.²⁴⁷ (CHARLIE CHAPLIN FILM CONCERTS, 2019. T. do A.).

Sobre o formato DCP, informa que é a única alternativa que possui legendas em diferentes idiomas, e acrescenta:

DCP é a melhor opção. Um DCP é um disco rígido especializado projetado especificamente para servidores de cinema digital. É necessário um projetor 2K (por exemplo, Christie, Nek, Barco, Sony). As projeções devem aderir ao Digital Cinema Standard de acordo com o padrão DCI (consulte www.dcinovies.com). Nossos DCPs estão “abertos”: não entregamos uma KDM (Key Delivery Message) e, portanto, não precisamos dos detalhes do servidor. [...] Se você estiver em um país que não fala inglês e não estiver usando o DCP, ou se o nosso DCP não tiver seu idioma, será necessário organizar as legendas eletronicamente com os custos por sua própria conta. Forneceremos os textos das legendas em inglês em um documento de Word para ajudá-lo.²⁴⁸ (CHARLIE CHAPLIN FILM CONCERTS, 2019. T. do A.).

²⁴⁷ “We are phasing out our Digibetas and do not recommend them. These are only to be used as a last resort. PAL DigiBeta is preferable to NTSC. NTSC has a blurred effect when someone in the film moves their arm, for example. PAL DigiBeta does not do away with this blurring altogether (DCP DOES) but is nevertheless better. [...] If DCP is really not possible, certain titles are available in HDCAM, which will require an HD projector with HD-SDI input.” (CHARLIE CHAPLIN FILM CONCERTS, 2020).

²⁴⁸ “DCP is the best option. A DCP is a specialist hard disk designed specifically for digital cinema servers to ingest from. A 2K projector (eg Christie, Nek, Barco, Sony) is required. Projections must adhere to the Digital Cinema Standard according to the DCI standard (see www.dcinovies.com). Our DCPs are ‘open’: we do not deliver a KDM (Key Delivery Message), and therefore do not need your server details. [...] If you are in a non-English-speaking country and you are not using DCP, or if our DCP does not have your language, you will need to organize electronic subtitling at your own expense. We will provide the English intertitle texts in a Word document to help you do so.” (CHARLIE CHAPLIN FILM CONCERTS, 2020).

Já sobre a opção pela projeção em 35mm, por tratar-se de um material mais delicado, especifica a necessidade da contratação de um projecionista com *know-how* neste tipo de operação, e alerta:

35 mm é também de excelente qualidade, mas lembre-se de que o frete é mais caro e esperamos que nossas impressões sejam devolvidas nas mesmas condições em que você as recebe. Para 35 mm, é necessário um excelente projecionista e, às vezes, um projetor de velocidade variável, dependendo do título. As velocidades de projeção de alguns filmes (THE GOLD RUSH, THE KID / THE IDLE, THE CHAPLIN REVUE, PAY DAY) são diferentes das impressões modernas e requerem manuseio especializado. Os outros filmes são 35 mm normais, 24 quadros por segundo [...].²⁴⁹ (CHARLIE CHAPLIN FILM CONCERTS, 2019. T. do A.).

Além dessas informações, é também enfatizado que aproximadamente um mês antes da primeira data de exibição o contratante receberá um material promocional, o qual deverá ser utilizado seguindo os padrões estabelecidos, bem como um DVD com *timecode* (marcação de tempo) para os ensaios que, dependendo do filme, será mudo ou conterà apenas efeitos sonoros (sem música). No entanto, este *timecode* é identificado apenas como referencial de duração, pois, conforme é elucidado, não são providenciadas faixas com cliques (metrônomo), e as marcações de andamento estão estabelecidas nas partituras enviadas. “O regente deve, portanto, confiar nas pistas visuais escritas na partitura, e não no timecode [...].”²⁵⁰ (CHARLIE CHAPLIN FILM CONCERTS, 2019. T. do A.).

²⁴⁹ “35 mm is excellent quality, as well, but bear in mind that shipping is more expensive for you and we expect our prints to be returned in the same condition you receive them. For 35 mm, an excellent projectionist and sometimes a variable speed projector, depending on the title, is required. The projection speeds of some of the films (THE GOLD RUSH, THE KID/THE IDLE CLASS, THE CHAPLIN REVUE, PAY DAY) are different from modern day prints and require expert handling. The other films are normal 35mm, 24 frames per second [...]” . (CHARLIE CHAPLIN FILM CONCERTS, 2020).

²⁵⁰ “The conductor should therefore rely on the visual cues written on the score, and not the timecode [...]” (CHARLIE CHAPLIN FILM CONCERTS, 2020).

Figura 40: Imagem retirada do *site* oficial de *Charlie Chaplin Film Concerts*

Fonte: Charlie Chaplin Film Concerts (2019).

Os valores dos direitos de exibição dos filmes e das trilhas sonoras são cobrados separadamente, e podem variar de acordo com o número de apresentações, tamanho do espaço e evento, quantidade de lugares disponíveis, preço dos ingressos e, curiosamente, distância de Paris (para o licenciamento dos filmes) e Nova Iorque (para o licenciamento das partituras); pois é necessário calcular o valor de envio (e devolução) do material que será utilizado na(s) performance(s). Assim, os custos iniciais, que serão acrescidos às tarifas relacionadas acima, são apresentados pela companhia em euros (de 2.870 a 4.500), e em dólar (de 800 a 1.200), respectivamente.

Figura 41: Informações de valores presentes no catálogo da produtora

Film Hire Fees

EUROS 3500, per performance, plus return transport costs from Bologna or London, depending on the title, and back, plus insurance in case of damage to print during projection (feature print value **EUROS 3800 - 4500**) for **The Gold Rush, The Circus, City Lights, Modern Times or A Woman of Paris**. A reduced fee is possible (**EUROS 2870**) if the venue holds less than 700 seats and for any subsequent performances within the same month.

For **THE KID**, the film hire fee is **EUROS 2250**.

For one short only (**THE IDLE CLASS, A DOG'S LIFE, SHOULDER ARMS, THE PILGRIM, PAY DAY, SUNNYSIDE or A DAY'S PLEASURE**) the film hire fee is **EUROS 2000**.

The fee for two shorts (**THE KID, IDLE CLASS, A DOG'S LIFE, SHOULDER ARMS, THE PILGRIM, PAY DAY, SUNNYSIDE or A DAY'S PLEASURE**) performed at the same show, is **EUROS 3500**.

Fonte: Charlie Chaplin Film Concerts (2019).

Desta maneira, com uma atuação maior ao redor da Europa, mas presentes também em outras regiões como a América do Norte, as exibições oficiais da obra de Charlie Chaplin com

trilha sonora ao vivo são interpretadas por diferentes orquestras, e compostas por datas agendadas com mais de seis meses de antecedência, conforme observamos abaixo:

Figura 42: Datas agendadas de Novembro/2019 a Maio/2020 pela *Charlie Chaplin Film Concerts*

dates	film	country / city	orchestra
28 Nov 2019	City Lights	Hamburg	Hamburger Symphoniker
06 Dec 2019	The Kid	Geneva	Orchestre de Chambre de Genève
07 Dec 2019	The Gold Rush	Sanya, Hainan Island	Hunan Vision Symphony Orchestra
18 Dec 2019	A Woman of Paris	Lyon	Orchestre National de Lyon
22 Dec 2019	City Lights	Biarritz	Ensemble Orchestral de Biarritz
16 Feb 2020	Modern Times	Milan	Orchestra I Pomeriggi Musicali
18 Feb 2020	Shoulder Arms	Savognin	Kammerphilharmonie Graubünden
18 Feb 2020	A Dog's Life	Savognin	Kammerphilharmonie Graubünden
19 Feb 2020	Shoulder Arms	Bergün	Kammerphilharmonie Graubünden
19 Feb 2020	A Dog's Life	Bergün	Kammerphilharmonie Graubünden
21 Feb 2020	A Dog's Life	Chur	Kammerphilharmonie Graubünden
21 Feb 2020	Shoulder Arms	Chur	Kammerphilharmonie Graubünden
22 Feb 2020	Shoulder Arms	Films	Kammerphilharmonie Graubünden
22 Feb 2020	A Dog's Life	Films	Kammerphilharmonie Graubünden
23 Feb 2020	A Dog's Life	Rorschach	Kammerphilharmonie Graubünden
23 Feb 2020	Shoulder Arms	Rorschach	Kammerphilharmonie Graubünden
24 Feb 2020	Shoulder Arms	St. Moritz	Kammerphilharmonie Graubünden
24 Feb 2020	A Dog's Life	St. Moritz	Kammerphilharmonie Graubünden
10 Mar 2020	The Gold Rush	Montreal	Orchestre Symphonique de Montréal
15 Mar 2020	The Gold Rush	Milan	Orchestra I Pomeriggi Musicali
22 Mar 2020	The Circus	Vilnius	Vilnius City Municipality St. Christopher Chamber Orchestra
05 Apr 2020	City Lights	Milan	Orchestra I Pomeriggi Musicali
17 Apr 2020	The Circus	Kuopio	Kuopio Symphony Orchestra
24 Apr 2020	City Lights	Phoenix, AZ	Phoenix Symphony
25 Apr 2020	City Lights	Phoenix, AZ	Phoenix Symphony
26 Apr 2020	City Lights	Phoenix, AZ	Phoenix Symphony
26 Apr 2020	The Circus	Milan	Orchestra I Pomeriggi Musicali
24 May 2020	A Dog's Life	Milan	Orchestra I Pomeriggi Musicali
24 May 2020	Shoulder Arms	Milan	Orchestra I Pomeriggi Musicali

Fonte: Charlie Chaplin Film Concerts (2020).

4.3.2.2 (D) Filme Sonoro – Cinema Sinfônico²⁵¹

Figura 43: Apresentação ao vivo do projeto *The Lord of the Rings in Concert*

Fonte: Lord of the Rings in Concert (2020).

Para falarmos dessa categoria, é necessário voltarmos a meados dos anos 1980, quando algumas orquestras passaram a oferecer a experiência de concertos com projeções cinematográficas. Segundo Jon Burlingame,

O fenômeno, na verdade, remete a 1987, quando Goberman convenceu a L.A. Phil a realizar a lendária trilha sonora de Prokofiev para “Alexander Nevsky” ao vivo no filme. A “tecnologia” era inexistente: um bibliotecário de orquestra tinha que se sentar ao lado do maestro Andre Previn e guiá-lo antes do início de cada sequência musical.²⁵² (BURLINGAME, 2015. T. do A.).

Burlingame refere-se a John Goberman, produtor que viria a ser um dos principais responsáveis pelo investimento e crescimento deste segmento nos Estados Unidos, e posteriormente no mundo todo; denominado por ele como *Symphonic Cinema* – Cinema Sinfônico em tradução literal para o português. Segundo a revista *Symphony Magazine*, Goberman seria “uma das cinquenta pessoas mais importantes da história da música americana”²⁵³ (MCBRIDE, 2012. T. do A.).

²⁵¹ Vídeo demonstrativo encontra-se nos anexos deste trabalho.

²⁵² “The phenomenon actually dates back to 1987, when Goberman persuaded the L.A. Phil to perform Prokofiev’s legendary score to ‘Alexander Nevsky’ live to the film. The ‘technology’ was nonexistent: an orchestra librarian had to sit next to conductor Andre Previn and cue him before the start of every musical sequence.” (BURLINGAME, 2015).

²⁵³ “[...] one of the fifty most important people who have made a difference in the history of American music.” (MCBRIDE, 2012).

Em entrevista datada de julho de 2012 para Georgia McBride, gerente de marketing do *Mondavi Center of Performing Arts*, na Califórnia, Goberman explica sua ideia sobre o cinema sinfônico, onde a projeção com música ao vivo é feita a partir de obras do cinema sinfônico:

[...] há muita música boa escrita para o cinema e há muita música ruim escrita para o cinema também, mas, [risos] você não pode realmente ouvir a música se você apenas tocá-la, porque a música não tem forma. A forma da música é o filme. Então a ideia de fazer um filme sonoro onde a música foi escrita para o filme, e o filme feito para a música, e tirar a música orquestral do filme para que a orquestra possa tocá-la ao vivo, mas deixar os efeitos sonoros e o diálogo é um ideia que eu achava que funcionaria muito bem para uma audiência. E, assim, um produtor é alguém que tem uma ideia e depois encontra uma maneira de fazê-la funcionar.²⁵⁴ (GOBERMAN apud MCBRIDE, 2012. T. do A.).

[...] se você vai tocar a música original do filme, a melhor maneira de ouvir é com a forma que ditou a estrutura da música. (GOBERMAN apud BURLINGAME, 2015. T. do A.).²⁵⁵

De tal modo, o fenômeno apontado por Burlingame estendeu-se para o século XXI e, de acordo com o pesquisador, depois de anos olhando para o repertório de música para cinema como “indigna de performance ao lado de Beethoven e Wagner”²⁵⁶ (BURLINGAME, 2015. T. do A.), importantes orquestras ao redor do mundo, como a *Chicago Symphony* e a *New York Philharmonic*, por exemplo, passaram cada vez mais a aderir a esse tipo de repertório (BURLINGAME, 2015).

Consequentemente, ao passo que um forte declínio do interesse do público por concertos orquestrais passou a ser evidenciado, produtores, diretores artísticos e regentes enxergaram no repertório de música para cinema uma saída financeira para não somente resgatar o interesse deste público, mas também manter vivas as atividades orquestrais atraindo potenciais patrocinadores. O pesquisador afirma: “é uma chuva de dinheiro lenta e constante”²⁵⁷ (BURLINGAME, 2015. T. do A.).

De acordo com Burlingame, esses concertos “atraem um público amplo: amantes da música de filme, amantes de cinema, jovens, famílias”²⁵⁸ (BURLINGAME, 2015. T. do A.).

²⁵⁴ “[...] there’s a lot of great music written for film and that there’s a lot of bad music written for film too, but, [laughs] you can’t really hear the music if you just play it, because the music has no form. The form of the music is the film. So the idea of taking a sound film where the music was written for the film, and the film made for the music, and taking the orchestral music off the film so the orchestra can play it live, but leaving the sound effects and dialogue is an idea that I had that I thought would work very well for an audience. And so a producer is somebody that has an idea and then finds a way of making it work.” (GOBERMAN apud MCBRIDE, 2012).

²⁵⁵ “If you’re going to play the original music from the film, the best way to hear it is with the form that dictated the structure of the music.” (BURLINGAME, 2015).

²⁵⁶ “[...] unworthy of performance alongside, say, Beethoven or Wagner [...]” (BURLINGAME, 2015).

²⁵⁷ “It is a slow, steady rain of money.” (BURLINGAME, 2015).

²⁵⁸ “[...] attract a wide audience: film music lovers, film lovers, young people, families.” (BURLINGAME, 2015).

Bem como “as orquestras entendem que não podem sobreviver financeiramente sem incluir a todos, especialmente o público jovem que normalmente não pode comparecer a um concerto sinfônico”²⁵⁹ (BURLINGAME, 2015. T. do A.); completa, mencionando uma declaração do veterano compositor e regente David Newman, que frequentemente conduz concertos sinfônicos ao redor do globo. Ainda, de acordo com Newman, seria possível agendar um concerto do filme *Star Wars* “todo fim de semana pelo resto de sua vida”²⁶⁰ (BURLINGAME, 2015. T. do A.).

Para Brian Grohl, gerente de programação do Hollywood Bowl, umas das principais arenas de concertos dos Estados Unidos, cuja agenda oferece constantemente uma gama de performances orquestrais tradicionais conduzidas por prestigiados regentes como Gustavo Dudamel, por exemplo,

[...] em uma época em que você pode assistir a qualquer coisa em casa ou no seu Ipad, você precisa de um elemento espetacular e único em seu show, não apenas para atrair novos públicos, mas para manter o interesse e a emoção das pessoas que já estão vindo”. Burlingame completa: “o público está a procura de eventos que combinam música e espetáculo visual”.²⁶¹ (GROHL apud BURLINGAME, 2015. T. do A.).

No entanto, para Burlingame nem toda música de cinema funciona no espectro da performance ao vivo. De tal modo, em entrevista para este trabalho, cuja íntegra encontra-se nos apêndices, quando questionado se, em seu ponto de vista, a música de cinema desenvolveu uma espécie de autonomia em relação aos seus filmes de origem (ou seja, elas estariam adquirindo uma vida independente dos filmes), o pesquisador afirma:

*Algumas podem. De novo, nem todas. Música de cinema é em primeiro lugar sempre feita para acompanhar o filme. Se ela é também efetiva puramente como música, isso é um bônus, assim como Aaron Copland criou a suíte RED PONY, Leonard Bernstein uma suíte ON THE WATERFRONT, e Sergei Prokofiev uma cantata ALEXANDER NEVSKY, tudo para ser executado em concertos de orquestras sem imagens. Isso nem sempre é possível, especialmente hoje em dia com as trilhas sonoras frequentemente mais texturais / atmosféricas / não-temáticas*²⁶² (BURLINGAME, 2019, T. do A.).

²⁵⁹ “Orchestras understand they cannot survive financially without including everyone [...] especially younger audiences that might not normally attend a symphony concert.” (BURLINGAME, 2015).

²⁶⁰ “[...] every weekend for the rest of your life.” (BURLINGAME, 2015).

²⁶¹ “In an age when you can watch anything at home or on your iPad, you need a spectacular and unique element in your concert not only to attract new audiences but to keep the interest and excitement for the people who are already coming”. (GROHL apud BURLINGAME, 2015).

²⁶² “Some can. Again, not all. Film music is first and foremost always designed to accompany the film. If it is also effective purely as music, that's a bonus, just as Aaron Copland created a RED PONY suite, Leonard Bernstein an ON THE WATERFRONT suite, and Sergei Prokofiev an ALEXANDER NEVSKY cantata, all to be performed by concert orchestras without the pictures. It's not always possible, especially with today's often more textural / atmospheric / non-thematic scores.” (BURLINGAME, 2019).

Em artigo intitulado *Screening Rooms: From the Silent Era to Video-Game Age* (*Salas de Projeção: Da Era Silenciosa à Era do Videogame*, em tradução livre), publicado em 2013 na *Symphony Magazine* por Michael Stugrin, o escritor e crítico de arte afirma que não só os próprios filmes se mantêm vivos graças à TV a cabo, DVDs, *streamings* de vídeos e festivais de cinema, mas as músicas de cinema também se beneficiam diretamente com isto. Contudo, assegura que a trilha sonora se torna independente desses títulos à medida que, “de fato, existe uma escola de pensamento respeitada de que as trilhas sonoras constituem uma categoria clássica/musical híbrida e separada”²⁶³ (STUGRIN, 2013, p. 37. T. do A.). E, em seu ponto de vista, atualmente o maior desafio para os compositores é ter “um ouvido afinado para uma linguagem musical moderna que possa assumir o comando do impaciente, incrédulo e suspenso público contemporâneo”²⁶⁴ (STUGRIN, 2013, p. 37. T. do A.).

Para Stugrin, “filmes com música ao vivo tocada por uma orquestra têm trazido novas dimensões à experiência do concerto”²⁶⁵ (STUGRIN, 2013, p. 36. T. do A.). Segundo Stugrin, esta é uma tendência que ocorre internacionalmente e significa um fenômeno muito mais amplo. Como exemplo, relata três concertos com diferentes características que presenciou durante um mesmo período,

Anunciado como “uma noite sinfônica no cinema”, o concerto exibiu uma versão restaurada do filme *Singin' in the Rain*, de 1952, com a Pacific Symphony realizando a trilha sonora completa, regida por Richard Kaufman [...] Apenas uma semana depois, no Samueli Theatre, com 500 lugares, ao lado de Segerstrom Hall, uma multidão entusiasmada se reuniu para uma rara exibição do clássico de cinema mudo de 1926 de Friedrich Murnau, *Faust*, apresentando a performance ao vivo de uma partitura original do compositor-saxofonista suíço, Daniel Schnyder e seu trio de jazz. [...] Uma terceira produção de filme com orquestra [...] muito diferente [...] ocorreu neste verão, quando a orquestra apresentou o *Video Games Live* no Anfiteatro Verizon Wireless de 16.000 lugares em Irvine. Foi uma celebração multimídia de videogames repleta de iluminação de última geração, efeitos especiais, vídeo, segmentos interativos e uma trilha sonora cativante de jogos como “Super Mario Bros.”, “Final Fantasy”, “Halo” e “Assassin's Creed” [...] concerto, que foi criado e hospedado pelo compositor e músico de videogame Tommy Tallarico.²⁶⁶ (STUGRIN, 2013, p. 37. T. do A.).

²⁶³ “In fact, there is a respected school of thought that film scores constitute a separate, hybrid classical/musical category.” (STUGRIN, 2013, p. 37).

²⁶⁴ “[...] a sharp ear for a modern musical vernacular that can take command of the impatient, suspended disbelief of modern audiences.” (STUGRIN, 2013, p. 37).

²⁶⁵ “[...] films with live music performed by an orchestra are bringing new dimensions to the concert experience.” (STUGRIN, 2013, p. 36).

²⁶⁶ “Billed as ‘a symphonic night at the movies,’ the concert featured a screening of a restored version of the 1952 film *Singin' in the Rain* with the Pacific Symphony performing the full score, conducted by Richard Kaufman [...] Just a week later, at the 500-seat Samueli Theater next door to Segerstrom Hall, an enthusiastic crowd gathered for a rare screening of Friedrich Murnau’s 1926 silent-film classic *Faust*, featuring the live performance of an original score by the Swiss-born composer-saxophonist Daniel Schnyder and his jazz trio. [...] A third film-with-

De acordo com o escritor, “orquestras de todos os tamanhos estão alugando versões remasterizadas, geralmente digitalizadas, de filmes conhecidos e suas partituras, muitas das quais foram reconstruídas e/ou recompostas”²⁶⁷ (STUGRIN, 2013, p. 39. T. do A.). Charles Owens, presidente e CEO (*Chief Executive Officer*) da RPO – *The Rochester Philharmonic Orchestra*, explica que as produções de filme com orquestra são comercialmente fortes, pois têm um forte apelo entre gerações. Localizada em Nova Iorque, Estados Unidos, o público da orquestra é formado tanto por assinantes, quanto por frequentadores de entradas individuais; conforme ilustra:

Os títulos clássicos são marcas que permearam nossa consciência. Os assinantes de RPO têm “uma certa idade” e nossos compradores de bilhetes individuais tendem a ser muito mais jovens. Os jovens adultos saem pela curiosidade e se divertem, enquanto os mais velhos veem filmes e ouvem música que amam há anos. O filme com orquestra é nossa principal ferramenta de desenvolvimento de público.²⁶⁸ (OWENS apud STUGRIN, 2013, p. 39. T. do A.).

John Mangum, diretor de planejamento artístico da *San Francisco Symphony*, argumenta as razões pelas quais a orquestra tem incluído concertos cinematográficos em sua programação:

Após vários anos de produções bem-sucedidas de filmes com orquestra, em nossa temporada do centenário de 2011-12, encomendamos uma séria pesquisa focada nos participantes atuais de concerto e nas pessoas que não estavam presentes em nossos concertos, mas que estavam “culturalmente conscientes” de assistir à ópera ou reservam ou visitam museus locais [...] As pessoas com quem pesquisamos e conversamos estão interessadas em experiências interdisciplinares e multissensoriais. Também descobrimos que pessoas de todas as idades gostam da ideia de novas experiências que mantêm a orquestra no centro das atenções. Essa descoberta nos levou a examinar uma

orchestra production [...] vastly different [...] occurred this summer when the orchestra presented *Video Games Live* at the 16,000-seat Verizon Wireless Amphitheater in Irvine. It was a multi-media celebration of video games bursting with state-of-the-art lighting, special effects, video, interactive segments, and a soaring-throbbing score drawn from such games as ‘Super Mario Bros.,’ ‘Final Fantasy,’ ‘Halo,’ and ‘Assassin’s Creed.’ [...] concert, which was created and hosted by video-game composer and musician Tommy Tallarico.” (STUGRIN, 2013, p. 37).

²⁶⁷ “Orchestras of all sizes are renting remastered, often digitized versions of well-known films and their scores, many of which have been reconstructed and/or rescored.” (STUGRIN, 2013, p. 39).

²⁶⁸ “The classic titles are brands that have permeated our consciousness. RPO subscribers are ‘of a certain age,’ and our single-ticket buyers tend to be much younger. The young adults come out of curiosity and to have a great time, while the older folks come to see films and listen to music they have loved for years. Film-with-orchestra is our primary audience development tool.” (OWENS apud STUGRIN, 2013, p. 39).

variedade de programas, incluindo filmes. Nossa nova série de filmes reflete isso²⁶⁹. (MANGUM apud STUGRIN, 2013, p. 41. T. do A.).

A respeito das questões técnicas, executar este tipo de performance ao vivo com filmes pertencentes ao cinema sonoro implica em diversas dificuldades técnicas relacionadas à execução do áudio original dessas obras. Diferentemente dos trabalhos com cinema mudo, onde, em sua maioria, a execução está relacionada exclusivamente à interpretação musical, para que a experiência seja completa é necessário preservar todos os parâmetros de som existentes nestas obras, ou seja: diálogos, efeitos sonoros e, em alguns casos, canções gravadas (que não vão ser executadas ao vivo).

Para Jon Burlingame, atualmente o processo de produção e execução destas performances:

[...] é mais fácil, mas não fácil, e geralmente requer regentes que estão acostumados a lidar com “*click tracks*” (um tipo de metrônomo digital) e “*streamers e punches*” (dicas visuais que aparecem no monitor da TV do condutor) que ajudam a mantê-los em sincronia com a música [...] e isso é apenas parte do trabalho envolvido.²⁷⁰ (BURLINGAME, 2015. T. do A.).

Figura 44: Regente com monitor visual de referência para a execução de performance de cinema sinfônico

Fonte: Kentucky Symphony Orchestra apud George (2017).

Em muitos casos é necessário um minucioso trabalho de edição de áudio, refazendo partes específicas do *sound design*, ou dublando diálogos que acontecem ao mesmo tempo que

²⁶⁹ “After several years of successful film- with-orchestra productions, in our 2011-12 centennial season we commissioned some serious research focused on current concert attendees and people who were not attending our concerts but who were ‘culturally aware’ in that they attended opera or ballet or visited local museums [...] People we surveyed and talked to are interested in interdisciplinary, multi-sensory experiences. We also found that people of all ages like the idea of new experiences that keep the orchestra at the center of attention. This finding led us to look at a variety of programming, including film. Our new film series reflects this.” (MANGUM apud STUGRIN, 2013, p. 41).

²⁷⁰ “[...] is easier but not easy, and it generally requires conductors who are accustomed to dealing with ‘click tracks’ (a kind of digital metronome) and ‘streamers and punches’ (visual cues that appear on the conductor’s TV monitor) that help keep them in sync with the music. [...] And that is just part of the work involved.” (BURLINGAME, 2015).

as inserções musicais. Isso porque, para que a execução musical ao vivo aconteça, é de vital importância a extração da trilha original desses trechos, pois, caso contrário, haveria uma sobreposição sonora – entre a execução ao vivo e a gravada – com riscos de se experimentar problemas sérios, tanto de sincronia, como de afinação.

Em produções de alto orçamento é possível obter o acesso aos arquivos de áudio originais separados em diferentes canais, assim, de acordo com o pesquisador, “o estúdio que possui o filme deve assinar a ideia e, se possível, fornecer uma cópia do filme que permita que o diálogo e os efeitos sejam ouvidos, mas não a música”²⁷¹ (BURLINGAME, 2015. T. do A.).

No entanto, outros problemas podem existir, como a perda das partituras, o que implicaria na necessidade de se reescrever a música original. Goberman explica o processo vivenciado no projeto de cinema sinfônico de *O Mágico de Oz* (1939), em que o maestro John Wilson teve que transcrever a partitura escutando o filme:

Neste caso, este é um dos vários filmes como este que fiz onde tiramos a música da orquestra. Nós fizemos muitos deles em Houston, na verdade! Mas, neste caso, a questão era, existe uma maneira mágica de tirar o som orquestral e deixar as canções, efeitos sonoros e diálogos intocáveis? E eu tenho feito isso há muito tempo, e ainda não há uma maneira mágica de fazer isso. Você pensaria que até agora, você poderia ter um programa de computador que diria apenas "Ctrl + O" e lá a orquestra se vai, mas não funciona dessa maneira. É um processo digital meticuloso para tirar a música. E em segundo lugar, muito da música orquestral em si não existe - foi jogado fora - a partitura. Uma boa parte de *O Mágico de Oz* provavelmente está enterrada em algum lugar sob a estrada de Hollywood. Então, uma boa parte da partitura orquestral teve que ser reconstruída. E foi por John Wilson. Então, o que a orquestra está tocando é o que ele tirou do filme.²⁷² (GOBERMAN apud MCBRIDE, 2012. T. do A.).

Goberman conta que passou pelo mesmo problema com outras performances de cinema sinfônico, como a de *Psicose* (1960) e de *Casablanca* (1942). Entretanto, em *O Mágico de Oz*, pelo fato de o filme possuir uma quantidade expressiva de música, a ideia inicial era torná-la composta:

²⁷¹ “The studio that owns the film must sign off on the idea, and if possible, provide a print of the film that permits dialogue and effects to be heard but not the music.” (BURLINGAME, 2015).

²⁷² “[...] in this case, this is one of a number of films like this that I have done where we have taken the orchestra music off. We’ve done a lot of them in Houston, actually! But, in this case, the question was, is there a magical way of taking out the orchestral sound and leaving untouched the songs, sound effects and dialogue. And I’ve been doing this for a long time, and there still is no magical way of doing it. You would think that by now, you could have a computer program that would just say, “Ctrl+O” and there the orchestra goes, but it doesn’t work that way. It’s a painstaking digital process to get the music out. And secondly, a lot of the orchestral music itself doesn’t exist- it was thrown away- the sheet music. A good deal of *Wizard of Oz* is probably buried under the Hollywood freeway somewhere. So a good deal of the orchestral score had to be reconstructed. And it was by John Wilson. So what the orchestra’s playing is what he has taken down off the film.” (GOBERMAN apud MCBRIDE, 2012).

[...] certamente, o Mágico de Oz é um dos maiores filmes que existe, mas também é absolutamente chocante, cheio de música do começo ao fim. A ideia original era torná-la “composta”, então há muita música nela, o que, é claro, a torna uma aventura muito mais performática para o público do que se fosse apenas um filme. É uma performance de um filme.²⁷³ (GOBERMAN apud MCBRIDE, 2012. T. do A.).

Justin Freer, cuja empresa CineConcerts já produziu inúmeras performances deste tipo, aponta que “a música em si precisa ser adaptada ou modificada para a performance ao vivo”²⁷⁴ (FREER apud BURLINGAME, 2015. T. do A.). O compositor e regente conta que em sua performance de *Gladiador* (2000), “passou semanas transcrevendo as múltiplas camadas de percussão porque muito pouco tinha sido realmente escrito. Então, foi uma questão de condensar as partes de 16 percussionistas para um padrão de quatro ou cinco”²⁷⁵ (BURLINGAME, 2015. T. do A.).

Para Freer, um ponto sempre iminente é “como preservar ou interpretar o que o compositor pretendia originalmente versus os diversos problemas realistas que você tem quando começa a misturar diálogo, música e efeitos um contra o outro em um cenário ao vivo”²⁷⁶ (FREER apud BURLINGAME, 2015. T. do A.).

4.3.3 Com projeção não-sincronizada

Com o uso de projeção, no entanto, sem sincronia entre música e imagem durante todo o espetáculo, uma trilha sonora específica ou uma seleção de temas são executados em formato de concerto. Neste modelo, trataremos do espetáculo *Game of Thrones Live Concert Experience*, cujos recursos visuais são explorados através da utilização de clipes de cenas, ora sincronizadas, ora não; e do concerto *Hans Zimmer in Concert*, espetáculo oferecido pelo consagrado compositor de Hollywood, o qual faz uso da transmissão simultânea da própria performance.

²⁷³ “[...] certainly, Wizard of Oz is one of the greatest films there is but it’s also just absolutely chockablock full of music from beginning to end. The original idea of it was to make it ‘through composed,’ so there’s an awful lot of music in it, which, of course, makes it much more of a performance adventure for the audience than if it were just a film. It’s a performance of a film.” (GOBERMAN apud MCBRIDE, 2012).

²⁷⁴ “[...] the music itself needs to be adapted or modified for live performance.” (FREER apud BURLINGAME, 2015).

²⁷⁵ “[...] spent weeks transcribing the multiple layers of percussion because so little of it had actually been written down. Then it was a matter of condensing the parts from 16 percussion players to a more standard four or five.” (BURLINGAME, 2015).

²⁷⁶ “How to preserve or interpret what the composer originally intended versus the very realistic problems you have once you start mixing dialogue, music and effects against one another in a live setting”. (FREER apud BURLINGAME, 2015).

4.3.3.1 (E) Clipe de cenas - *Game of Thrones Live Concert Experience*²⁷⁷

Figura 45: Pôster de divulgação oficial do projeto *Game of Thrones Live Concert Experience*

Fonte: Game of Thrones. Live Concert Experience. (2019).

Game of Thrones Live Concert Experience é um espetáculo que pertence à premiada²⁷⁸ franquia da série televisiva produzida pela HBO homônima, *Game of Thrones*. Com oito temporadas (2011-2019), esta série representa um dos maiores sucessos da televisão norte-americana, com números exponencialmente crescentes a cada ano de exibição, conforme apresenta a revista Forbes:

Muitos programas sofrem fadiga do público ao longo das temporadas. Não *Game of Thrones*! Aqui está a visualização nos EUA para cada temporada e, como você pode ver, o público cresceu exponencialmente a cada ano que passou. A primeira temporada teve uma média de 9,3 milhões, a segunda teve 11,6 milhões, a terceira teve 14,4 milhões, a quarta teve 19,1 milhões, a quinta teve 20,2 milhões, a sexta teve 25,7 milhões e a sétima teve 32,8 milhões. [...] *Game of Thrones* é o programa mais licenciado na história da HBO.²⁷⁹ (FELDMAN, 2019. T. do A.).

²⁷⁷ Vídeo demonstrativo encontra-se nos anexos deste trabalho.

²⁷⁸ De acordo com a revista online Forbes, nas sete primeiras temporadas, a série recebeu um total de 132 indicações ao Emmy e 47 vitórias, sete indicações ao Globo de Ouro e uma vitória, 18 indicações ao SAG Award e sete vitórias, 17 indicações ao Critics' Choice Award e uma vitória e sete vitórias no AFI. (FELDMAN, 2019). Disponível em: <https://www.forbes.com/sites/danafeldman/2019/04/11/game-of-thrones-by-the-numbers/#147749f11685>.

²⁷⁹ "Many shows suffer audience fatigue over the seasons. Not *Game of Thrones*! Here is the U.S. viewership for each season, and as you can see, the audience grew exponentially with each passing year. Season one had an average of 9.3 million, season two had 11.6 million, season three had 14.4 million, season four had 19.1 million, season five had 20.2 million, season six had 25.7 million and season seven had 32.8 million. [...] *Game of Thrones* is the most-licensed program in HBO history." (FELDMAN, 2019).

Ainda, de acordo com a revista, “a oitava temporada foi a mais cara de todas, com um orçamento de 90 milhões de dólares (média de 15 milhões por episódio)”²⁸⁰ (FELDMAN, 2019. T. do A.). Desta maneira, Ramin Djawadi, compositor da série, com um trabalho inserido em um espectro de amplo poder comercial, somado ao seu sucesso com fãs nas redes sociais (possui mais de 204 mil seguidores no Instagram²⁸¹, 120 mil no Facebook²⁸² e 76 mil seguidores no Twitter²⁸³, por exemplo)²⁸⁴; passou a levar este trabalho para os palcos, oferecendo turnê na América do Norte e Europa com formato de produção de grandes espetáculos.

Conforme explica Jon Burlingame, “a grande sorte de Djawadi foi estar associado com uma das maiores séries de TV da história, e a força e popularidade desta música (junto com as imagens icônicas da série) fez seus concertos de *GAME OF THRONES* serem também uma boa aposta comercial”²⁸⁵ (BURLINGAME, 2019, T. do A.).

Como o próprio nome indica (*Live Concert Experience – Experiência do Concerto Ao Vivo*, em tradução livre), o modelo deste espetáculo propõe para o espectador não somente a experiência da trilha sonora sendo executada ao vivo, mas também uma imersão na narrativa ficcional da série. Onde, diferentemente dos outros exemplos apresentados, existe um trabalho minucioso de produção cenográfica presente no palco, bem como figurino específico para os músicos; tudo em total harmonia com a atmosfera ficcional da série.

O espetáculo já conta com duas edições, e seu lançamento em 2016 contou com uma orquestra de 80 indivíduos, entre instrumentistas e coro, além de um palco em formato 360 graus, painéis de LED, e objetos em 3D que surgiam no palco com efeitos especiais. Conforme explica o compositor, em entrevista para a jornalista Melinda Newman, publicada na revista americana *Billboard*: “Nós realmente queríamos fazer um evento especial. Queríamos que fosse uma experiência imersiva para que, quando você estivesse entrando na arena, estivesse em Westeros”^{286,287} (DJAWADI apud NEWMAN, 2016. T. do A.).

²⁸⁰ “[...] season eight was its most expensive with a \$90 million budget (averaging \$15 million each episode).” (FELDMAN, 2019).

²⁸¹ Disponível em: https://www.instagram.com/ramindjawadi_official.

²⁸² Disponível em: <https://www.facebook.com/RaminDjawadiOfficial>.

²⁸³ Disponível em: https://twitter.com/djawadi_ramin.

²⁸⁴ Para termos a dimensão desses números, Danny Elfman, por exemplo, compositor consagrado pelo tema de Simpsons (1990), bem como por diversas colaborações com Tim Burton em filmes como Batman (1989), Edward Mãos de Tesoura (1990), Alice no País das Maravilhas (2010), entre outros, e que também oferece concertos com os seus temas, possui cerca de 37 mil seguidores no Instagram (<https://www.instagram.com/dannyelfman>), 255 mil no Facebook (<https://www.facebook.com/dannyelfman>), e menos de 3 mil no Twitter (<https://twitter.com/dannyelfman>).

²⁸⁵ “Djawadi’s good fortune was being associated with one of the biggest TV series in history, and the strength and popularity of that music (together with the iconic imagery of the series) has made his *GAME OF THRONES* concerts a good commercial bet as well.” (BURLINGAME, 2019).

²⁸⁶ Westeros é um continente criado para a ficção da série, onde a maior parte da história de *Game of Thrones* se passa.

²⁸⁷ “We really wanted to make it a special event. We wanted it to be an immersive experience so that when you’re walking into the arena, you are in Westeros.” (DJAWADI apud NEWMAN, 2016).

Figura 46: Performance em Los Angeles, E.U.A (2016)

Fonte: Watchers on the Wall (2018).

Figura 47: Performance em San Francisco, EUA. (2017)

Fonte: AV Magazine (2017)

De acordo com Newman, a ideia da turnê surgiu depois que os produtores do programa revelaram o quanto eles gostariam de ver a música sendo apresentada ao vivo²⁸⁸ (NEWMAN, 2016. T. do A.). O compositor complementa, afirmando que o evento “é um show grande, emocional e dramático”. Acredita ser importante ver ao vivo “músicos de verdade tocando esses temas e nos lembrar de alguns dos personagens que perdemos ao longo da temporada²⁸⁹ (DJAWADI apud NEWMAN, 2016. T. do A.).

Consequentemente, a audiência sente-se imersa no ambiente diegético da série, ao passo que muitos comparecem vestidos como personagens, com figurinos épicos utilizados na ficção, conforme relata a jornalista²⁹⁰ (NEWMAN, 2016. T. do A.). Além disso, o público presente reage às cenas projetadas com gritos e cantos muito similares às torcidas nos estádios de futebol. Este é o caso, por exemplo, da ocasião mencionada pelo compositor na citação de Newman: no final do espetáculo, há uma espécie de homenagem aos personagens mortos durante todas as temporadas, e neste momento há uma reação com interação muito forte da plateia.

Em artigo publicado na plataforma digital The Atlantic, o crítico especialista em música e cultura pop Spencer Kornhaber discorre sobre a expectativa ao estar presente neste espetáculo do ponto de vista de alguém que não é fã ou acompanha de perto *Games of Thrones*:

Na experiência de concertos ao vivo de *Game of Thrones* [...] fiquei imaginando como seria o espetáculo diante de mim para alguém que nunca tinha visto *Game of Thrones*. Um novato apreciaria a pirotecnia do prog-rock, o interminável toque de violoncelo, o vocalista coberto por uma capa que parecia Diana Ross se apresentando na corte do rei Arthur e todas as montagens de cavaleiros e dragões, decapitações e casamentos? Eles

²⁸⁸ “[...] the idea for the tour came after the show’s producers brought up how much they would love to see the music performed live.” (NEWMAN, 2016).

²⁸⁹ “It’s a big, emotional, dramatic show [...] real musicians play those themes and remind us of some of the characters that we’ve lost throughout the season.” (DJAWADI apud NEWMAN, 2016).

²⁹⁰ Esse fato acabou se tornando comum em toda a turnê do espetáculo, inclusive na segunda edição, a qual pude assistir pessoalmente em Los Angeles no ano de 2018.

entenderiam repentinamente o apelo estético do programa - o arrebatamento de caro *cosplay* e cinematografia especializada e tímpanos hiperativos? Será que apareceria como *Dungeons and Dragons on Ice*, nerdismo multiplicado por choque, embaraçoso para todos os envolvidos? Será que eles entenderiam por que as pessoas gastaram US \$40 ou mais principalmente para assistir a cliques de algo que já assistiram?²⁹¹ (KORNHABER, 2017. T. do A.).

De acordo com Kornhaber, independentemente da resposta, a trilha sonora de *Game of Thrones* é “executada ao vivo em um cenário que leva pistas de shows de pop-arena de Kanye West ou U2”, e “representa a evolução mais recente no caro serviço de fãs”. Além disso, “é também uma extensão da marca inovadora que define a era de drama da HBO, e um sinal de que a TV agora tem o potencial de construir estrelas da música orquestral, da mesma forma que os filmes fizeram com John Williams.”²⁹² (KORNHABER, 2017. T. do A.).

Kornhaber explica que certos contextos da dramaticidade da série são editados em pró do espetáculo ao vivo, proporcionando uma nova forma de experimentar a série. Para o crítico,

[...] focar nas telas é provavelmente o ponto - o seriado é sobre re-experimentar *Thrones* de uma perspectiva um pouco diferente. A complicada trama de semana a semana é desembaraçada, e a intriga densa do programa, guiada por diálogos, acaba com uma série de [...] momentos. Se isso trai um pouco as ambições literárias do programa, também esclarece as proporções míticas da história em geral. Um exemplo: a saga distorcida de Jon Snow e Ygritte foi editada para começar com a morte dela, voltar ao encontro deles e enfatizar as mudanças trágicas gregas - e os destaques sentimentais - do que aconteceu.²⁹³ (KORNHABER, 2017. T. do A.).

Para Ramin Djawadi, é importante “[...] que os fãs obstinados recebam todos os seus destaques, enquanto as pessoas que nunca assistiram ao show possam sair, curtir o show e obter um curso perfeito”²⁹⁴ (DJAWADI apud MARTINS, 2019. T. do A.).

²⁹¹ “At the *Game of Thrones* Live Concert Experience [...] I kept imagining what the spectacle before me might look like to someone who had never seen *Game of Thrones*. Would a newbie enjoy the prog-rock pyrotechnics, the endless chugalugging of cellos, the cloak-draped vocalist who looked like Diana Ross performing for King Arthur’s court, and all the montages of knights and dragons and beheadings and weddings? Would they suddenly understand the show’s aesthetic appeal—the ravishment of expensive cosplay and expert cinematography and overactive timpani? Would it just come across like *Dungeons and Dragons on Ice*, nerdiness multiplied by shock, embarrassing for all involved? Would they understand why people had shelled out \$40 or more mostly just to watch clips of something they’d already watched?” (KORNHABER, 2017).

²⁹² “[...] performed live on a set that takes cues from pop-arena shows by Kanye West or U2, the Experience represents the latest evolution in expensive fan service. It’s also an innovative brand extension for HBO’s era-defining drama, and a sign that TV now holds the potential to build orchestral-music stars the way movies did for the likes of John Williams.” (KORNHABER, 2017).

²⁹³ “[...] focusing on the screens is probably the point—the show is about re-experiencing *Thrones* from a slightly different perspective. The complicated week-to-week plot web is untangled, and the dense dialogue-driven intrigue of the show falls away for a series of [...] moments. If this betrays the literary ambitions of the show a bit, it also clarifies the overall story’s mythic proportions. One example: The twisted saga of Jon Snow and Ygritte was edited to begin with her death, flash back to their meeting, and emphasize the Greek-tragic turns - and sentimental highlights - of what came between.” (KORNHABER, 2017).

²⁹⁴ “It’s important to [...] that die-hard fans get all their highlights, while people who’ve never seen the show can come out, enjoy the concert, and get a perfect crash course.” (DJAWADI apud MARTINS, 2019).

De acordo com artigo publicado na plataforma Spotify, por Chris Martins, a segunda edição do espetáculo (2018-2019) possui um palco menor comparado à primeira turnê (2016-2017), fato que não representa “um obstáculo para uma produção enorme, mas [...] um novo conjunto de possibilidades para um show que envolve dragões”²⁹⁵ (MARTINS, 2019. T. do A.) Neste artigo, Martins entrevista Djawadi, que explica a ideia da utilização de procedimentos pirotécnicos neste show:

Quando estávamos planejando a primeira turnê, senti o desejo de tentar algo diferente por causa da natureza do show. Há dragões na série - vamos usar piro! (pirotecnia) Há gelo quando estamos ao norte do muro - vamos simular a neve! Vamos fazer desta uma experiência mais imersiva, empurrá-la um pouco mais na direção de um show de rock e abrir para todos os tipos de fãs e frequentadores de shows. Essa foi a ideia, para torná-lo mais divertido.²⁹⁶ (DJAWADI apud MARTINS, 2019. T. do A.).

Figura 48: Registro de fãs presentes na edição do espetáculo em 2018

Fonte: Youtube (2018)²⁹⁷.

O compositor conta que, para a segunda edição do espetáculo, a utilização dos procedimentos e efeitos especiais foi limitada, tanto ao orçamento, quanto à estrutura de onde seria realizado. Assim explica ao relatar um de seus momentos favoritos em seu concerto:

Um dos meus momentos favoritos é quando puxamos a violinista para o alto e ela se torna a árvore de açude. O engraçado é que eu lhe perguntei: "Você tem medo de altura?" e ela disse: "Sim ... por quê?" E nem pensei no fato de

²⁹⁵ “[...] a hindrance for the outsized production, but (....) a whole new set of possibilities for a show that involves dragons.” (MARTINS, 2019).

²⁹⁶ “When we were planning the first tour, I just felt the urge to try something different because of the nature of the show. There's dragons in the series—let's shoot pyro! There's ice when we're north of the wall—let's simulate snow! Let's make this a more immersive experience, push it a little bit more into a rock-concert direction and open it up to all kinds of fans and concertgoers. That was the idea, to make it more fun.” (DJAWADI apud MARTINS, 2019).

²⁹⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mY6lGJZDXlc>.

que a maneira como você se posiciona afeta o modo como você toca. Mas ela concordou e lá estava ela, flutuando livremente, solando no ar. Minha criatividade foi à loucura. Eu estava apenas brincando com as imagens e, na verdade, tudo o que me impediu foi o orçamento e as limitações da arena.²⁹⁸ (DJAWADI, 2019 apud MARTINS, 2019. T. do A.).

Figura 49: Momento mencionado pelo compositor em que a violinista se encontra no alto do palco

Fonte: Viax (2019).²⁹⁹

Ainda, Djawadi expõe as razões que o levaram a transformar a trilha sonora de *Game of Thrones* em uma “experiência ao vivo”:

Eu estava em bandas antes de me tornar compositor de filmes, e há algo especial em tocar, *versus* gravar. Ao vivo, há uma conexão imediata com uma audiência. Eu senti falta disso quando comecei a fazer trilha sonora. E então tudo alinhado neste show. A ideia de fazer um show começou com os *showrunners*. Essa ideia se transformou em uma turnê. Então: "Vamos trazer isso para a Europa". Agora estamos fazendo isso sob um céu aberto. Ter uma carreira em trilha sonora e poder tocar ao vivo... é incrível.³⁰⁰ (DJAWADI apud MARTINS, 2019. T. do A.).

Além disso, completa o compositor:

Ver músicos tocando a partitura faz uma enorme diferença. Eu experimento isso com os cineastas toda vez que faço um projeto, onde começamos com

²⁹⁸ “One of my favorite moments is when we pull the violinist up into the air and she becomes the weirwood tree. The funny thing was, I had asked her, ‘Are you afraid of heights?’ and she said, ‘Yes... why?’ And I didn't even think about the fact that the way you stand affects how you play. But she agreed [to it] and there she was, free-floating, soloing in the air. My creativity went wild. I was just playing with the images and, really, all that held me back was budget and the limitations of the arena.” (DJAWADI, 2019 apud MARTINS, 2019).

²⁹⁹ Disponível em: <http://canalviacx.com/noticias/cine-y-series/29895-la-musica-game-of-thrones-llegara-chile-concierto-sinfonico>.

³⁰⁰ “I was in bands before I became a film composer, and there's something special about playing versus recording. Live, there's that immediate connection to an audience. I missed that when I started scoring. And then everything aligned on this show. The idea of doing a concert started with the showrunners. That idea turned into a tour. Then: "Let's bring this to Europe." Now we're doing it under an open sky. To have a scoring career and be able to play live... it's incredible.” (DJAWADI apud MARTINS, 2019).

essas maquetes demo de sintetizadores, que eu as reproduzo ao longo de vários meses enquanto escrevo a partitura. Mas quando chegamos ao estágio da trilha sonora física e eles veem as peças tocadas por músicos reais, isso se torna muito mais emocional e expressivo. O mesmo acontece em um show ao vivo. No nosso caso, mostramos imagens, para que você possa ver suas cenas favoritas acompanhadas por músicos, em vez de apenas ouvir a gravação. Realmente coloca a emoção em primeiro plano. Esse é o poder de tocar ao vivo. É inacreditável.³⁰¹ (DJAWADI apud MARTINS, 2019. T. do A.).

Quando questionado sobre a importância de criar um produto imersivo que vá além do seu meio original (o programa de TV), Djawadi esclarece o seu ponto de vista, bem como incentiva outros compositores a seguir o mesmo caminho da performance ao vivo:

É uma coisa ótima. Se é um programa ou filme em que as emoções continuam mesmo depois que a tela é desligada ou você sai do cinema, as pessoas querem reviver esse sentimento. E o acesso é definitivamente muito mais rápido. Se você assiste a uma série, pode entrar *on-line* e imediatamente procurar a trilha sonora. É legal ver a música ganhar vida própria e eu definitivamente encorajaria outros compositores a fazer concertos em qualquer palco ou cenário que pareça adequado para o projeto. O interesse está aí.³⁰² (DJAWADI apud MARTINS, 2019. T. do A.).

³⁰¹ “Seeing musicians perform the score makes a huge difference. I experience this with filmmakers every time I do a project, where we start with these synth demo mockups, which I play to them over the course of several months as I write the score. But when we get to the physical scoring stage and they see the pieces played by real musicians, it becomes so much more emotional and expressive. The same happens at a live concert. In our case, we show footage, so you get to see your favorite scenes accompanied by musicians rather than just hearing the recording. It really puts the emotion in the foreground. That's the power of playing live. It's unbelievable.” (DJAWADI apud MARTINS, 2019).

³⁰² “It's a great thing. If it's a show or movie where the emotions carry on even after the screen is turned off or you leave the theater, people want to relive that feeling. And the access is definitely a lot quicker. If you watch a show you can immediately go online and track down the score. It's cool to see the music take on a life of its own and I would definitely encourage other composers to do concerts in whatever stage or setting feels right for the project. The interest is there.” (DJAWADI apud MARTINS, 2019).

4.3.3.2 (F) Transmissão simultânea - *Hans Zimmer in Concert*³⁰³

Figura 50: Foto divulgação do concerto de Hans Zimmer

Fonte: Read (2019).

Um dos principais nomes do *mainstream* hollywoodiano da atualidade, Hans Zimmer representa uma geração de compositores muito diferentes daqueles que se destacaram na área de trilha sonora durante o século XX, como por exemplo Bernard Herrmann, Ennio Morricone e John Williams, entre muitos outros. Enquanto os três compositores mencionados possuem um perfil muito semelhante ao de compositores tradicionais eruditos, cujas composições são desenvolvidas exclusivamente através de partituras (fator que levou desde o princípio suas respectivas composições para as salas de concerto em formato de suítes, cantatas ou até mesmo sinfonias – seja pelos próprios compositores, seja por diversas orquestras ao redor do mundo); Zimmer, que embora se utilize de orquestras com frequência em suas criações, não possui formação musical clássica, explora elementos eletrônicos e desenvolve suas produções muito mais a partir de timbres, texturas, e convenções sonoro/musicais ligadas ao rock, pop e música popular, ao invés do uso excessivo de *leitmotifs* comuns à música de cinema.

Disponível na plataforma Netflix com o título *Hans Zimmer: Live in Prague* (2017), e comercializada também no formato DVD, assim como o espetáculo de *Game of Thrones*, esta performance possui características muito análogas a grandes espetáculos de artistas/bandas de pop e rock (Lady Gaga, Beyonce, U2, Muse etc.).

³⁰³ Vídeo demonstrativo encontra-se nos anexos deste trabalho.

Figura 51: Capa do show de Hans Zimmer na plataforma Netflix

Fonte: Hans Zimmer Live in Prague. (2017). Exibido pela Netflix.

Este show é executado em amplos espaços como arenas e ginásios esportivos, possui um trabalho específico de iluminação sincronizada com a música, além da projeção simultânea da performance dos músicos com *closes* dos instrumentos – ou expressão do instrumentista interpretando determinado solo virtuoso. Nesse sentido, os músicos são muito valorizados, e desta maneira, cria-se também um certo *mise-en-scène* para momentos de execução de melodias mais famosas, como por exemplo nos solos da violoncelista Tina Guo.

Figura 52: Violoncelista Tina Guo em performance ao vivo

Fonte: The World of Hans Zimmer (2019).

Figura 53: Violoncelista Tina Guo em performance ao vivo

Fonte: The World of Hans Zimmer (2019).

Espectáculos como este, com ênfase orquestral e “supervalorização” solística, foram grandes sucessos de vendas nos anos 1990, introduzidos no meio audiovisual pelas gravações ao vivo dos concertos *Live at Acropolis* (1994)³⁰⁴ e *Tribute* (1997)³⁰⁵ do compositor grego

³⁰⁴ Disponível em: www.yanni.com.

³⁰⁵ De acordo com informações disponíveis no *website* do artista, *Tribute* é o terceiro trabalho ao vivo de Yanni. O álbum alcançou o primeiro lugar na parada "Top New Age Album" da *Billboard* e em número 21 na parada "Billboard 200" no mesmo ano. A turnê correspondente em 1998 foi a *Tribute World Tour 1998* (YANNI, 2019).

Yanni. Abaixo podemos observar um comparativo de momentos presentes em ambos os shows e, cerca de vinte anos mais tarde, nas turnês de Zimmer, respectivamente:

Figuras 54, 55 e 56: Diversos momentos com destaque para solistas durante concertos Live At Acropolis e Tribute, de Yanni

Fonte: Capturas de tela de Dailymotion (2019), Dailymotion (2019) e Youtube (2019a).

Figuras 57, 58 e 59: Diversos momentos com destaques para solistas durante a turnê de Hans Zimmer

Fonte: The World of Hans Zimmer (2019), Korpek.SK (2016) e The World of Hans Zimmer (2019).

De acordo com informações disponíveis no *website*³⁰⁶ do artista grego, *Live at the Acropolis* é o seu primeiro álbum ao vivo e também o primeiro a ser chamado de “*film concert*” - “filme de concerto”. O projeto custou cerca de 2 milhões de dólares, financiado pelo próprio compositor. Posteriormente, foi transformado em um especial de televisão que foi ao ar nos Estados Unidos pelo Public Broadcasting Service (PBS). Foi um sucesso comercial instantâneo, alcançando o número 1 na parada de álbuns de New Age da Billboard; e o número 5 na Billboard 200. Este trabalho continua sendo o lançamento mais vendido de Yanni, com 4 milhões de álbuns e 600 mil vídeos vendidos nos Estados Unidos; e estima-se que 7 milhões de cópias vendidas em todo o mundo. Em 1994, o vídeo recebeu uma indicação ao Primetime Emmy Award por *Conquista Individual de Destaque em Direção de Iluminação* (Eletrônica) para uma Série de Drama, Série de Variedades, Minissérie ou Especial (YANNI, 2019).

³⁰⁶ Disponível em: www.yanni.com.

Em entrevista para este trabalho (ver apêndice), Jon Burlingame comenta sobre a razão pela qual, em sua opinião, Hans Zimmer levou seu trabalho aos palcos. De acordo com o pesquisador,

*Nem todo compositor pode fazer isso. Hans se tornou um nome bem conhecido além da comunidade de trilha sonora de Hollywood, e como um antigo rock 'n' roller que talvez sentisse falta do elemento da performance ao vivo em sua carreira musical, se aproveitou de sua fama – e da familiaridade de muitos dos seus temas – para lançar uma turnê que combina o melhor dos dois mundos.*³⁰⁷ (BURLINGAME, 2019).

A respeito do perfil de Hans Zimmer, Tony Berchmans apresenta opinião semelhante à de Burlingame, e ressalta a importância de compositores como ele estarem nos palcos, fato que, de acordo com a sua concepção, não só promove a prática de performance de trilha sonora ao vivo, como também ressalta a importância da trilha sonora na cadeia cinematográfica:

Eu acho que tem um pouco a ver com o perfil de alguns compositores que também se enquadram em showmans, vamos dizer assim, porque a música de cinema do audiovisual tradicional [...] é invariavelmente um tipo de arte desenvolvida em estúdio, atrás das telas mesmo, é uma arte de bastidores. [...] não são todos os artistas que têm esse apelo de estar no palco, que têm essa vontade, ou até o perfil. O Hans Zimmer é um cara que tem, inclusive ele é um showman, ele poderia tocar outro tipo de música em outro tipo de segmento. Ele poderia estar no palco e fazer. Ele tem um jeito meio de “falso tímido”, mas ele é um showman. Mas tem outros artistas que tenho dúvidas se eles se desempenham muito bem no palco, como front bands mesmo, e tal. Mas enfim, é um processo que como público acho incrível, que não só muda a relação do fã de trilha sonora com as obras, de estar ouvindo a gente de uma forma diferente, ao vivo, mas também chama atenção da importância delas. Porque se essas músicas são interpretadas e são bem-sucedidas nesses concertos, é porque elas nasceram numa relação de um código de uma relação audiovisual. Elas nasceram dentro uma cena, elas nasceram para uma cena, ou para um tema, para um romance, ou um suspense, ou uma história espacial, ou alguma coisa. Quer dizer, chama a atenção de como a música é muitas vezes fundamental no conjunto da obra cinematográfica, que é uma coisa que às vezes tem muita dificuldade de se explicar, de colocar, mesmo para profissionais do cinema. Você fala: “A música faz um papel muito importante”. “Ah, não, uma musiquinha aí, põe qualquer fundo aí...”. Mas não, a música é importante. Então tem esse aspecto relevante: como compositores de trilha sonora ajudam o grande público a ter uma noção dessa importância. (BERCHMANS, 2019).³⁰⁸

³⁰⁷ “Not every composer can do this. Hans has become a well-known name beyond the Hollywood film-scoring community, and as a former rock 'n' roller who perhaps missed the live-performance element of his music career, has taken advantage of his fame -- and the familiarity of many of his themes -- to launch a tour that combines the best of both worlds.” (BURLINGAME, 2019).

³⁰⁸ A entrevista completa encontra-se nos apêndices deste trabalho.

Figuras 60, 61 e 62: Hans Zimmer tocando diferentes instrumentos em diversos momentos de seu show

Fonte: Stefansky (2017), Music Nation (2019) e Welby (2019).

Curiosamente, de acordo com a jornalista Roisin OConnor, apesar do patamar alcançado pelo compositor, “Zimmer ainda sofre de um medo paralisante do palco”³⁰⁹ (OCONNOR, 2019. T. do A.). Conforme aponta em entrevista para a plataforma britânica Independent, ele precisou de confiança para sair do estúdio e executar as performances ao vivo. De tal modo, a participação de artistas como Johnny Marr (ex-guitarrista do Smiths) e Pharrell Williams, foi essencial para que isso acontecesse:

Foram esses caras com quem trabalhei - Marr, Pharrell Williams e outros - que me sentaram e me disseram: 'Está tudo muito bem em um quarto escuro, escondido atrás de um computador, sem fazer nada em tempo real. Mas chega um momento em sua vida em que você precisa ser realmente responsável e prestar contas e olhar o público bem nos olhos.'³¹⁰ (ZIMMER apud OCONNOR, 2019. T. do A.).

Figura 63: Johnny Marr e Hans Zimmer em show

Fonte: Waring (2016).

Figura 64: Pharrell Williams e Hans Zimmer em show

Fonte: Han (2017).

Segundo Zimmer, “as pessoas vêm assistir a esses programas porque adoraram os filmes”, e sua expectativa é que “eles saiam se lembrando de algo sobre si mesmos, tendo obtido

³⁰⁹ “[...] Zimmer still suffers from crippling stage fright.” (OCONNOR, 2019).

³¹⁰ “It was these guys I worked with – Marr, Pharrell Williams and others – who sat me down and said to me: ‘It’s all very well being in a dark room hiding behind a computer doing nothing in real time. But there comes a point in your life where you have to actually be responsible, and accountable, and look the audience right in the eye’.” (ZIMMER apud OCONNOR, 2019).

uma experiência muito pessoal na qual eles eram a estrela e a música estava tocando para eles”³¹¹ (ZIMMER apud OCONNOR, 2019. T. do A).

Sobre a escolha de não projetar imagens dos filmes durante as performances, o compositor esclarece, em entrevista para o *podcast* Fan Theory, conduzido pela jornalista Felicia Wellington Radel (2017):

[...] “me recusei a mostrar imagens dos filmes porque queria que fosse um pouco mais abstrato, e um pouco mais libertador. Eu acho que é mais aquilo que o público se lembre de onde eles estavam em qualquer fase da vida. Eles conseguem fazer o próprio filme na cabeça, basicamente; o que eu gosto bastante.”³¹² (ZIMMER apud RADEL, 2017. T. do A.).

Em entrevista concedida à Gorka Orteiza (2019), diretor e fundador da plataforma *SoundTrackFest*, referência crescente na área de festivais, concertos e eventos relacionados à trilha sonora, Hans Zimmer indica que seu interesse pelos palcos se deve tanto à capacidade que a apresentação ao vivo tem de deixá-lo mais próximo da reação do público, quanto à possibilidade de cada apresentação proporcionar uma performance exclusiva dos músicos:

Você sabe onde o público está indo com isso. Porque quando o filme toca no cinema, você não pode saber o que está acontecendo, nem pode mudar nada. Você não sabe se a música está funcionando, ou o que está direcionando o público. Mas no teatro, na música de concerto, você sabe, e você pode avaliar a resposta.

[...] A vantagem para mim é que eu posso ouvir e ver todos os músicos e me divertir com isso. Eu vejo Guthrie Govan tocar guitarra e eu vou, “Wow, ele não fez aquilo ontem!” Toda nota que ele toca é um risco. É um grande risco! E eu amo isso!

[...] Ele está indo para algo novo, fornecendo para as pessoas uma nova experiência.³¹³ (ZIMMER apud ORTEIZA, 2019. T. do A.).

³¹¹ “People come to see these shows because they loved the movies (...) Hopefully they will leave remembering something about themselves, having had a very personal experience where they were the star, and the music was playing for them.” (ZIMMER apud OCONNOR, 2019).

³¹² “[...] I refused to show images from the movies...because I wanted it to be slightly more abstract...and slightly more, sort of...liberating. I think it’s more that the audience remembers where they were in whatever stage of their life. They get to make their own movie in their head basically, which I quite like.” (ZIMMER apud RADEL, 2017).

³¹³ “You know where the audience is going with it. Because when a movie plays at the cinema, you can’t know what’s happening and nor can you change anything. You don’t know if the music is working, or what’s driving the audience. But in the theatre, in a music concert, you know it, and you can gauge the response. [...] The advantage for me is that I get to hear and watch all the other musicians and get to enjoy it. I see Guthrie Govan play guitar and I go, ‘Wow, he didn’t do that yesterday!’ Every note he plays is a risk. It’s such a risk! And I love that! [...] He’s going on to something new, providing people with a new experience.” (ZIMMER apud ORTEIZA, 2019).

Quando questionado por Orteiza se “a música de filme chegou nas salas de concerto para ficar”, ou se é “apenas uma tendência que as pessoas talvez percam o interesse depois de alguns anos”³¹⁴ (ORTEIZA, 2019. T. do A.), Zimmer explica que, em seu ponto de vista, a trilha sonora não deveria ser diferenciada dos outros tipos de música, conforme esclarece o compositor:

Eu não tenho certeza se é uma tendência ou não. Eu sinto que o que precisa acontecer é que nós precisamos parar de chamar isso de “música de filme” e chamar apenas de “música”. Então poderemos perguntar: “Você gosta disso? Você gosta da música de Jonny Greenwood?” “Sim.” “Você quer dizer a música do Radiohead, ou quer dizer sua música de “There will be blood”? Tudo isso é Jonny Greenwood!”³¹⁵ (ZIMMER apud ORTEIZA, 2019. T. do A.).

Zimmer é enfático, quando o entrevistador pergunta, e comenta: “Algumas pessoas estão dizendo que música de filme será a música clássica do futuro, que talvez daqui a cem anos, nós trataremos a música de filmes como nós tratamos a música clássica hoje”³¹⁶ (ORTEIZA, 2019. T. do A.). Por conseguinte, o compositor insiste no mesmo aspecto, ao citar Mozart, expõe o que acredita que tenha sido a função de determinada composição em seu respectivo período:

Mas por que nós precisamos diferenciar a música clássica? Por que nós não podemos ter apenas música agora? Tudo é apenas música. Eu quero dizer, pegue a música clássica... Mozart escreveu “Divertimento”, que é música que era tocada em festas de jantares. Em outras palavras, nada muito alto, então todo mundo podia falar, mas ninguém deveria escutar. O propósito de “Divertimento” não era para ouvi-la, mas quando você a escuta... é tão bonita e bem trabalhada! A musicalidade é tão alta... Mozart não poderia escrever música ruim! Então, eu penso que depende amplamente de quem faz a música.³¹⁷ (ZIMMER apud ORTEIZA, 2019. T. do A.).

Consequentemente, Hans Zimmer expandiu sua turnê para além de sua presença nos palcos. De acordo com Orteiza, a turnê de 2019 intitulada “*The World of Hans Zimmer*”,

³¹⁴ A pergunta original com tradução livre para o português foi: “Você sente que música de filme chegou nas salas de concerto para ficar, ou você vê isso apenas como uma tendência que as pessoas talvez percam o interesse depois de alguns anos?”. “Do you feel that film music has arrived in the concert halls to stay, or do you see it just as a trend that people may lose interest in after a few years?” (ORTEIZA, 2019).

³¹⁵ “I’m not sure whether it’s a trend or not. I feel that what needs to happen is we need to stop calling it ‘film music’ and just call it ‘music.’ Then we can ask: ‘Do you like this? Do you like Jonny Greenwood’s music?’ ‘Yes.’ ‘Do you mean his music from Radiohead, or do you mean his music from ‘There Will be Blood’? It’s all Jonny Greenwood!’” (ZIMMER apud ORTEIZA, 2019).

³¹⁶ “[...] some people are saying that film music is going to be the classical music of the future, that maybe in 100 years from now we’ll treat music from films as we treat classical music today.” (ORTEIZA, 2019. T. do A.).

³¹⁷ “But why do we need to differentiate classical music? Why can’t we just have music now? It’s all just music. I mean, take classical music... Mozart wrote ‘Divertimento’, which is music that was played during dinner parties. In other words, not too loudly, so that everybody could talk, but nobody was supposed to be listening to it. The purpose of ‘Divertimento’ was not to listen to it, but when you do listen to it...it’s so beautiful and well crafted! The musicianship is so high... Mozart couldn’t write bad music! So, I think it depends largely on who’s making the music.” (ZIMMER apud ORTEIZA, 2019).

acontece mesmo sem a presença do compositor, ocorrência que se torna um bônus para determinados espetáculos. Portanto, diferentemente de um grande show de bandas como o U2, por exemplo, onde os membros do grupo – ou pelo menos o líder - necessitam estar presentes, o compositor se torna onipresente através de sua música ou das imagens a que seus temas remetem (mesmo sem serem projetadas), ampliando de forma considerável as possibilidades de lucro e execução deste projeto. Pois, acontecendo sem o compositor (que segue intensamente em atividade no cenário hollywoodiano), o valor dos espetáculos pode ser, de certa maneira, viabilizado (e valorizado quando presente); ao passo que, ao mesmo tempo, a turnê segue em curso de modo paralelo à sua carreira em estúdio.

4.3.4 Sem projeção

Nesta categoria, uma trilha sonora específica ou uma seleção de temas conhecidos são executados em formato de concerto sem qualquer tipo de projeção. Para este formato, trataremos do concerto *Ennio Morricone in Concert*, oferecido pelo premiado compositor italiano. Ao mesmo tempo, por se tratar de um tipo de configuração relativamente simples, que não demanda aparatos tecnológicos como projetores, telas de projeção etc., este tipo de espetáculo é um dos mais recorrentes em diversas orquestras ao redor do mundo, como vimos anteriormente. A grande diferença, neste caso, é a presença do compositor atuando como regente em suas próprias obras.

4.3.4.1 (G) Seleção de temas - *Ennio Morricone in Concert*³¹⁸

Figura 65: Ennio Morricone em performance ao vivo

Fonte: Commercial Integrator (2019).

Embora atualmente alguns dos concertos de Ennio Morricone ofereçam projeção de imagens ao vivo simultâneas à performance, optou-se por enquadrar este projeto na seção “Sem projeção” pelo fato de este ser um artifício consideravelmente recente e sem relevância para o formato deste projeto, como veremos a seguir. Além disso, diferentemente dos shows apresentados por Hans Zimmer, onde a projeção torna-se um fator proeminente a partir de um conceito de performance *pop* (*closes* de solistas, o compositor retratado como um *showman* – multi-instrumentista etc.); neste caso, o viés é mais próximo ao de um concerto erudito tradicional, onde a utilização dos recursos audiovisuais deve-se ao fato de que esta solução propicia ao espectador uma melhor visão como um todo (uma vez que estas apresentações passaram a ser executadas em grandes espaços como ginásios ou estádios, com o público alocado distante do palco).

É interessante mencionarmos que Morricone compôs o tema oficial da Copa do Mundo de Futebol de 1978, realizada na Argentina - canção intitulada “*El Mundial*”. Apesar da ideia desta composição não ser sua (HAMILTON, 2017)³¹⁹, e embora não tenha participado ao vivo da cerimônia de abertura, esta oportunidade colocou sua melodia nas vozes de milhões de pessoas ao redor do mundo. Consequentemente, este fator viria a ter um impacto considerável na carreira do artista, tanto em seu desejo cada vez maior em utilizar a voz humana como

³¹⁸ Vídeo demonstrativo encontra-se nos anexos deste trabalho.

³¹⁹ Conforme relata o compositor em entrevista para o jornalista irlandês George Hamilton, disponível em: <https://www.independent.ie/entertainment/music/meet-the-maestro-ennio-morricone-35975004.html>.

instrumento musical em suas composições (o uso de grandes coros se tornou ainda mais frequente), quanto em sua futura aproximação e gosto pelo calor do público.

Figura 66: Capa oficial do disco com a trilha sonora da Copa do Mundo de 1978

Fonte: Rankmylist (2019).

Morricone é um dos compositores de cinema pioneiros na modalidade *Cine Concerto*. Assim como seu contemporâneo John Williams (o compositor italiano é apenas três anos mais velho), durante toda sua carreira não escondeu seu apreço pela música sinfônica e, principalmente, pelas salas de concertos. Logo, soube unir o desejo pessoal de estar nos palcos, com o fenômeno comercial em que sua carreira cinematográfica se transformou. No entanto, de acordo com a biografia divulgada no *website* pessoal do compositor (MORRICONE, 2019)³²⁰, foi a partir de 2001 que Morricone iniciou um período de intensa atividade nos palcos, “conduzindo suas obras de cinema e concertos para orquestra sinfônica e coral polifônico em mais de 100 concertos na Europa, Ásia, EUA, América Central e do Sul” (MORRICONE, 2019).

Na prática, conforme apontado, as apresentações ao vivo de Morricone não são diferentes dos concertos tradicionais de música erudita. A diferença está no repertório, pois os temas de filmes que o consagraram constituem o mote dessas apresentações onde a memória emocional de suas respectivas cenas está presente para o seu público durante todo o concerto; apesar de serem oferecidas, também, algumas de suas peças criadas independentemente do cinema. Assim como Ramin Djawadi e Hans Zimmer, utiliza-se de diferentes orquestras para a realização dos concertos, de acordo com as possibilidades locais. No entanto, diferentemente

³²⁰ Informações disponíveis em: www.enniomorricone.org.

de ambos, que, por ora, dividem o protagonismo do show com um time de músicos essenciais para suas performances, neste caso, o único protagonista é Morricone, que executa a regência.

O compositor já realizou concerto no Brasil no *Música de Cena - 1º Encontro Internacional de Música de Cinema*, ocorrido no Rio de Janeiro no ano de 2007 - evento idealizado e produzido por Tony Berchmans³²¹, que também contou com a presença e concerto de Gustavo Santaolalla. Naquela ocasião conduziu a *Orquestra Petrobras Sinfônica* e, em entrevista para o jornal *O Globo*, discorreria sobre o seu prazer em apresentar-se ao vivo:

[...] gosto muito de tocar ao vivo. Mais pela música, menos por mim. A música é a minha melhor forma de comunicação. O público que vai a um de meus concertos possivelmente me conheceu no cinema. Na apresentação, esse público se propõe de forma aberta a conhecer mais da minha atividade artística. O concerto é o momento do reconhecimento da minha expressividade na “música absoluta”. (MORRICONE, 2007 em entrevista para ABBADE, 2007).

Sobre a diferença entre suas trilhas e composições para concertos, o compositor afirmaria:

A diferença é muito grande. É muito mais difícil como trabalho de composição pensar em todas as possibilidades de um filme. Na trilha, a música se coloca a serviço da trama do filme, que é a obra principal. Coloca-se a serviço da emoção da plateia. Geralmente, o público dos filmes é diferente e bem maior do que o público dos concertos. Quem vai a um de meus concertos decidiu, de certa forma, que gosta da minha música. No cinema, tenho a preocupação de ganhar aquele público. Quando faço composições fora do cinema, sou apenas um artista querendo me expressar. É mais livre e, em certo aspecto, mais fácil. Já uma trilha sonora é um serviço que compreende inúmeros detalhes, condicionamentos, até auto-condicionamentos. Um dever em relação ao cinema. (MORRICONE, 2007 em entrevista para ABBADE, 2017).

De acordo com o jornalista Mario Abbade (2007), “Morricone entrou no palco e foi bastante aplaudido. Da primeira à última música o maestro foi ovacionado, chegando a voltar ao palco para três bis para uma plateia entusiasmada, que o aclamava de pé”. Assim, o maestro organizou seu espetáculo em duas partes que abordaram quatro temas. Segundo Abbade,

³²¹ De acordo com informações obtidas no *website* do projeto CINEPIANO (www.cinepiano.com), de Tony Berchmans, em 2007, o pianista e compositor foi o curador do “Música em Cena - 1º Encontro Internacional de Música de Cinema”, evento realizado no Rio de Janeiro que contou com a participação de importantes nomes da música de cinema como Ennio Morricone, Gustavo Santaolalla, Antonio Pinto, entre muitos outros.

A primeira contou com músicas de filmes mais populares e foi dividida em dois capítulos, chamadas de "A Vida e a Lenda" (Os Intocáveis, Era uma vez na América e Cinema Paradiso, entre outros menos conhecidos) e "Modernidade do Mito no Cinema de Sergio Leone" (Três homens em conflito, Era uma vez no oeste, Quando explode a vingança). A segunda parte foi marcada por músicas de filmes políticos e épicos, cujos capítulos foram denominados "O Cinema do Compromisso" (A Batalha de Argel, Investigação de um cidadão acima de qualquer suspeita, Páginas da revolução, A classe operária vai ao paraíso, Pecados de guerra e Queimada) e "Cinema Trágico Lírico e Épico" (O deserto dos tártaros, Ricardo III e A Missão). (ABBADE, 2007).

O jornalista afirma que, a partir dessa divisão, Morricone pode revisitar diferentes passagens de sua carreira e ao mesmo tempo conseguiu agradar tanto a cinéfilos, como a curiosos. Além disso, Abbade expõe outro fato interessante, que corrobora com o primeiro parágrafo desta seção:

[...] durante o show, o telão que exibiria cenas clássicas dos filmes foi descartado pelo próprio Morricone, pois encobriria o enorme coral ao fundo do palco. Para os amantes de sua música isso não fez falta, mas os curiosos ficaram perdidos durante as belas suítes temáticas do maestro italiano. Era possível escutar pessoas sussurrando pérolas do tipo, "de que filme é essa música?". Com certeza aprenderam algo novo. Esse era, afinal, o objetivo do evento Música em Cena - 1º Encontro Internacional de Música de Cinema - promover a importância da música no universo da produção cinematográfica -, que começou com o pé direito. (ABBADE, 2007).

Figura 67: Ennio Morricone em apresentação no Brasil

Fonte: Alvarenga (2019).

Em novembro de 2013, começou uma excursão mundial em celebração ao 50º aniversário de sua carreira no cinema e, dois anos mais tarde, apresentou-se para um total de

150 mil espectadores em sua turnê europeia chamada *My Life in Music*; com 20 concertos realizado em 12 países diferentes (ENNIO MORRICONE, 2019).

Por fim, em 2019 o compositor anunciou sua despedida dos palcos, com uma série de shows em comemoração de seu aniversário de 90 anos (celebrado em 10 de novembro de 2018), onde ofereceu uma performance de 150 minutos, envolvendo 200 músicos, com um repertório que percorre os 65 anos de sua carreira. Essas últimas apresentações do lendário compositor concentram-se na Europa, e têm obtido um grande sucesso de público e de renda, conforme aponta a jornalista Anna Yorke, referindo-se ao concerto realizado em janeiro deste ano na *Mercedes Benz Arena* em Berlim, Alemanha: “[...] cerca de 11 mil pessoas não pouparam gastos (o preço médio do ingresso era de cerca de US\$ 120) para oferecer ao grande maestro um arrebatador adeus.”³²² (YORK, 2019. T. do A.).

Figura 68: Cartaz que anuncia os últimos concertos de Morricone

Fonte: Ennio Morricone (2019).

Com relação à faixa etária do público, o espaço onde foi realizado o concerto, e a orquestra e coro utilizados pelo compositor (*Orquestra Nacional Tcheca* e coro húngaro Kodály), a jornalista descreve:

A maioria da plateia tinha cerca de 50 anos ou mais, mas também havia muitos rostos jovens presentes, e eles pareciam os mais hipnotizados pelo show. Evidentemente, o enorme salão de esportes não é o local mais acusticamente

³²² “[...] some 11,000 people spared no expense (the average ticket price was around \$120) to bid the grand maestro a rapturous goodbye.” (YORK, 2019).

refinado para uma orquestra tão impressionante e, reconhecidamente, a gloriosa Filarmônica de Berlim teria sido uma escolha muito mais apropriada, mas um espaço grande o suficiente para honrar Morricone e este foi a única aposta segura de Berlim. O som em si era bom o suficiente, embora as magníficas vozes da soprano Susanna Rigacci e da diva do fado Dulce Pontes fossem muitas vezes dominadas e afogadas pela orquestra.³²³ (YORK, 2019. T. do A.).

A respeito da estrutura do concerto, a descrição de Yorke assemelha-se com a de Mario Abbade sobre o concerto realizado no Rio de Janeiro 12 anos antes, porém com repertório e título de sessões diferentes:

[...] o programa é dividido em duas partes e vários conjuntos temáticos. O pontapé inicial da "Épico Histórico" foi [...] com os temas solenes e naturalistas de *Os Intocáveis* e *A Tenda Vermelha*. "Novecento", do drama venerado de Giuseppe Tornatore, *A Lenda do Pianista no Oceano*, e "Átame!", Da comédia sombria de Pedro Almodóvar, fornecem mais informações sobre o ecletismo de Morricone. A diversidade de suas músicas e temas é inédita na música clássica contemporânea e quase todas as músicas foram recebidas com ovações de pé. [...], mas foi o sucesso "A Modernidade do Mito", uma homenagem aos filmes mais famosos de Sergio Leone, que fez com que quase todos se movessem para as bordas de seus assentos com entusiasmo e admiração. "O Homem com a Harmônica" [...] continua sendo uma das músicas mais intensas e atraentes de todos os tempos [...] ³²⁴ (YORK, 2019. T. do A.).

³²³ "The majority of the crowd was around 50 or over, but there were also plenty of young faces present, and they seemed the most mesmerized by the show. Evidently, the massive sports hall is not the most acoustically refined venue for such an impressive orchestra and, admittedly, the glorious Berlin Philharmonie would have been a far more appropriate choice, but a large enough space had to be provided to honor Morricone and this was Berlin's only safe bet. The sound itself was good enough, although the magnificent voices of soprano Susanna Rigacci and the fado diva Dulce Pontes were often overpowered and drowned out by the orchestra." (YORK, 2019).

³²⁴ "[...] the program is divided into two parts and several thematic wholes. The 'Historical Epic' kickoff was [...] with the solemn, naturalist themes from *The Untouchables* and *The Red Tent*. 'Novecento' from Giuseppe Tornatore's revered drama *The Legend of the Pianist on the Ocean*, and 'Átame!', from Pedro Almodóvar's dark comedy, provide further insight into Morricone's eclecticism. The diversity of his tunes and themes is unprecedented in contemporary classical music and nearly all songs were greeted with standing ovations. [...] but it was the succeeding 'The Modernity of the Myth', an homage to Sergio Leone's most famous films, that got nearly everyone to move to the edges of their seats in excitement and awe. 'The Man with the Harmonica' [...] remains one of the most intense and compelling film songs of all time [...]" (YORK, 2019).

5 RELATOS DE MINHA EXPERIÊNCIA PRÁTICA

Nesta seção apresentarei minha experiência prática na área pesquisada. Como poderemos observar, nos últimos anos tive oportunidade de participar de projetos distintos e específicos com características semelhantes a todas as apresentadas anteriormente, exceto às categorias denominadas como C e E.

Em 2012, durante o intercâmbio de mestrado que vivenciei na *King's College London*, em Londres, Reino Unido, obtive um maior contato com o referencial de performance apresentado. Neste período, frequentei uma disciplina chamada *London Film Culture*, ministrada pela professora Christine Geraghty. A ideia proposta por Geraghty era que cada aluno oferecesse semanalmente um pequeno seminário sobre uma experiência pessoal obtida com a cultura de cinema de Londres - se possível, mas não obrigatório, dentro de sua área - e, a partir da troca de informações, todos pudessem ter conhecimento, bem como experimentar algo apresentado em sala.

Meu primeiro seminário foi sobre minha visita ao *London Silent Film Museum*. Foi então que me deparei de forma mais profunda com uma diversidade imensa de informações sobre a prática do acompanhamento musical na era silenciosa. Além disso, por recomendação de Geraghty, comecei a observar uma quantidade considerável de ofertas deste tipo de performance que havia diariamente em Londres, e assim passei a me interessar fortemente sobre o assunto.

Figura 69: *Silent Film Museum*

Fonte: Acervo pessoal.

Figura 70: *Silent Film Museum*

Fonte: Acervo pessoal.

Figura 71: *Silent Film Museum*

Fonte: Acervo pessoal.

Frequentei inúmeros festivais, em especial, o *London Film Festival 2012*, onde participei de diversas atividades. Dentre elas, havia uma sala especial em homenagem aos 20 anos de morte de Alfred Hitchcock, na qual era possível ter acesso de forma gratuita e irrestrita

à toda obra do diretor; logo, aprofundei-me neste material³²⁵. No mesmo festival foi lançada uma coletânea com trabalhos remasterizados da fase muda de Hitchcock, e, dentre eles, o DVD com o seu primeiro suspense, *The Lodger, A Story of the London Fog* (1927), com trilha sonora recomposta pelo compositor Nitin Sawhney, e interpretado pela *London Symphony Orchestra*. A performance ao vivo também fez parte do festival, e viria a ter muita influência na minha carreira artística.

Figura 72: Foto Especial Hitchcock, no BFI London Film Festival

Fonte: Acervo pessoal.

Além dessa experiência, frequentei apresentações realizadas no centro cultural Barbican, dentro da programação chamada *Silent Movies and Live Music Series*. Com o intuito de atrair diversos tipos de espectadores, o instituto organizou a programação inserindo esta série dentro de outros festivais realizados no mesmo período, como o *UK Jewish Film Festival*, conforme descrito anteriormente.

³²⁵ Havia uma sala que era uma espécie de biblio-videoteca com o material completo de Alfred Hitchcock, que era acessado através de diversos computadores equipados com monitores e fones de ouvido.

Figura 73: Cartaz do Filme *His People*

Fonte: Acervo pessoal.

Figura 74: Banner do Festival

Fonte: Acervo pessoal.

Figura 75: Foto da performance ao vivo

Fonte: Acervo pessoal.

Curiosamente, neste período também participei de um festival de *cinema expandido* chinês, realizado no *Eye Filmmuseum*, em Amsterdã, Holanda. Dentro de sua programação, também foram oferecidas projeções com música ao vivo. Embora o evento tenha acontecido fora de Londres, como ocorreu durante um feriado na cidade, Geraghty aceitou o contexto para a realização do seminário; principalmente porque a cidade inglesa é considerada o centro aeroviário da Europa, possibilitando o acesso rápido a diversos destinos no continente. Portanto, por este ponto de vista, a cultura de cinema da Europa faz parte também da cultura de cinema de Londres.

Figura 76: Cartaz do Festival

Fonte: Acervo pessoal

Figura 77: Performance ao vivo

Fonte: Acervo pessoal.

5.1 Live Hitchcock (A)³²⁶

Figura 78: *Live Hitchcock*

Fonte: Foto de Paulo Victor Mesquita.

Após o meu retorno ao Brasil no início de 2013, fui convidado pelo Museu da Imagem e do Som de São Paulo (MIS-SP), para participar do projeto *Cinematographo*. Neste período, o espaço solicitava ao artista que escolhesse o filme que seria sonorizado ao vivo e, a partir do referencial vivenciado pouco tempo antes em Londres, optei por compor uma nova partitura para *The Lodger - O Pensionista* (1927), de Alfred Hitchcock.

Com influências que vão de Heitor Villa-Lobos a Philip Glass, passando também por Bernard Herrmann – parceiro de Hitchcock em seus principais filmes, como *Vertigo* (1958) e *Psicose* (1960) – compus a trilha sonora com uma formação musical com piano, violoncelo, vibrafone e set de percussão (que, além dos instrumentos percussivos tradicionais como caixa, surdo, pratos e blocos, era composto também por objetos como máquina de escrever e conduíte).

³²⁶ Vídeo demonstrativo encontra-se nos anexos deste trabalho.

Figura 79: Divulgação no jornal Folha de São Paulo

Fonte: Recorte da Folha de São Paulo. Acervo pessoal.

Figura 80: Divulgação da sessão extra no Guia da Folha de São Paulo

Fonte: Folha de São Paulo (2013).

Utilizei a composição de Nitin Sawhney como guia de organização de cenas e número de inserções musicais necessárias. Assim, criei uma partitura que combina trechos escritos fechados, com indicações de tonalidades, ritmos ou ideias musicais abertas à improvisação, totalizando assim: 17 temas e 45 entradas de música. Um fator interessante relacionado à questão dos trechos improvisados é que, a partir do momento em que gravamos a performance ao vivo, com o intuito específico de divulgar o trabalho, estes trechos passaram a ser definidos como fixos nas performances subsequentes. Ou seja, tocados exatamente como os improvisos que foram registrados.

Após a estreia, tive a oportunidade de levar esta performance para outros espaços (sempre com ingressos esgotados): alguns com maior estrutura como, por exemplo, diversas unidades do SESC ao redor do Brasil, outros com ímpetos mais alternativos e intimistas como o *Estúdio OCA*, em São Paulo; além do *Rathional Theater*, localizado em Munique, Alemanha. Em todas as performances executei o piano, Moisés Pantolfi a percussão, enquanto o violoncelo foi interpretado por diversos músicos diferentes.

Figuras 81 e 82: Divulgação *online* e física do Rathional Theater

Fonte: *Flyer* digital para *mailing* e Foto de acervo pessoal (*flyer* físico).

Figura 83: *Flyer* digital Estúdio Oca

Fonte: Foto de Bárbara Lins.

5.2 Gato Felix Super Live (B)³²⁷

Figura 84: *Gato Felix Super Live*

Fonte: Foto de Mayra Coelho.

Em 2015, pela primeira vez pude contar, também, com atores e sonoplastas para essas performances, o que possibilitou o início de um projeto piloto baseado na referência mencionada do grupo *Live Live Cinema*. Desta vez com episódios de desenhos do Gato Felix, de Pat Sullivan e Otto Messmer; igualmente estreada no MIS.

Juntamente com o compositor Rafael Amaral, compus a nova trilha sonora com uma formação musical híbrida composta por piano (executado por mim); guitarra (Rafael Amaral); trompete (Fábio de Oliveira); fagote (Ivan Nascimento); vibrafone e set de percussão (Moisés

³²⁷ Vídeo demonstrativo encontra-se nos anexos deste trabalho.

Pantolfi). Além disso, contamos com duas artistas de *foley* (Fernanda Nascimento e Guta Roim) executando a sonoplastia; e três atores (Carla Zanini, Paulo Balistrieri e Rafael Lozano) interpretando os diálogos de múltiplos personagens.

Diferentemente de outras performances de que participei/produzi, em que o *tempo* (andamento) da execução musical é interpretado ao vivo, ou seja, pode variar - mesmo que de forma mínima - de uma apresentação para outra, neste caso a realização é praticada com o uso de metrônomo. Como 100% do conteúdo musical foi escrito, bem como existem outros elementos como as sonoplastias e os diálogos que são, também, protagonistas nesta performance, optamos por este procedimento para minimizar as possibilidades de conflitos sonoros que, na execução de “*tempo* improvisado”, podem ocorrer com maior frequência. Além disso, são utilizados monitores de vídeo para os músicos com a visualização das partituras *andando* em tempo real. Desta maneira, o desempenho ao vivo é efetuado exatamente conforme planejado.

Esta performance ocorre com menos frequência devido às dificuldades técnicas e de produção. Contudo, por mais complexa que pareça ser, é sucesso com o público infantil. Não somente por ser um desenho animado, mas também por conta do apelo visual oferecido pela execução da sonoplastia com a utilização dos mais variados objetos, e a interpretação dos atores *in loco*.

5.3 Live Dreams (B)³²⁸

Figura 85: *Live Dreams*

Fonte: Foto de Vinícius Santos.

³²⁸ Vídeo demonstrativo encontra-se nos anexos deste trabalho.

Em 2016, após um novo convite do MIS, iniciei a produção da performance de sonorização ao vivo do filme *Sonhos* (1990), de Akira Kurosawa. A grande dificuldade para desenvolver este projeto foi o fato de este ser um filme sonoro e a performance ao vivo ser feita apenas por músicos. Diferentemente da experiência referida anteriormente com as animações de *O Gato Felix*, onde a execução do filme foi feita com o áudio em *mute*, com o *foley* e as falas sendo executados ao vivo, juntamente com a música tocando o tempo todo; desta vez a proposta seria manter o som original com as falas e *sound design*, e somente a música³²⁹ ser executada ao vivo.

Antes de começar a compor, tive a oportunidade de assistir a duas performances semelhantes de trilha ao vivo para o mesmo filme. A primeira, realizada pelo grupo Uakit e, a segunda, pelo percussionista Fernando Sardo e seu trio, ambas em unidades do SESC-SP.

Na versão do Uakit, o áudio do filme foi utilizado na íntegra, mas mixado ao vivo. As entradas de músicas eram marcadas, na maior parte das vezes, pela falta de som ambiente, que era cortado devido à presença da trilha original nos mesmos pontos. Por alguns momentos o grupo tocava juntamente com a música original da película, sobrepondo outras melodias e instrumentos. Portanto, as entradas e saídas de música foram respeitadas como na trilha original.

Figura 86: Divulgação da performance do Grupo Uakti no SESC Pinheiros

Fonte: SESC São Paulo (2014).

Já a versão de Sardo foi executada sem o áudio (total) original do filme. A performance foi feita como a de um filme mudo, com a música sendo tocada do começo ao fim do filme, e os diálogos compreendidos apenas pela presença das legendas.

³²⁹ A proposta também contemplava a criação de uma nova trilha sonora para o filme.

Figura 87: Divulgação no Facebook da performance de Fernando Sardo no SESC Santo Amaro

Fonte: Agenda Nikkei. Facebook. (2019).

Deste modo, a partir das referências que obtive com essas duas atuações, decidi por produzir uma performance mais voltada à do grupo Uakit: utilizando o áudio na íntegra e respeitando as entradas de música nos pontos em que o diretor pré-estabeleceu. Porém, sem a mixagem de som ambiente ao vivo, tampouco sobrepondo a trilha original, dobrando ou tocando outras melodias. Assim, a ideia foi criar uma nova trilha musical para o filme, e refazer o *sound design* dos pontos em que a música entra, para que, desta maneira, o espectador tivesse uma experiência auditiva mais completa, tal como a proposta do experimento cênico de *Hiroshima meu amor*; citado no capítulo 4.

Como ponto de partida, reeditei o som ambiente e recriei desenhos de som em todos os momentos em que havia música, levando em conta o nível de detalhamento necessário para a execução da performance ao vivo. O fato de o filme praticamente não ter diálogos simultâneos com a trilha musical, contribuiu para que este processo ocorresse da forma descrita. Caso contrário, todos os diálogos teriam que ser regravados com dublagem, o que tornaria o projeto inviável. Este procedimento³³⁰ foi utilizado somente em um trecho do filme localizado no *Sonho 5*, onde um personagem entra em um dos quadros de Van Gogh, e dialoga em francês com lavadeiras às margens de um lago, procurando pelo pintor.

Com relação à formação musical, convidei o músico especialista em música japonesa, Kooi Kawazoe, para a execução de instrumentos típicos, como o Koto e o Shamisen. Kawazoe participou também como uma espécie de consultor cultural, contribuindo para um maior engajamento da sonoridade japonesa. A própria trilha original do filme divide-se entre

³³⁰ Para este procedimento de dublagem convidei um ator e uma atriz fluentes em francês.

momentos típicos da música japonesa, e outros fortemente ocidentais. Também respeitei essa divisão pré-estabelecida pela direção de Kurosawa.

Kawazoe trouxe para o processo de composição um fator teórico extremamente significativo, que é o “conceito de Ma”. De acordo com o músico,

"Ma" é uma palavra japonesa que engloba significados como: intervalo, entre-espaço e tempo. O conceito de "Ma" é associado ao "vazio", mas um vazio diferente da concepção ocidental, cujo significado é o nada. No "Ma", o vazio é um espaço que tudo pode conter, onde há a chance do nascimento de algo novo, e não da ausência.

Este conceito nos leva a conhecer um espaço que muitas vezes não é valorizado na cultura ocidental, como o espaço branco do papel desenhado, o silêncio entre as palavras, o espaço entre o jardim e a casa, ou o tempo de não-ação entre movimentos.

No Japão, o "Ma" é aplicado em muitas manifestações artísticas, como: pintura, teatro, música, literatura e arquitetura, além de estar presente na cultura moderna japonesa, como em mangás e filmes, estabelecendo, portanto, sua existência como uma estética tradicionalmente japonesa.

O conceito foi trazido para o ocidente pelo arquiteto japonês Arata Isozaki, que organizou uma exposição em Paris, chamada "Ma: Espace Temps du Japon". (KAWAZOE, 2019 em depoimento para este processo investigativo).

Desta forma, inserido em uma cultura distinta, minha compreensão sobre esse conceito foi algo aproximado deste pensamento: se, por um lado, o uso da música escolhido originalmente por Kurosawa em *Sonhos* foi exclusivamente não a colocar simultaneamente com os diálogos (deixando o público imune ao sentimento emocional que a música supostamente pode fornecer - ou guiar), por outro lado, o silêncio musical representou o intervalo, entre espaço-tempo (que pode conter tudo, onde existe a chance do nascimento de algo novo). Consequentemente, “algo novo” poderia ser o sentimento emocional evitado com o uso da música, deixando esta escolha de interpretação para o público). Portanto, quanto mais refleti sobre esse tema, mais tive certeza de que a melhor escolha seria manter a estrutura musical definida pelo diretor.

Além de Kawazoe, contei também com Silnei Döomacil, na flauta transversal e piccolo; e Moisés Pantolfi, no vibrafone e set de percussão. A flauta transversal funcionou como uma espécie de coringa entre as sonoridades oriental e ocidental, pois pode tanto servir como um substituto para o shakuhachi, outro instrumento típico japonês, como executar melodias características do ocidente.

Assim, criei uma *cue sheet* para os músicos com informações que combinam a partitura dos temas criados, com instruções de tonalidade, fórmula de compasso, entrada e saída de música etc. Portanto, nessa estrutura existem diversos trechos em que as melodias podem ser improvisadas. Outro ponto importante é que, assim como ocorreu na performance ao vivo de *Live Hitchcock*, os trechos improvisados passaram a ser executados como nos registros das gravações ao vivo das primeiras sessões.

Esta performance segue até os dias de hoje com apresentações recorrentes em diversos espaços ao redor do Brasil, sempre com ingressos esgotados – e, em sua maioria, com sessão extra.

Figura 88: Informação de sessão extra no MIS

Fonte: MIS. Facebook. (2019).

Figura 89: Informação de sessão extra no SESC Avenida Paulista

Fonte: SESC Avenida Paulista (2019).

5.4 Amélie Poulain in Concert (Categoria D)³³¹

Figura 90: *Amélie Poulain in Concert*

Fonte: Foto de Vinícius Santos.

³³¹ Vídeo demonstrativo encontra-se nos anexos deste trabalho.

Em 2019 recebi uma encomenda da unidade Campo Limpo do SESC-SP para produzir um espetáculo com o filme *O Fabuloso Destino de Amélie Poulain* (2002), de Jean-Pierre Jeunet. Esta apresentação faria parte da programação chamada *Na Trilha do Filme*, criada neste mesmo ano exclusivamente para as apresentações de cinema com trilha sonora ao vivo.

A música deste longa-metragem, que foi um grande sucesso após seu lançamento, é formada por uma combinação de faixas de autoria do francês Yann Tiersen, com poucos temas criados especificamente para o filme³³². Ou seja, a sua maioria é proveniente de trabalhos anteriores do compositor. Contudo, o próprio Tiersen beneficiou-se da extraordinária repercussão que obteve através deste trabalho, e se apresentou em turnês ao redor do mundo durante os anos subsequentes. Mesmo sem oferecer projeção de cenas em seu show, atraiu uma quantidade imensa de fãs do filme, cujos principais temas musicais são introduzidos por Tiersen até os dias de hoje em seus concertos.

Desta maneira, foi consenso tanto para mim, quanto para o SESC, que esta performance seria desenvolvida unicamente com as músicas originais do filme, portanto, não haveria qualquer nova criação musical. Em outras palavras, reproduziríamos exatamente como nos moldes expostos anteriormente no subcapítulo referente às performances de cinema sinfônico. Fato novo em minha trajetória, pois, em todas as outras experiências, atuei principalmente como compositor, sempre com a proposta de criar uma nova interpretação musical para as respectivas obras.

Primeiramente, convidei o músico e produtor musical Kooi Kawazoe para participar do processo de produção, tendo como função particular a concepção de uma decupagem a partir de todas as entradas e saídas de música que constam na obra. Kawazoe, profissional presente em diversos outros projetos aqui relatados, ficou também responsável pela indicação da formação instrumental ideal para a execução ao vivo. Isto porque, por conta de a trilha sonora deste filme ser arquitetada a partir de distintos trabalhos de Tiersen, não há uma padronização instrumental em toda a obra. Portanto, seria possível gerar um estudo maior sobre essa questão a partir do trabalho desenvolvido por Kawazoe.

³³² Informações obtidas no *website* oficial do compositor. Disponível em: www.yanntiersen.com.

Figuras 91 e 92: Páginas 1 e 2 da decupagem criada para a performance *Amélie Poulain in Concert*

O Fabuloso Destino de Amélie Poulain	
00:00 – 00:08 – Logomarca UFD	
00:08 – 00:22 – Logomarca UGC	
(01) 00:22 – 00:36 – Crédito de produção (J'Y Suis Jamais Alte) [Tutti]	
(02) – 01:36 – 03:20 – Créditos (La Dispute) [Piano]	
(03) – 03:20 – 04:46 – Narrador Apresentação dos pais (J'Y Suis Jamais Alte) [Tutti]	
04:46 – 05:14 – Narrador Apresentação da Amélie criança (Sem música)	
(04) – 05:14 – 06:02 – Apresentação da Amélie (La Redécouverte) [Mallet + Acordeon]	
06:02 – 06:35 – Apresentação da Amélie (J'ai vu le soleil) (Sem música)	
(05) – 06:35 – 07:16 – Close sobre o rio (Comptine D'un Autre Nô 2) [Piano]	
07:16 – 07:26 – Acidente de carro (Sem música)	
(06) – 07:26 – 07:40 – Amélie TV com tragédias (sub) [Synth + Sample]	
07:40 – 08:51 – Velho TV futebol (Sem música)	
(07) – 08:51 – 09:50 – Amélie balança com urso (Pas si simple) [Percussão + Cravo + Acordeon + Bandolim]	
09:50 – 11:40 – Narrador Apresentação Amélie adulta (Sem música)	
11:40 – 12:09 – Cinema (Música de cena)	
12:09 – 12:21 – Amélie na cama (Sem música)	
(08) – 12:21 – 13:48 – Amélie não nos grilos (Comptine D'un Autre Ete) [Piano]	
13:48 – 15:03 – Cena orgasmo (Sem música)	
(09) – 15:03 – 15:48 – Caixa de La Valse D'Amélie - Orchestral/Version [Tutti sem Acordeon]	
15:48 – 21:17 – Amélie bate na porta (Sem música) - Detalhe: batida de sino 17:33	
21:17 – 23:13 – Escada metrô (Música de cena: Si Tu N'étais Pas Là - Fréhel)	
23:13 – 24:08 – Pai e anão (Sem música)	
24:08 – 25:36 – Café (Música de cena)	
25:36 – 27:22 – Apartamento primeiro Dominique Bretodeau (Sem música) - Detalhe: boom 25:46 e 26:10	
27:22 – 27:27 – Caixão de Dominique (Música de cena e efeito) - Detalhe: boom 27:27	
27:27 – 29:17 – Amélie escada do prédio (Sem música)	
(10) – 29:17 – 30:26 – Amélie e pintor (Comptine D'un Autre Ete) [Piano]	

30:26 – 31:27 – Dominique Bretodeau feia (Sem música)	
(11) – 31:27 – 34:27 – Dominique caixa (La Dispute) [Acordeon + Piano]	
34:27 – 34:41 – Dominique fala da filha (Sem música)	
(12) – 34:41 – 36:09 – Amélie caminhando (La Noyée) [Acordeon + Tutti]	
36:09 – 37:00 – Cego abençoado (Sem música)	
37:00 – 38:45 – Amélie TV (Música cena: Adagio para cordas - Barber)	
38:45 – 39:09 – Amélie (sub) (Sem música)	
(13) – 39:09 – 39:34 – Amélie pedra (Sub e efeito)	
39:34 – 40:43 – Amélie metrô fechando (Sem música) - Detalhe: boom 40:39 e 40:41	
(14) – 40:43 – 41:24 – Amélie comendo estação (Quimper 94) [Acordeon + Percussão + Cordas]	
(15) – 41:31 – 42:45 – Amélie pega a bolsa (L'autre Valse D'Amélie) [Acordeon + Tutti]	
42:45 – 42:52 – Café homem gravador (Sem música)	
42:52 – 45:01 – Balção do café (Música de cena: Gully) - Detalhe: boom 44:13	
(16) – 49:26 – 49:56 – Amélie cama com álbum (La Valse D'Amélie Piano Version) [Piano]	
49:56 – 52:12 – Corrida de bicicleta TV (Sem música)	
52:12 – 53:15 – Café enchendo garrafa de vinho (Música de cena)	
53:15 – 53:35 – Feirante carregando caixa (Sem música) - Detalhe: Sub 53:24	
(17) – 53:35 – 55:12 – Amélie entra no apartamento do feirante (La Dispute) [Acordeon]	
55:12 – 57:25 – Amélie sai do apartamento do feirante (Sem música) - Detalhe: Música efeito Zoro 56:27	
(18) – 57:25 – 57:55 – Amélie vendo álbum na cama (La Moulins) [Piano]	
57:55 – 59:17 – Despertar do feirante (Sem música)	
(19) – 59:17 – 59:38 – Venda da feirante (La Redécouverte) [Mallet]	
59:38 – 59:42 – Café Amélie morando no copo (Música de cena)	
59:42 – 1:01:08 – Amélie telefone (Sem de cena) - Detalhe: boom 1:01:07	
1:01:08 – 1:02:01 – Feirante entrega (Sem música)	
(20) – 1:02:01 – 1:02:32 – Alacachafes (A Qual) [Tutti]	
1:02:32 – 1:02:57 – Quem? (Sem música)	
(21) – 1:02:57 – 1:03:54 – Coligir com de limão (A Qual) [Tutti]	
1:03:54 – 1:03:58 – Fita cassete (Sem música)	

Fonte: Decupagem criada por Kooi Kawazoe exclusivamente para o projeto *Amélie Poulain in Concert*.

Figuras 93 e 94: Páginas 3 e 4 da decupagem criada para a performance *Amélie Poulain in Concert*

1:03:58 – 1:04:18 – Corrida de bicicleta TV (Música de cena - Comptine D'un Autre Ete: La Demanche)	
1:04:18 – 1:04:26 – Cachorro malabarista TV (Música de cena - Collegiate Rhythm - Keith Nichols)	
1:04:26 – 1:04:46 – Sister Rosetta Tharpe TV (Música de cena - Up Above My Head)	
1:04:46 – 1:07:54 – TV estático (Sem música)	
1:07:54 – 1:09:29 – Sex Shop (Música de cena)	
1:09:29 – 1:11:19 – Parque de diversão (Sem música)	
(22) – 1:11:19 – 1:12:31 – Motociclista recado (L'autre Valse D'Amélie) [Acordeon + Tutti]	
1:12:31 – 1:12:42 – Cama conversando com foto (Sem música)	
1:12:42 – 1:14:14 – Parque (Música de cena)	
1:14:14 – 1:15:21 – Escada (Sem música) - Detalhe: Efeito 1:14:55 e Música de cena 1:15:08	
(23) – 1:15:21 – 1:16:30 – Brindisões (La Valse des Vieux os) [Acordeon]	
1:16:30 – 1:16:44 – Álbum com recado (Sem música) - Detalhe: efeito com orquestra com as fotos	
1:16:44 – 1:17:06 – Carrossel Sacre Cour (Tema 7)	
1:17:06 – 1:17:30 – Carta (Sem música)	
(24) – 1:17:30 – 1:17:58 – Amélie desce escada (La Valse D'Amélie) [Acordeon + Mallet]	
1:17:58 – 1:18:48 – Troto no café (Música de cena: Whispering - The Radio Rhythm Rascals)	
1:18:48 – 1:19:33 – Sex shop (Sem música)	
(25) – 1:19:33 – 1:20:19 – Feia (Soir De Fete) - Detalhe: boom 1:20:16 [Palmas + Bandolins + Acordeon]	
(26) – 1:20:19 – 1:21:15 – Amélie sabotando apartamento (La Moulins) [Acordeon]	
1:21:15 – 1:21:25 – Amélie na cadeira (Música de cena: Reveille)	
1:21:25 – 1:22:10 – Velas (Sem música)	
(27) – 1:22:10 – 1:23:12 – Amélie estação de trem cópia (La Valse des Monstres) [Acordeon]	
1:23:12 – 1:26:25 – Amélie na janela (Sem música) - Detalhe: sub e efeitos 1:23:50 - 1:25:15 / boom 1:25:24, 1:25:43 e 1:26:14	
(28) – 1:26:25 – 1:27:10 – Passos na estação (Sub)	
1:27:10 – 1:28:30 – Vozinha e carteiro (Sem música) - Detalhe: Efeitos 1:27:50	
(29) – 1:28:30 – 1:29:23 – Vozinha e retrato do marido (L'autre Valse D'Amélie piano) [Piano]	
1:29:23 – 1:29:42 – Feirante e quadro (Sem música)	
(30) – 1:29:42 – 1:30:24 – Feirante piratando (Naomi - Yann Tiersen) [Piano]	

1:30:24 – 1:31:01 – Feirante e pintor (Sem música)	
1:31:01 – 1:31:27 – Vídeo (Música de cena: Sur La Fil - Yann Tiersen)	
1:31:27 – 1:32:55 – Peg leg Sam (Sem música) - Detalhe: breve música de cena	
1:32:55 – 1:33:11 – Devidendo o anão (Música de cena)	
1:33:11 – 1:34:34 – Moto (Sem música) - Detalhe: Música de cena do sex shop 1:34:02	
1:34:34 – 1:34:58 – Amélie café com bandeja (Música de cena)	
1:34:58 – 1:35:55 – Suposições de Amélie (Sem música)	
(31) – 1:35:55 – 1:36:20 – Amélie vê Nino no café (La Valse D'Amélie) [Acordeon + Mallet]	
1:36:20 – 1:36:27 – Nino esperando (Sem música)	
1:36:27 – 1:38:45 – Nino vê uma gente (Música de cena: Gully)	
1:38:45 – 1:39:46 – Amélie e pintor (Sem música)	
(32) – 1:39:46 – 1:40:23 – Discurso na TV (La Banquet) [Acordeon + Percussão]	
1:40:23 – 1:40:39 – Filmando o feirante (Sem música)	
(33) – 1:40:39 – 1:41:01 – Amélie na estação de trem (Quimper 94) [Acordeon + Percussão + Cordas]	
1:41:01 – 1:42:03 – Dançarina sex shop (Música de cena: Alex Gopher - The Child)	
1:42:03 – 1:42:22 – Relógio da estação (Sem música)	
(34) – 1:42:22 – 1:43:28 – Amélie observa do vídeo (Sub e efeitos)	
(35) – 1:43:28 – 1:43:57 – Técnico de manutenção (L'autre Valse D'Amélie) - Detalhe: Acorde no acordeon 1:43:54 [Acordeon + Piano]	
1:43:57 – 1:44:10 – Amélie nervosa (Sub e efeito)	
1:44:10 – 1:44:57 – Café (Música de cena)	
1:44:57 – 1:45:28 – Pai de Amélie sentado no jardim	
1:45:28 – 1:47:33 – Café (Música de cena)	
1:47:33 – 1:48:49 – Nino e dona do café (Sem música)	
(36) – 1:48:49 – 1:50:13 – Amélie no espelho (La Valse D'Amélie Piano Version) [Piano]	
1:50:13 – 1:54:30 – Amélie campanha (Sem música)	
(37) – 1:54:30 – 1:57:20 – Lencol (La Valse D'Amélie) [Acordeon + Tutti]	
(38) – 1:57:20 – Créditos finais (Le Jour Tristes Instrumental) [Tutti]	

Fonte: Decupagem criada por Kooi Kawazoe exclusivamente para o projeto *Amélie Poulain in Concert*.

Desta maneira, no trabalho de decupagem constaram não somente as 38 intervenções musicais, mas também diversos acontecimentos distintos que Kawazoe considerou relevantes para orientação da performance ao vivo dos músicos. E, a respeito da formação instrumental, definimos que o ideal seria: piano, acordeon, bandolim, percussão, flauta e violoncelo, os quais seriam executados por mim, Camila Borges, André Vac, Rosângela Raphaele, Silnei Döomacil e Érica Navarro, respectivamente.

Na sequência, uma questão importante emergiu acerca da execução musical ao vivo, pois teríamos a trilha sonora presente na mídia do filme. Sendo assim, seria necessário que a silenciássemos, e ao mesmo tempo preservássemos os diálogos, sons ambientes e efeitos sonoros. Porém, não tínhamos disponíveis as respectivas faixas de áudio separadas para efetuar este procedimento. Assim, a solução obtida foi através dos arquivos 5.1 do DVD do filme, pelo qual, por meio do programador e músico Arthur Tofani, conseguimos extrair as referentes faixas separadas.

Após a resolução desta questão, ainda seria necessário edição e mixagens minuciosas destes arquivos. E, para esta função, convidei a musicista Lúcia Steves, cujo trabalho constituiu-se em eliminar os canais de áudio que obtinham música simultaneamente aos diálogos, bem como adicionar ambientações sonoras quando fosse necessário.

Paralelamente aos procedimentos narrados relativos ao áudio, produzimos também um sistema de sincronização por meio de uma guia visual com *timecode* e indicações de todas as entradas e saídas de música. Este material foi desenvolvido pelo designer gráfico Vinícius Santos, que igualmente operou os vídeos ao vivo através do *software* Resolume Arena. Desta forma, tivemos dois arquivos de vídeos sendo executados ao vivo (que foram utilizados, também, durante os ensaios): para o público, o vídeo original; enquanto nos nossos monitores visuais, a guia sobreposta ao filme.

Figuras 95 e 96: Monitor visual utilizado na performance *Amélie Poulain in Concert*

Fonte: Foto de Vinícius Santos.

Fonte: Foto de Vinícius Santos.

Por fim, para execução ao vivo ainda contamos com técnico de som, *light designer* e produtor, operados por Guilherme Chiappetta, Laiza Menegassi e Markito Alonso, respectivamente. Totalizando, assim, 13 profissionais envolvidos neste projeto, que passou igualmente a ser apresentado em outras unidades do SESC, bem como no Cine Belas Artes.

5.5 Outras experiências

5.5.1 Max Linder (A), Pina Bausch (A), E.T. (B) e Superman (B)

Junto à banda de jazz experimental *África Lá Em Casa*, apresentamos uma coletânea de onze curtas de Max Linder, e *O Lamento da Imperatriz* (1990), de Pina Bausch. Ambas as performances, em formato de improvisação livre, também foram estreadas no MIS-SP em 2013 e 2014, respectivamente. A primeira, cuja interpretação musical de um dos curtas foi executada em piano solo, tive a oportunidade de igualmente reproduzi-la em um congresso de musicologia realizado no mesmo ano em Dublin, na Irlanda (*SMI Postgraduate Conference 2013*). Nesta ocasião, apresentei um artigo de minha autoria intitulado “*The Musical Accompaniment in the Cinematographic Universe: Dialogue and Conflict of Generations*”³³³, o qual apontava o diálogo entre gerações distintas promovido pelo resgate da tradição das exibições cinematográficas com acompanhamento musical ao vivo no cenário contemporâneo. Consequentemente, a demonstração prática fazia parte do contexto da conferência, tornando-se o desfecho de minha apresentação. Inclusive, esse artigo representa hoje uma espécie de primeiro embrião deste atual processo investigativo. Já a performance com o filme de Pina Bausch, foi também apresentada em outras ocasiões no SESC.

Figura 97: Flyer digital performance Max Linder

Fonte: Cine Concerto BR (2019)

Figura 98: Flyer digital performance Pina Bausch

Fonte: Cine Concerto BR (2019).

³³³ Em português: O Acompanhamento Musical no Universo Cinematográfico: Diálogo e Conflito de Gerações.

Outros dois projetos de que participei no ano de 2019 foram a execução ao vivo de *E.T. – O Extraterrestre* (1982); e, *Superman* (1978), ambos a convite do músico e produtor e baixista Guilherme Chiappetta – idealizador da mesma banda *África Lá Em Casa*, a serem apresentados no MIS e no SESC, respectivamente.

Figura 99: Performance ao vivo de *E.T. – O Extraterrestre*

Fonte: Foto de Clayton João.

Figura 100: Flyer digital de *Superman*

Fonte: SESC Campo Limpo (2019b).

Nos dois casos, a ideia da performance partiu dos espaços e constituía-se na criação de novas trilhas sonoras para as apresentações ao vivo. Conforme apontado anteriormente, a questão da performance de trilha sonora ao vivo com filmes do período do cinema sonoro traz um problema quanto à execução e processo de produção. Isso porque, diferentemente do caso relatado de *Sonhos*, de Akira Kurosawa, no qual a música praticamente não acontece simultaneamente com os diálogos, nesses dois casos ocorre o oposto: a música está presente em quase todas as falas do filme. Além disso, havia também o fato de que as músicas originais desses filmes constituem temas icônicos da trilha sonora mundial, compostos por um dos principais nomes da área: John Williams.

Com relação à primeira questão, seria imprescindível eliminar a música original para que as performances ao vivo fossem possíveis. No entanto, para que isso fosse feito de maneira completa, seria necessário termos acesso aos arquivos originais com as pistas sonoras separadas, algo que não seria possível.

Deste modo, a solução encontrada foi a mesma apresentada no caso de *Amélie Poulain in Concert*. No entanto, por esses filmes serem antigos, esses arquivos são uma espécie de 5.1 falso, pois não foram originalmente concebidos pensados neste formato, e sim remasterizados

a partir de arquivos em *stereo* e distribuídos para os sistemas *surrounding* mais atuais (que, também, não são tão novos – pois foram lançados neste formato há mais de uma década). Portanto, não foi possível eliminarmos todas as faixas musicais, e a solução foi mixá-las em frequências que não comprometessem o entendimento dos diálogos, ora editando-as quando estes não estavam presentes, ora incorporando as melodias originais na nova trilha que estava sendo concebida.

Já em relação ao “fator John Williams”, a ideia proposta por Guilherme Chiappetta, assim como nas performances de seu antigo grupo *África Lá Em Casa*, se baseou na improvisação experimental livre, descolando totalmente dos temas originais do compositor hollywoodiano. Mesmo nos casos em que se incorporaram à execução ao vivo os temas de Williams, a ideia não foi reproduzi-los, mas sim ressignificá-los em um contexto contemporâneo e experimental. Desta maneira, estas informações estavam presentes na divulgação de ambos os trabalhos, para que o público presente já estivesse consciente da sonoridade que iria encontrar.

5.5.2 Cosmos 2018 (G)

Além dessas experiências, fui convidado para participar do encontro nacional de ufologia *Cosmos 2018*, realizado na unidade do SESC Birigui. A proposta da performance foi tocar temas conhecidos de ficção científica durante diversos momentos do evento, cuja duração foi de uma semana. Desta maneira, improvisei ao piano uma coletânea composta por diversas músicas presentes nos filmes *Contatos Imediatos do Terceiro Grau* (1978) e *E.T.* (1982), de Spielberg; *O Quinto Elemento* (1997), de Luc Besson; *Gravidade* (2013), de Alfonso Cuarón; *Interestelar* (2014), de Christopher Nolan; *A Chegada* (2016), de Denis Villeneuve; e das séries *Stranger Things* e *Black Mirror* (Netflix), e *West World* (HBO).

Figura 101: Divulgação Cosmos 2018

Fonte: SESC São Paulo (2018).

5.5.3 Études sur Paris (A)

Por fim, em ocasião relacionada a um festival de cinema francês realizado no SESC Santos, em 2019, fui convidado pela respectiva unidade a compor uma nova trilha sonora para o longa-metragem silencioso *Études sur Paris* (1928), de André Sauvage. Como método de trabalho, utilizei procedimento semelhante ao relatado acerca do projeto *Live Hitchcock*. Porém, dessa vez compus para piano, acordeom, violoncelo e violino, e empreguei um sistema simples de sincronia através da composição de uma *cue sheet* com *timecode*, criado por Kooi Kawazoe (profissional presente em outros projetos apresentados). Assim, com a relação exata de entradas musicais e seus respectivos tempos, executamos a performance seguindo a guia de um cronômetro.

Figura 102: Performance ao vivo de *Études sur Paris*

Fonte: Foto de Vinícius Santos.

5.5.4 Festivais internacionais

5.5.4.1 Transatlantyk Instant Composition Contest

Figura 103: Foto com Jan A. P. Kaczmarek no *Transatlantyk Instant Composition Contest 2014*

Fonte: Foto de Bartosz Dziamski.

Em 2014 tive a oportunidade de participar da *Instant Composition Contest*, competição que promove a criação de trilha sonora em tempo real ao piano, realizada em Poznan, Polônia. Parte integrante do *Transatlantyk Film Music Festival*, evento criado e dirigido por Jan A. P. Kaczmarek, vencedor do Oscar de Trilha Sonora Original de 2005 com o filme *Em Busca da Terra do Nunca* (2004), de Marc Forster, neste ano teve entre os jurados o compositor Jóhann Jóhannsson que, cerca de seis meses mais tarde, viria também a ganhar Oscar de Trilha Sonora Original de 2015, com o filme *Teoria de Tudo* (2014), de James Marsh.

De acordo com o festival,

O Transatlantyk Instant Composition Contest é um evento internacional único e de prestígio - um concurso de composição simultânea baseado na ideia de improvisação criada em sincronia com a imagem na tela. O procedimento é simples: primeiro, todos os participantes - jovens artistas ambiciosos - assistem nos bastidores um clipe de filme desconhecido para eles. Em seguida, eles instantaneamente respondem a ele, tocando no piano suas próprias composições no local para acompanhar a imagem na tela - mas desta vez, já no palco na frente do público e do júri.

[...] Eventualmente, um júri internacional selecionará 10 músicos mais criativos, que então entrarão na final. [...] entre os jurados [...] figuras de

renome da indústria cinematográfica e musical como: John Debney (indicado ao Oscar para a trilha sonora de *A Paixão de Cristo*), Richard Gladstein (duas vezes indicado ao Oscar – pela produção de *Neverland* e *The Cider House Rules*), Marco Beltrami (indicado duas vezes ao Oscar - para as trilhas sonoras de *3:10 para Yuma* e *The Hurt Locker*), Jóhann Jóhannsson (vencedor do Globo de Ouro e duas vezes indicado ao Oscar) - para as partituras de *Theory of Everything* e *Sicario*, Roy Conli (ganhador do Oscar de *Big Hero 6*), Leszek Możdżer (um brilhante pianista e compositor polonês), Michael Phillips (ganhador do Oscar por produzir *The Sting* e Jan AP Kaczmarek (vencedor do Oscar da trilha sonora de *Finding Neverland*, fundador e diretor do Transatlantyk Festival), entre outros (TRANSATLANTYK, 2019. T. do A).

Figura 104: Jóhann Jóhannsson e Robert Piaskowski, jurados do *Transatlantyk Instant Composition Contest 2014*

Fonte: Transatlantyk (2014).

Em depoimento para o *making of* oficial do festival, Jóhann Jóhannsson ressaltou o desafio que os concorrentes enfrentam neste tipo de competição que exige, especialmente, espontaneidade para as decisões ao vivo:

Eu acho que é um tipo de desafio encontrar a voz do filme, encontrar a temperatura certa da música, e ressaltar isso musicalmente sem entrar em sentimentalismo e se tornar clichê; ter que se conter, mas ainda assim, transmitir essa emoção. Eu acho que esse foi o maior desafio. Todos os concorrentes têm a minha admiração por aceitar este desafio, é algo que eu não faria pessoalmente, não sou muito espontâneo.³³⁴ (JÓHANNSSON, 2014 apud YOUTUBE, 2019b. T. do A.).

³³⁴ “I think it is a sort of challenge to find the voice of the film, to find the right temperature of the music, until underscore that musically without going into sentimentality and becoming into cliché, and staying, you know kind of restraining yourself but still, you know conveying this emotion. I think that was the biggest challenge. All those contestants have my admiration for taking on this challenge, it is something I would not do personally, I’m not very spontaneous.” (JÓHANNSSON, 2014 apud YOUTUBE, 2019b). Disponível em: <https://youtu.be/OWmWscduGQY>.

Figura 105: Momento ao vivo da competição (monitoração visual em frente ao piano)

Fonte: Foto de Bartosz Dziamski.

Conforme artigo publicado por Anna Józefiak nos *websites* poloneses *Klub Filmowy* e *SoundtracksPL*,

[...] artistas que têm apenas um piano e uma imagem silenciosa - e imensas quantidades de habilidades e imaginação - compõem e tocam música ao vivo, que deve refletir melhor o caráter da cena, as emoções contidas nela e a dinâmica. A música apresentada também deve ser original e não pode conter citações musicais de trilhas sonoras existentes [...] As composições criadas pelos artistas expressavam perfeitamente o humor triste e perturbador da tela. A tarefa exigia mudanças rápidas no ritmo e clima da música [...] A animação final permitiu que os participantes tivessem mais humor e diversão [...] foi muito dinâmico e forçou os compositores a reagirem imediatamente para mudar a situação na tela.

O júri foi composto por Monika Wolińska, Jóhann Jóhannsson, Matthias Hornschuh, Robert Piaskowski e Rafał Paczkowski.

Todas as performances foram extremamente interessantes, engenhosas e por vezes surpreendentes. Os músicos apresentaram um nível muito alto de habilidades, não só de improvisação, mas também de virtuosismo. Particularmente notável é o fato de que em muitos projetos a mesma cena ganhou um significado completamente diferente, devido aos artistas aplicarem tempo diferente, tonalidade diferente ou pausa. Este é o charme básico desta competição - os espectadores estão convencidos da importância da seleção de meios musicais de expressão para a imagem - e quão diferente pode ser o caráter da cena nas interpretações de diferentes compositores.

[...] A edição deste ano da competição foi vencida por Mateusz Dębski. O segundo prêmio foi dado ao júri por Michał Wróblewski. Paweł Tomaszewski ficou em segundo lugar. A distinção foi dada a Anselmo Mancini.³³⁵ (JÓZEFIK, 2014. T. do A.).

³³⁵ “Artyści mając do dyspozycji wyłącznie fortepian i niemy obraz - oraz niezmiernie pokłady własnych umiejętności i wyobraźni - komponują i na żywo wykonują muzykę, która powinna jak najlepiej oddawać charakter danej sceny, emocje w niej zawarte i dynamikę. Prezentowany utwór musi być ponadto oryginalny i nie może zawierać muzycznych cytatów pochodzących z istniejących już ścieżek dźwiękowych. [...] Kompozycje tworzone przez artystów świetnie wyrażały smętny, a jednocześnie niepokojący nastrój obrazu. Zadanie wymagało szybkich zmian rytmu i klimatu muzyki. [...] Animacja finałowa pozwoliła uczestnikom na większą dawkę humoru i zabawy. [...] była bardzo dynamiczna i zmuszała kompozytorów do natychmiastowego reagowania na zamiany sytuacji na ekranie. [...] W skład jury weszli: Monika Wolińska, Jóhann Jóhannsson, Matthias Hornschuh, Robert Piaskowski oraz Rafał Paczkowski. [...] Wszystkie wykonania

Deste modo, felizmente, conquistei o prêmio de quarto colocado e recebi menção honrosa pelo “uso de ritmo original”.

Figuras 106 e 107: Premiação do *Transatlantyk Instant Composition Contest 2014*

Fonte: Fotos de Bartosz Dziamski.

5.5.4.2 Cineconcerto Festival

Figura 108: Foto divulgação do Cineconcerto Festival

Fonte: Cineconcerto (2019c).

były niezwykle ciekawe, pomysłowe, a niekiedy zaskakujące. Muzycy prezentowali bardzo wysoki poziom umiejętności nie tylko improwizacyjnych, ale również wirtuozerskich. Szczególną uwagę zwraca fakt, iż w wielu realizacjach ta sama scena zyskiwała zupełnie inny wydźwięk dzięki stosowaniu przez artystów innego tempa, innej tonacji czy wprowadzeniu pauzy. To właśnie jest podstawowy urok tego konkursu - widzowie przekonują się, jak istotny jest dobór muzycznych środków ekspresji do obrazu - i jak odmienny może być charakter sceny w interpretacjach różnych kompozytorów. Tegoroczną edycję konkursu wygrał Mateusz Dębski. Drugą nagrodę jury przyznało Michałowi Wróblewskiemu. Trzecie miejsce zajął Paweł Tomaszewski. Wyróżnienie zaś otrzymał Anselmo Mancini. (JÓZEFIK, 2014).

Em 2019, fui selecionado para participar do Cineconcerto Festival, evento que se encontrava em sua quarta edição, realizado anualmente em um belíssimo vilarejo medieval chamado Montecarotto, na região de Ancona, Itália. O festival tem como proposta que os participantes toquem ao vivo suas obras em um palco a céu aberto, competindo pelo prêmio de melhor relação ao vivo entre música e imagem. Para se inscrever, é necessário que tanto a música, como o vídeo, sejam originais (de autorias comprovadas pelos participantes). Além disso, a performance deve ter a duração máxima de 15 minutos e pode pertencer a qualquer gênero audiovisual, contanto que seja executada ao vivo.

Figura 109: Divulgação no Instagram da programação com os selecionados do Cineconcerto Festival 2019

Fonte: Cineconcerto. Instagram. (2019b).

Desta maneira, me inscrevi com uma videodança chamada *Vanitas*³³⁶, de Vinicius Cardoso, cuja trilha sonora compus em 2017. Inspirada na obra prima de Bosch, *O Jardim das Delícias Terrenas* (pintada entre 1490 e 1510), este trabalho - que conta com as performances de Vera Valdez e Irupé Sarmiento - foi selecionado para ser exibido em mais de 40 festivais ao redor do mundo, e premiado nas seguintes competições: *Choreoscope 2018* e *FIVER Festival Internacional de Videodanza 2018*, Espanha; *Festival Segni Della Notte 2018*, Itália; *Desartes/Descinés 2018*, França; e *Mostra SESC de Cinema Paulista 2018* e *Festival Internacional Colaborativo 2017*, Brasil.

³³⁶ Vídeo demonstrativo encontra-se nos anexos deste trabalho.

Figura 110: *Thumbnail* oficial de *Vanitas*

Fonte: Vimeo (2019).

Quando compus a trilha sonora, convidei Kooi Kawazoe para utilizar o koto (instrumento japonês) de uma maneira diferente da tradicional, explorando timbres e efeitos dentro de uma linguagem híbrida que conectasse música erudita e eletrônica. Também tive a participação de Ian Gotlieb, violoncelista americano que, na ocasião, estava morando no Brasil.

Já para a performance ao vivo, na qual toquei sintetizadores, contei novamente com Kawazoe, além da participação do experiente violoncelista italiano Giuseppe Franchellucci, solista oficial das turnês italianas das carreiras solos de Serj Tankian (vocalista do *System of a Down*) e Jonny Greenwood (guitarrista do *Radiohead*). Ainda, tivemos monitoração visual, o que nos possibilitou tocar de frente para o público.

Figura 111: Performance ao vivo no Cineconcerto Festival 2019

Fonte: Cineconcerto. Facebook. (2019a).

De tal modo, em uma das experiências mais distintas que vivenciei nesta área, conquistamos a 2ª colocação entre os dez finalistas.

Figura 112: Anúncio dos vencedores do Cineconcerto Festival 2019

Fonte: Cineconcerto. Facebook. (2019a).

5.5.5 Cine Concerto BR

Devido ao meu envolvimento cada vez maior com esse tipo de performance, somado à necessidade de facilitar o acesso para os programadores dos espaços culturais aos diferentes materiais de divulgação que possuo neste segmento, em 2019 criei a plataforma digital *CINE CONCERTO BR*, acessadas pelos endereços www.cineconcerto.com.br e cineconcerto.org.

Igualmente, convidei outros profissionais da área para fazer parte do núcleo de produção da plataforma, bem como ao mesmo tempo oferecerem seus trabalhos no catálogo de performances oferecidas no site. Deste modo, atualmente contamos com 13 projetos de trilha sonora ao vivo neste catálogo em que atuo tanto nas performances como na produção executiva dos projetos, conforme lista a seguir:

Figura 113: Catálogo de performances disponíveis até o final de 2019 na plataforma Cine Concerto BR

PROJETO	FILME/DIRETOR	INTÉRPRETE	MINHA FUNÇÃO
Live Dreams	Sonhos, Kurosawa	Yume Project	Compositor/Intérprete
Live Hitchcock	The Lodger, Hitchcock	Mancini's trio	Compositor/Intérprete
Gato Felix Super Live	Coletânea, Messmer/Sullivan	Camerata Onírica	Compositor/Intérprete
Série Max Linder	Coletânea, Max Linder	Africa Lá Em Casa	Produção Executiva / Intérprete
Pina Bausch	O Lamento da Imperatriz, Pina Bausch	Africa Lá Em Casa	Produção Executiva / Intérprete
Série Chaplin	Coletânea, Charlie Chaplin	Fábio de Oliveira	Produção Executiva
Koyaanisqatsi	Koyaanisqatsi, Reggio	Guilherme Chiappetta e convidados	Produção Executiva
Vertigo	Vertigo – Um Corpo que Cai, Hitchcock	Guilherme Chiappetta e convidados	Produção Executiva
E.T.	E.T. – O Extra-Terrestre, Spielberg	Guilherme Chiappetta e convidados	Produção Executiva / Intérprete
Superman	Superman, Spielberg	Guilherme Chiappetta e convidados	Produção Executiva / Intérprete
Etudés de Paris	Etudés de Paris, Salvage	Anselmo Mancini e convidados	Compositor/Intérprete
Encomenda	O Programador escolhe	À definir	Produção Executiva / Compositor/Intérprete
Cine Mancini	Projetos Audiovisuais diversos	Anselmo Mancini Solo	Compositor/Intérprete
Amélie Poulain in Concert	Jean-Pierre Jeunet	Anselmo Mancini e convidados	Intérprete

Fonte: Elaborada pelo autor.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conforme apresentado, uma performance concebida através da exibição cinematográfica com trilha sonora e musical executada ao vivo constitui-se em uma prática que não se define, exclusivamente, como contemporânea. Pelo contrário, originou-se há mais de um século. Porém, ao passo que este método se reconfigura em um cenário moderno e distinto, mediado por novas tecnologias, bem como apreciado por uma audiência demasiadamente habituada ao digital – pouco exposta ao que podemos definir como real (o “ao vivo”), torna-se inovação, adquire um novo significado, estabelece-se como tendência.

De uma forma geral, nota-se que no circuito independente, onde podemos incluir os espaços culturais de referência nacional citados nesta pesquisa³³⁷, esta tendência cresce de maneira exponencial passando a ter uma programação exclusiva para o respectivo tipo de atividade; comumente dentro da agenda de cinema – e não de música. Com preços acessíveis – ou muitas vezes gratuitos³³⁸, observa-se, contudo, que para os programadores e, conseqüentemente, suas respectivas instituições, essas programações se tornam uma espécie de “tiro certo”, cujo sucesso de público tem refletido em um maior número de ofertas desses espetáculos. Estamos, pois, falando de uma atividade que, para grande parte deste público, significa novidade, ao mesmo tempo em que é amparada pela existência, muitas vezes, de um grande sucesso do passado³³⁹. Neste sentido, é certo que uma sessão de cinema nos dias atuais com qualquer um desses filmes mencionados não tem o mesmo apelo comercial que o de um lançamento. Logo, o fator “música ao vivo” torna-se um forte apelo para recriar um interesse do espectador por estas obras.

Ao mesmo tempo, é possível apontarmos também um certo desenvolvimento que se reflete no cenário nacional em produções maiores vinculadas a grandes franquias, mesmo que em menor escala comparado ao panorama internacional apresentado nesta pesquisa. Em “Senhor dos Anéis in Concert”³⁴⁰, por exemplo, enquanto em 2019 as apresentações de “A Sociedade do Anel” na cidade de São Paulo ocorreram no Espaço das Américas³⁴¹ (local com

³³⁷ SESC, MIS – Museu da Imagem e do Som e Cine Belas Artes, por exemplo.

³³⁸ As apresentações de Cine Concerto que executei no SESC são, de uma forma geral, gratuitas. Enquanto no MIS, os ingressos são vendidos a preços acessíveis como R\$ 12,00 (doze reais) inteira, e R\$ 6,00 (seis reais) a meia-entrada. Já no Cine Belas Artes, os valores são similares aos de uma sessão comum de cinema: R\$ 40,00 (quarenta reais) inteira, e R\$ 20,00 (vinte reais) a meia-entrada.

³³⁹ E.T. – O Extraterrestre, De Volta Para o Futuro, O Fabuloso Destino de Amélie Poulain, etc.; além de inúmeros outros apresentados durante este trabalho.

³⁴⁰ Nome original: *The Lord of The Rings in Concert*.

³⁴¹ *The Lord of the Rings in Concert*. Disponível em: <http://lordoftheringsinconcert.com>.

capacidade para 3 mil pessoas sentadas³⁴²), em 2020 as apresentações de “As Duas Torres” estão agendadas para ocorrer no Ginásio do Ibirapuera³⁴³ (local com capacidade para 11 mil pessoas³⁴⁴).

Desta maneira, não seria de se estranhar (uma mera suposição), se em futuras edições de festivais como o Rock in Rio, houvesse um palco temático³⁴⁵ chamado Cine Concert³⁴⁶, com a presença de nomes como Hans Zimmer, por exemplo. Isso porque, em âmbito internacional, já é realidade que o compositor divide palco com artistas do rock e da música pop em festivais como Coachella, realizado nos Estados Unidos. Em 2017, Zimmer se apresentou em edição que contou com a participação de nomes como Radiohead e Beyoncé³⁴⁷. Entretanto, o mais comum no Brasil ainda é que essas performances sejam inseridas em festivais de cinema, sendo oferecidas como aberturas, encerramentos ou programação específica; geralmente, no padrão clássico da projeção de um filme mudo com acompanhamento musical ao vivo³⁴⁸.

Contudo, os editais de fomento e incentivo à cultura no país ainda não acompanham a ampliação deste segmento, mesmo que muitas vezes apresentem áreas multidisciplinares em suas ofertas. Assim, esse tipo de performance permanece em uma espécie de limbo, onde não há uma modalidade específica para a inscrição de projetos. De tal modo, diferentemente do que ocorre nos espaços culturais e festivais, a alternativa é atrelar-se à disciplina *música* e não ao *cinema*, cujas oportunidades via de regra são para a criação de uma nova obra.

Tratando de minha própria experiência prática, o volume de diferentes projetos em que passei a estar envolvido em distintas funções também ampliou de maneira significativa (especificamente nos últimos 3 anos). Posso afirmar que, enquanto até o ano de 2018 o comum consistia em, como compositor, ser eu quem enviava as propostas, a partir do ano de 2019, passaram a surgir diversas encomendas e convites oriundos das instituições (para a produção de cine concertos específicos). Por exemplo: a diferença de um ano para o outro foi de 6 apresentações³⁴⁹ (média de uma a cada dois meses) para 15 apresentações³⁵⁰ (média 1.25 por

³⁴² Fonte: www.espacodasamericas.com.br.

³⁴³ Disponível em: <http://lordoftheringsinconcert.com>.

³⁴⁴ Fonte: www.parqueibirapuera.org.

³⁴⁵ O festival Rock in Rio conta com palcos temáticos, conforme edição de 2019. Disponível em: <https://rockinrio.com/rio/pt-BR/line-up>.

³⁴⁶ A sugestão do nome em inglês se deve por conta dos nomes adotados pelo festival na respectiva língua (exemplo: Palco Sunset, Rock District, Highway Stage). Disponível em: <https://rockinrio.com/rio/pt-BR/line-up>.

³⁴⁷ Artigo de Sodomsky e Phillips, de janeiro de 2017. Disponível em: <https://pitchfork.com/news/70100-coachella-2017-lineup-radiohead-beyonce-kendrick-lamar>.

³⁴⁸ A exemplo do que comumente o ocorre na Mostra Internacional de Cinema de São Paulo (www.mostra.org), as apresentações que envolvem música são similares ao tipo de performance pertencentes à categoria A, apresentada no capítulo 4 desta pesquisa.

³⁴⁹ Live Dreams no SESC Santos (1 apresentação); Live Dreams no Estúdio Mawaca (1 apresentação); Live Hitchcock no SESC Santos (1 apresentação); Pina Bausch no SESC Santo Amaro (1 apresentação); Live Hitchcock no Estúdio OCA (2 apresentações).

³⁵⁰ Live Dreams no SESC Av. Paulista (2 apresentações); Live Dreams no Estúdio OCA (1 apresentação); Live Dreams no SESC Guarulhos (1 apresentação); E.T. no MIS (2 apresentações); E.T. no SESC Campo Limpo (1 apresentação); Superman no SESC Campo Limpo (1

mês) no ano seguinte. Sendo que, dessas, 7 foram encomendadas³⁵¹ e as demais foram replicadas; enquanto no ano anterior o número de encomendas foi zero. Já em 2020, somente para o primeiro semestre são 21 datas já agendadas³⁵² (média de 3.5 por mês), tendo 3 solicitações³⁵³ de novas produções. Nesse ponto, de fato, a criação da plataforma Cine Concerto BR reverberou no progresso dessa estatística.

Por fim, a respeito da classificação oferecida no capítulo 4, em nossa compreensão, as categorias com projeção sincronizadas denominadas A e C, uma vez que se utilizam da exibição de filmes mudos, visam ao resgate da tradição desta prática nos moldes de realização do início do século passado. No entanto, enquanto a primeira promove uma espécie de *crossover* de gerações ao estabelecer uma releitura a partir da reinterpretação musical contemporânea (proveniente da criação de uma nova trilha sonora), a segunda, por sua vez, agencia uma forma de replicação direta, onde oferece ao espectador (este sim, contemporâneo), a exposição de um modelo que não lhe é cotidiano.

Já as categorias B e D, por operarem com projeções de filmes sonoros, atuam mais próximas à realidade comum a esta audiência moderna. De tal modo, a primeira propõe para o público contemporâneo um viés concomitantemente experimental, enquanto a segunda, assim como a categoria C, apresenta uma replicação direta, porém agora do que lhe é mais habitual.

A respeito das categorias de projeção não sincronizadas nomeadas como E e F, ambas se correlacionam à prática dos espetáculos de música popular (pop e rock), ao mesmo tempo que provocam uma espécie de ativação da memória emocional do espectador. Pois, enquanto na E, são os clipes de cenas que pontualmente ditam e evocam a nostalgia instigada pelas imagens exibidas, na F, esta nostalgia torna-se mais ampla, uma vez que através dos temas executados sem a projeção ficcional (somente a transmissão simultânea), a criação do espectro imagético fica por conta do próprio público que, individualmente, correlaciona a música

apresentação); E.T. no SESC Rio Preto (1 apresentação); Études sur Paris no SESC Santos (1 apresentação); Jurassic Park 1 no MIS (1 apresentação); Jurassic Park 2 no MIS (1 Apresentação); Amélie Poulain in Concert no SESC Campo Limpo (1 apresentação); Cine Concerto Amor ao Cinema, no Curta Santos – Festival de Cinema de Santos; Cine Concerto Festival na Itália (1 apresentação).

³⁵¹ Études sur Paris, encomenda do SESC Santos (na função de compositor e diretor musical); Amélie Poulain in Concert, encomenda do SESC Campo Limpo (na função de diretor musical); E.T., encomenda do MIS (na função de intérprete); Jurassic Park 1, encomenda do MIS (na função de intérprete); Jurassic Park 2, encomenda do MIS (na função de intérprete); Superman, encomenda do SESC Campo Limpo (na função de intérprete); Cine Concerto Amor ao Cinema, encomenda do Curta Santos – Festival de Cinema de Santos (na função de compositor).

³⁵² Ladrões de Bicicleta no SESC Av. Paulista (3 apresentações); Amélie Poulain in Concert no Cine Belas Artes (2 apresentações); Live Dreams no Cine Belas Artes (2 apresentações); Live Dreams no SESC Santo Amaro (1 apresentação); Live Dreams no Circuito SESC de Artes (9 apresentações); O Gabinete do Dr Caligari no Cine Belas Artes (2 apresentações); Fantasia no SESC Rio Preto (1 apresentação); Caverna do Dragão Super Live no SESC Guarulhos (1 apresentação).

³⁵³ Ladrões de Bicicleta, encomenda do SESC Av. Paulista (na função de compositor e diretor musical); Fantasia, encomenda do SESC Rio Preto (na função de diretor musical); Caverna do Dragão Super Live, encomenda do SESC Guarulhos (na função de compositor e diretor geral).

escutada à sua experiência particular atrelada a momentos distintos cuja obra, de alguma maneira, esteve presente.

Por fim, a categoria G - sem projeção - possui características semelhantes à F, no que diz respeito à autonomia que o espectador tem em relação à sua própria criação imagética. Porém, estabelece-se no campo tradicional das performances musicais onde o desempenho independe de aparatos audiovisuais.

De qualquer maneira, independentemente da categoria a que essas performances se aplicam, a música concebida nestes trabalhos é responsiva a uma obra pré-existente. Mesmo quando tratamos de uma nova criação, em nenhum caso analisado, a música foi o ponto de partida. Assim, como enfatizado durante todo esse estudo, é dependente de uma obra audiovisual cuja origem antecederá sua concepção.

REFERÊNCIAS

36ª. MOSTRA INTERNACIONAL DE CINEMA. São Paulo. **Nosferatu**. 02 nov. 2012. Disponível em: <http://36.mostra.org/br/filme/7926-Nosferatu>. Acesso em: 2019.

ABBADE, Mario. Ennio Morricone fala sobre o Brasil e diferencia concertos de trilhas de cinema. **O Globo**, 2 mai. 2007. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/ennio-morricone-fala-sobre-brasil-diferencia-concertos-de-trilhas-de-cinema-4192716>. Acesso em: 2019.

AGENDA NIKKEI. Facebook. "**Sonhos**" de Akira Kurosawa com trilha sonora ao vivo. Disponível em: <https://www.facebook.com/agendanikkei/photos/a.1554674501425850/1927330840826879/?type=3&theater>. Acesso em: 2019.

ALMA PRETA. **Ao vivo, KL Jay executa trilha sonora do filme Pantera Negra neste sábado**. 28 jun. 2019. Disponível em: <https://www.almapreta.com/editorias/realidade/ao-vivo-kl-jay-executa-trilha-sonora-do-filme-pantera-negra-neste-sabado>. Acesso em: 2019.

ALVARENGA, Márcio. **Música em cena**. O Concerto de Ennio Morricone. Score Track.net. Disponível em: <https://scoretracknews.wordpress.com/musica-em-cena-2007/musica-em-cena-o-concerto-de-ennio-morricone/>. Acesso em: 2019.

AMERICAN CINEMATHEQUE. **Nosferatu**. 2012. Disponível em: <http://americancinemathequecalendar.com/content/nosferatu>. Acesso em: 2019.

ARRIVAL. Direção: Denis Villeneuve. Produção: Dan Levine. Música: Jóhann Jóhannsson, 2016. 1 DVD (1h56 min).

AUDISSINO, Emilio. **Neoclassical Hollywood music**. John Williams e il recupero dello stile classico hollywoodiano. 2012. Tese (Dottorato in Storia delle Arti visive e dello Spettacolo) – Università di Pisa, Pisa, 2012.

AUSLANDER, Phillip. **Liveness**: performance in a mediatized culture. New York: Routledge, 1999. (Revised edition, 2008).

AV MAGAZINE. **d3's starring role in Game of Thrones Live Concert Experience**. 17 jul. 2017. Disponível em: <https://www.avinteractive.com/markets/live-events/d3s-starring-role-game-thrones-live-concert-experience-17-07-2017/>. Acesso em: 2019.

BAM. **Voyage of time**. 16, 17 nov. 2018. Disponível em: <https://www.bam.org/film/2018/voyage-of-time>. Acesso em: 2018.

BARBICAN. **Silent film & Live music**. Disponível em: <https://www.barbican.org.uk/whats-on/series/silent-film-live-music>. Acesso em: 2019.

BECCE, Giuseppe. **Kinobibliothek**. Berlin: Schlesinger, 1919.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Texto de Walter Benjamin publicado em 1955. Primeira versão. [S.l.: s.n.], 1955. (texto em formato pdf).

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. São Paulo: Brasiliense, 1987. (Obras Escolhidas I).

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

BFI LONDON FILM FESTIVAL. Disponível em: <https://whatson.bfi.org.uk/lff/Online/default.asp?BOParam::WScontent::loadArticle::permalink=bbr3soundsofcinemaconcert>. Acesso em: 2019.

BLACK Mirror (Temporada 3, ep. 1-6). Black Mirror [Seriado]. Direção: Joe Wright, Dan Trachtenberg, James Watkins, Owen Harris, Jakob Verbruggen e James Hawes. Produção: Charlie Brooker. Reino Unido: Netflix, 2016. (41-89 min.), son., color.

BRAGANÇA, Felipe. Jogo de cena, de Eduardo Coutinho (Brasil, 2007): (Re)Viver a Vida. **Revista Cinética**, out. 2007. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/jogodecenafelipe.htm>. Acesso em: 2016.

BRENTON FILMS. Disponível em: <http://www.brentonfilms.com>. Acesso em: 2018.

BURLINGAME, Jon. Live movie concerts a cash cow for orchestras. **Variety**, 29 abr. 2015. Disponível em: <https://variety.com/2015/music/features/live-movie-concerts-a-cash-cow-for-orchestras-1201483456>.

BURLINGAME, Jon. New trend in concert halls: original music by movie composers -no film required. **Variety**, 22 mar. 2019. Disponível em: <https://variety.com/2019/music/news/film-composers-write-music-for-concert-halls-danny-elfman-james-newton-howard-1203170705>. Acesso em: 2019.

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

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

CARRASCO, Ney. Trilha: o som e a música no cinema. **Revista Eletrônica de Jornalismo Científico**, 10 mar. 2010. Disponível em: <http://www.comciencia.br/comciencia/handler.php?section=8&edicao=54&id=689>>. Acesso em 2020.

CHAPLIN, Charlie. **Minha Vida**. Charlie Chaplin. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

CHARLIE CHAPLIN. Disponível em: www.charliechaplin.com. Acesso em: 2019.

CHARLIE CHAPLIN FILM CONCERTS. Disponível em: filmconcert.charliechaplin.com. Acesso em 2019, 2020.

CHION, Michel. **Músicas, media e tecnologias**. Tradução Armando Pereira da Silva. Lisboa: Instituto Piaget, 1997.

CINE CONCERTO BR. Disponível em: www.cineconcerto.com.br e cineconcerto.org. Acesso em: 2019.

CINECONCERTO. Facebook. Disponível em: <https://www.facebook.com/cineconcertofestival>. Acesso: 2019a.

CINECONCERTO. Instagram. **Prontissimi per #cineconcerto 2019! 31 agosto • 1 settembre**. Disponível em: https://www.instagram.com/p/B1YiX_spinQ/. Acesso em: 2019b.

CINECONCERTO. **Montecarotto Festival**. 31 ago. a 1 set. 2019. Disponível em: <http://www.cineconcerto.com/it/>. Acesso em: 2019c.

CINEJOIA. Disponível em: <http://cinejoia.tv/cinethesia>. Acesso em: 2017.

CINEPIANO. Disponível em: <http://www.cinepiano.com.br>. Acesso em: 2019.

COMMERCIAL INTEGRATOR. **L-ISA Audio System impresses Ennio Morricone himself during 60 years of music tour**. Disponível em: <https://www.commercialintegrator.com/av/l-isa-ennio-morricone-60-years-of-music-tour>. Acesso em: 2019.

CONTATOS imediatos do 3º. Grau. Direção: Steven Spielberg. Produção: Julia Phillips e Michael Phillips. Música: John Williams, 1977. 1 DVD (2h15 min).

COPPOLA, Francis Ford. **Live cinema and its techniques**. New York: Liveright, 2017.

COSTA, Fernando Moraes da. **Anos 1930 e 1940: a música nas produções da Cinédia**. Rio de Janeiro, set. 2009. Disponível em: <http://www.vivacine.org.br>. Acesso em: 27 jun. 2017.

DAILYMOTION. **Yanni Live at the Acropolis**. 11_14 - Aria (High Quality). Video. Disponível em: <https://www.dailymotion.com/video/x2mduw1>. Acesso em: 2019.

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

DE VOLTA para o futuro. Direção: Robert Zemeckis. Produção: Neil Canton e Bob Gale. Música: Alan Silvestri, 1985. 1 DVD (1h56 min).

DMYTRIK, Edward. **On film editing: an introduction to the art of film construction**. [S.l.]: Routledge, 2018.

DRAFT. **Entrevista com Facundo Guerra**. 24 out. 2014. Disponível em: www.projetodraft.com. Acesso em: 2017.

DREAMS. Direção: Akira Kurosawa. Produção: Steven Spielberg. Música: Shinichirô Ikebe, 1990. 1 DVD (1h59 min).

DYER, Richard. John Williams is new pops maestro. A musician's musician. Boston, **Boston Globe**, 1980.

DYER, Richard. Pops star: the legacy of John Williams. Boston, **Boston Globe**, 1993.

DYER, Richard. Stars and stripes forever and ever. Boston, **Boston Globe**, 1985.

DYER, Richard. Williams and the Art of Pops. Boston, **Boston Globe**, 1991.

ELIAS, Norbet. **Mozart, sociologia de um gênio**. Organizado por Michael Schröter, Tradução Sergio Goes de Paula. Revisão Técnica Renato Janine Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

ENNIO MORRICONE. Disponível em: <http://www.enniomorricone.org>. Acesso em: 2019.

ESPAÇO DAS AMÉRICAS. Disponível em: www.espacodasamericas.com.br. Acesso em: 2019.

ESTADÃO. **Mágico de Oz por André Abujamra**. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/blogs/divirta-se/magico-de-oz-por-andre-abujamra/>. 18 set. 2014. Acesso em: 2018.

E.T. - o extraterrestre. Direção: Steven Spielberg. Produção: Steven Spielberg. Música: John Williams, 1982. 1 DVD (1h55 min).

ÉTUDES sur Paris. Direção: André Sauvage. Produção: André Sauvage, 1928. 1 DVD (1h16 min).

FELDMAN, Dana. 'Game Of Thrones': by the numbers. **Forbes**, 11 abr. 2019. Disponível em: <https://www.forbes.com/sites/danafeldman/2019/04/11/game-of-thrones-by-the-numbers/#109d54271685>. Acesso em: 2019.

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

FILMMUSIKWETTBEWERB. Disponível em: <https://www.filmmusikwettbewerb.ch>. Acesso em: 2019.

FIMUCITE. Disponível em: <http://www.fimucite.com>. Acesso em: 2019.

FLEW, Terry. **New media**: an introduction. Melbourne, Australia: Oxford University Press, 2002.

FMF. Disponível em: <http://fmf.fm>. Acesso em: 2019.

FOLHA DE S. PAULO. **Suspense de Hitchcock será exibido com trilha ao vivo**. Guia Folha, 14 mar. 2013. Disponível em: <https://guia.folha.uol.com.br/cinema/1244481-primeiro-suspense-de-hitchcock-e-exibido-com-trilha-sonora-ao-vivo.shtml>. Acesso em: 2019.

FUCHS, Maria. The hermeneutic framing of film illustration practice: the allgemeines handbuch der film-musik in the context of historico-musicological traditions. In: TIEBER, Claus; WINDISCH, A. K. (ed.). **The sounds of silent films**: new perspectives on history, theory and practice. New York: Palgrave Macmillan, 2014.

GAME OF THRONES. **Live Experience**. Music by Ramin Djawadi. Disponível em: <https://www.gameofthronesconcert.com>. Acesso em: 2019.

GEORGE, Judy. Kentucky Symphony to perform the first screening of restored film 'Amadeus' in the Midwest. **CityBeat**, 5 apr. 2017. Disponível em: <https://www.citybeat.com/arts-culture/classical-music/article/20857309/kentucky-symphony-to-perform-the-first-screening-of-restored-film-amadeus-in-the-midwest>. Acesso em: 2019.

G1. **Exibição de filme com trilha sonora ao vivo com piano emociona o público em Piracicaba**. 14 set. 2019. Disponível em: <https://g1.globo.com/sp/piracicaba-regiao/noticia/2019/09/14/exibicao-de-filme-com-trilha-sonora-ao-vivo-no-piano-emociona-o-publico-em-piracicaba.ghtml>. Acesso em: 2019.

GONÇALVES, Luís Pimenta. **O libreto de ópera ou as metamorfoses do texto literário**. 2010. Disponível em: <http://www.projecto10.pt/arquivo-6-ae-livre.htm>. Acesso em: 2018.

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

GRAVIDADE. Direção: Alfonso Cuarón. Produção: Alfonso Cuarón e David Heyman. Música: Steven Price, 2013. 1 DVD (1h 31 min).

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

HAMILTON, George. Meet the Maestro... Ennio Morricone. **Entertainment Music**, 30 jul. 2017. Disponível em: <https://www.independent.ie/entertainment/music/meet-the-maestro-ennio-morricone-35975004.html>. Acesso em: 2019.

HAN, Karen. Film composer Hans Zimmer has always been a rock star. His live tour proves it. **Vox**, 26 jul. 2017. Disponível em: <https://www.vox.com/culture/2017/7/26/15726872/hans-zimmer-live-tour-movie-music-rockstar>

HANZ ZIMMER. Live in Prague. 2017. Exibido pela Netflix. Acesso em: 2018.

HIX, Michael Thomas. **The Lee Erwin collection**: the music of silent film composer and theater organist Lee Erwin. 2003. Dissertação (Mestrado em Música) – The Florida State University, Florida, 2003.

HUGHES, Allen. Arthur Fiedler, 84, conductor of Boston pops 50 years, dies. **The New York Times**, New York, 1979.

INTERESTELAR. Direção: Christopher Nolan. Produção: Christopher Nolan, Lynda Obst e Emma Thomas. Música: Hans Zimmer, 2014. 1 DVD (2h49 min).

JAWS. Direção: Steven Spielberg; Produção: David Brown e Richard Zanuck. Música: John Williams, 1975. 1 DVD (2h04min).

JOGO de cena. Direção: Eduardo Coutinho; Produção: Videofilmes, 2007. DVD (100 min).

JON BURLINGAME. Disponível em: <http://www.jonburlingame.com>. Acesso em: 2019.

JÓZEFIK, Anna. **Transatlantyk Instant Composition Contest 2014**. 14 ago. 2014. Disponível em: <http://www.soundtracks.pl/index.php?op=show&ID=181>; e <http://klubfilmowy.com/transatlantyk-instant-composition-contest-2014>. Acesso em: 2019.

JURASSIC Park. Direção: Steven Spielberg; Produção: Lata Ryan e Colin Wilson. Música: John Williams, 1993. 1 DVD (2h07min).

KATZ, Mark. **Capturing sound. H - how technology has changed music**. Revised Edition. [S.l.]: University of California Press, 2010.

KORNHABER, Spencer. **The Game of Thrones Live Experience Lets Fans Bask in the Highlights**. 7 mar. 2017. The Atlantic. Disponível em: <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2017/03/the-game-of-thrones-live-experience-concert-review/518826>. Acesso em: 2019.

KORPEK.SK. **Kitalálja, melyik amerikai mozi zenéje született Szlovákiában?** 6 máj. 2016. Disponível em: <https://korpek.sk/cikkek/friss-hirek/2016/05/06/kitalalja-melyik-amerikai-mozi-zeneje-szuletett-szlovakiaiban/>. Acesso em: 2018.

KOZINN, Allan. Lee Erwin, 92, organist and composer, dies. **The New York Times**, New York, 26 set. 2000.

LE GIORNATE DEL CINEMA MUTO. 39. Disponível em: <http://www.giornatedelcinemamuto.it>. Acesso em: 2019.

LIVE LIVE CINEMA. Disponível em: <http://www.livelivecinema.co.nz>. Acesso em: 2019.

LOCHNER, Jim. **The music of Charlie Chaplin**. New York: McFarland, 2018.

LONDON, Kurt. **Film music**: a summary of the characteristic features of its history, aesthetics, technique, and possible developments. Tradução Eric S. Bensinger. London: Faber & Faber Ltd., 1936.

LORD OF THE RINGS IN CONCERT, The. Disponível em: <http://lordoftheringsinconcert.com>. Acesso em: 2020.

MAKELA, Mia. **Live cinema language and elements**. 2006. Tese (Doutorado em New Media) - Helsinki University of Art and Design, Helsinki, 2006.

MARTINS, Chris. **Game of Thrones' Ramin Djawadi on the power of performance**. 6 set. 2019. Disponível em: <https://artists.spotify.com/blog/game-of-thrones-ramin-djawadi-on-the-power-of-live-music>. Acesso em: 2019.

MÁXIMO, João. **A música do cinema: os 100 primeiros anos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2003. (Vol. I).

MCBRIDE, Georgia. **An interview with John Goberman, executive producer of PGM Productions and The Wizard of Oz - Film with Live Orchestra**. 19 jul. 2012. Disponível em: <https://houstonsymphony.org/an-interview-with-john-goberman-executive-producer-of-pgm-productions-and-the-wizard-of-oz-film-with-live-orchestra>. Acesso em: 2019.

MIS. Museu da Imagem e do Som. Disponível em: <http://www.mis-sp.org.br>. Acesso em: 2019.

MIS. Museu da Imagem e do Som. **Cinematographo – ET – O Extraterrestre**. 14 out. 2019. Disponível em: <http://www.mis-sp.org.br/programacao/eb554171-5196-4b1a-904f-2674581a762e/cinematographo-et-o-extraterrestre>. Acesso em: 2019.

MIS. Museu da Imagem e do Som. **Cinematographo – Onde os fracos não têm vez**. 01 fev. 2015. Disponível em: <http://www.mis-sp.org.br/programacao/1627/cinematographo-fevereiro>. Acesso em: 2019.

MIS. Museu da Imagem e do Som. **Cinematographo – Sin City**. 25 nov. 2018. Disponível em: <https://www.mis-sp.org.br/programacao/031af308-2e00-4d20-b4f4-c57868dc36b8/cinematographo-sin-city>. Acesso em: 2019.

MIS. Museu da Imagem e do Som. Facebook. **Cinematographo - Sonhos de Akira Kurosawa**. Disponível em: <https://www.facebook.com/museudaimagemedosom/photos/gm.641061732718220/10153713900685544/?type=3&theater>. Acesso em: 2019.

MIS. Museu da Imagem e do Som. **Cinematographo – Um corpo que cai**. 05 ago. 2018. Disponível em: <http://www.mis-sp.org.br/programacao/2440/cinematographo-um-corpo-que-cai>. Acesso em: 2018.

MOSTRA Internacional de Cinema de São Paulo. Disponível em: www.mostra.org. Acesso em: 2020.

MOVIES IN CONCERT. Disponível em: <http://www.moviesinconcert.nl>. Acesso em: 2019.

MUSIC NATION. Disponível em: <https://musicnation.co.nz/hans-zimmer-live-spark-arena-auckland-2017/>. Acesso em: 2019.

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

NASCIMENTO, A. M. do. **The Musical accompaniment in the cinematographic universe: dialogue and conflict of generations**. Dublin, 26 jan. 2013. (Artigo apresentado no Congresso SMI Postgraduate Student's Conference, Dublin, Irlanda).

NEWMAN, Melinda. 'Game of Thrones' Live Concert Experience Coming to 28 Cities. **Billboard**, 8 ago. 2016. Disponível em:

<https://www.billboard.com/articles/news/7461955/game-of-thrones-live-concert-experience>. Acesso em: 2019.

O FABULOSO destino de Amélie Poulain, Direção: Jean-Pierre Jeunet. Produção: Claudie Ossard. Música Yann Tiersen, 2001. 1 DVD (2h02 min).

O GATO Felix – Edição Especial – A Série Colorida Completa. Animação: Otto Messmer. Produção: Pat Sullivan, 1953. 4 DVD (11h01 min - 52 episódios).

O QUINTO elemento. Direção: Luc Besson. Produção: Patrice Ledoux. Música: Éric Serra, 1997. 1 DVD (2h06 min).

CONNOR, Roisin. Hans Zimmer: 'I'm an embarrassing silence without my musicians'. **Independent**, 13 mar. 2019. Disponível em: <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/music/features/hans-zimmer-interview-world-of-tour-lion-king-inception-setlist-gavin-greenaway-a8819741.html>. Acesso em: 2019.

OLIVEIRA, Juliano de. **A significação da música no cinema**. 2017. Tese (Doutorado em Música). Universidade de São Paulo, USP, São Paulo, 2017.

OLIVEIRA, Leandro Vasconcellos de. **Do broadcasting ao streaming: variações audiovisuais do concerto sinfônico**. 2019. Tese (Doutorado em Educação, Arte e História da Cultura) - Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2019.

ORTEIZA, Gorka. **Hans Zimmer**. Interview. Sountrackfest, 26 mai. 2019. Disponível em: <https://sountrackfest.com/en/articles/hans-zimmer-interview>. Acesso em: 2019.

OSCAR. **The 45th Academy Awards**. 1973. Disponível em: <http://oscars.org/oscars/ceremonies/1973>. Acesso em: 2020.

PARQUE IBIRAPUERA. Disponível em: www.parqueibirapuera.org. Acesso em: 2020.

PINTO, Aloysio de Alencar. **A música, o pianista e o cinema silencioso**. 1986. Disponível em: <http://www.filmecultura.com.br>. Acesso em: 25 jun. 2017.

PORTAL CIDADE. **Filme Paris, Texas (1984) ganha nova trilha sonora**. 29 out. 2019. Disponível em: <http://www.revistacidadeararaquara.com.br/esportes/filme-paris-texas-1984-ganha-nova-trilha-sonora>. Acesso em 2019.

PSYCHO. Direção: Alfred Hitchcock. Produção Alfred Hitchcock. Música: Bernard Herrmann, 1960. 1 DVD (1h49 min).

RADEL, Felicia Wellington. Legendary composer Hans Zimmer's live show is really an epic rock concert. **App**, 26 jul. 2017. Disponível em: <https://www.app.com/story/entertainment/music/2017/07/26/hans-zimmer-live-radio-city-music-hall/514476001>. Acesso em: 2019.

RAMIN DJAWADI. Facebook. Disponível em: <https://www.facebook.com/RaminDjawadiOfficial>. Acesso em: 2019.

RAMIN DJAWADI. Instagram. Disponível em:
https://www.instagram.com/ramindjawadi_official/. Acesso em: 2019.

RAMIN DJAWADI. Twitter. Disponível em: https://twitter.com/djawadi_amin. Acesso em: 2019.

RANKMYLIST. **Ranking every World Cup Song**. Disponível em:
<https://www.rankmylist.com/list/ranking-every-world-cup-song/el-mundial-ennio-morricone-1978/37dc0c77a27>. Acesso em: 2019.

READ, Kieran. Live review: the world of Hans Zimmer. **Redbrick**, 3 jun. 2019. Disponível em: <https://www.redbrick.me/live-review-the-world-of-hans-zimmer/>. Acesso em: 2019.

ROCK IN RIO. **Line Up**. Disponível em: <https://rockinrio.com/rio/pt-BR/line-up>. Acesso em 2020.

RODRIGUES, Lúcia Valentim. Pianista faz "dueto" com Chaplin em SP. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 04 set. 2011. Disponível em:
<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0409201122.htm>. Acesso em: 2018.

ROTHSTEIN, Edward. Silent films had a musical voice. **The New York Times**, New York, 8 fev.. 1981.

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

SALLES, Felipe. **A origem da trilha sonora**. São Paulo, jul. 2008. Disponível em:
<http://www.mnemocine.com.br>. Acesso em: 22 jun. 2018.

SALLES, Felipe. **Ópera**. 2002. Disponível em:
<http://www.mnemocine.com.br/filipe/opera.htm>. Acesso em: 2018.

SALTER, Chris. **Entangled**: technology and the transformation of performance. London: MIT, 2010.

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

SESC AVENIDA PAULISTA. **Live Dreams**. Sonhos de Akira Kurosawa com Trilha Sonora ao Vivo. Disponível em:
https://www.sescsp.org.br/programacao/convidar/277821_LIVE+DREAMS+SONHOS+DE+AKIRA+KUROSAWA+COM+TRILHA+SONORA+AO+VIVO. Acesso em: 2019.

SESC CAMPO LIMPO. Facebook. 30 jun. 2019. Disponível em:
<https://www.facebook.com/SescCampoLampo/posts/1199069053606910>. Acesso em: 2019a.

SESC CAMPO LIMPO. Instagram. **Superman**. O filme. Com trilha sonora ao vivo. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/BxnPK7qnhUj/>. Acesso em: 2019b.

SESC SÃO PAULO. **Cine Concerto Sonhos de Akira Kurosawa com Uakti**. 19 out 2014. Disponível em:

https://www.sescsp.org.br/programacao/45440_CINE+CONCERTO+SONHOS+DE+AKIRA+KUROSAWA. Acesso em: 2018.

SESC SÃO PAULO. **Cosmos**. 2018. Disponível em: https://www.sescsp.org.br/programacao/99411_COSMOS+2018#/content=programacao. Acesso em: 2019.

SESC SÃO PAULO. **Hiroshima meu amor falado ao vivo**. 17 out. 2016. Disponível em: https://www.sescsp.org.br/programacao/96131_HIROSHIMA+MEU+AMOR+FALADO+A O+VIVO. Acesso em: 2017.

SESC SÃO PAULO. **Novas trilhas para grandes clássicos**. Disponível em: https://www.sescsp.org.br/online/artigo/compartilhar/8328_NOVAS+TRILHAS+PARA+GRANDES+CLASSICOS. Acesso em: 2019a.

SESC SÃO PAULO. **Paris, Texas, com os músicos Beto Villares, Siba e Lello Bezerra**. 29 out. 2019b. Disponível em: https://www.sescsp.org.br/programacao/207733_PARIS+TEXAS+COM+OS+MUSICOS+BETO+VILLARES+SIBA+E+LELLO+BEZERRA?fbclid=IwAR1_BYseVwouBVo9ZMfo3X0LxfwOXclaupPR6OwdmvtqEP-8EfJQCa2IYy8. Acesso em: 2019.

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

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

SODOMSKY Sam; PHILLIPS. Amy. Coachella 2017 Lineup: Radiohead, Beyoncé, Kendrick Lamar Headline. **Pitchfork**, 3 jan. 2017. Disponível em: <https://pitchfork.com/news/70100-coachella-2017-lineup-radiohead-beyonce-kendrick-lamar/>. Acesso em: 2020.

SOUNDTRACKSLIVE: Disponível em: <http://soundtrackslive.com>. Acesso em: 2019.

STEFANSKY, Emma. Film score rockstar Hans Zimmer reportedly taking over composing duties for Blade Runner 2049. **Vanity Fair**, 30 jul. 2017. Disponível em: <https://www.vanityfair.com/hollywood/2017/07/hans-zimmer-blade-runner>. Acesso em: 2019.

STRANGER Things (Temporada 1, ep. 1-8). Stranger Things [Seriado]. Direção: Kevin Hooks. Produção: The Duffer Brothers, Shawn Levy, Dan Cohen, Cindy Holland, Brian Wright, Matt Thunell, Karl Gajdusek e Iain Paterson. Estados Unidos: Netflix, 2016. (42-77 min.), son., color.

STUGRIN, Michael. Screening rooms: from the silent era to video-game age. **Symphony Magazine**, New York, Fall Ed., 2013.

SUPERMAN. Direção: Steven Spielberg. Produção: Pierre Spengler. Música: John Williams, 1978. 1 DVD (2h23 min).

TERMINATRYX. Disponível em: <http://www.terminatryx.com/TXlive.htm>. Acesso em: 2017.

THE COMPLAINT of an Empress. Direção: Pina Bausch. Produção: Herbert Rach, 1990. 1 DVD (1h46 min).

THE LODGER – a story of the London fog. Direção: Alfred Hitchcock. Produção Alfred Hitchcock, 1927. 1 DVD (1h40 min).

THE WORLD OF HANS ZIMMER. Disponível em: <https://www.worldofhanszimmer.com/>. Acesso em: 2019.

THEORY OF MUSIC. **Strawberry Hill House Gothic Film Season: Nosferatu**. 14 nov. 2012. Disponível em: <https://theoryofmusic.wordpress.com/2012/11/14/strawberry-hill-house-gothic-film-season-nosferatu/>. Acesso em: 2018.

TIFF. **Cinepiano – Tony Berchmans**. 25 maio 2016. Disponível em: <https://tiff.ro/en/eveniment/cinepiano-tony-berchmans>. Acesso em: 2018.

TODES, Ariane. The tuneful tramp: the forgotten musical genius of Charlie Chaplin. **The Guardian**, 16 abr. 2019. Disponível em: <https://www.theguardian.com/music/2019/apr/16/musical-tramp-charlie-chaplin-film-score-composer>. Acesso em: 2019.

TRANSATLANTYK. Disponível em: www.transatlantyk.org. Acesso em: 2019.

TRANSATLANTYK. **Transatlantyk Festival Poznań 2014 - dzień 5**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OWmWscduGQY&feature=youtu.be>. Acesso em: 2018.

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

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

UK JEWISH FILM FESTIVAL. 16th. 2012. Disponível em: https://ukjewishfilm.org/wp-content/uploads/2014/06/JFF_2012_MASTER_PAGES_LO_ALL.pdf. Acesso em: 2017.

USC THORNTON SCHOOL OF MUSIC. University of Southern California. **Jon Burlingame**. Disponível em: <https://music.usc.edu/jon-burlingame>. Acesso em: 2019.

VERTIGO. Direção: Alfred Hitchcock. Produção Alfred Hitchcock. Música: Bernard Herrmann, 1958. 1 DVD (2h09 min).

VIAX. **La música de Game Of Thrones llegará a Chile con un concierto sinfónico**. Disponível em: <http://canalviacx.com/noticias/cine-y-series/29895-la-musica-game-of-thrones-llegara-chile-concierto-sinfonico>. Acesso em: 2019.

VIMEO. **Cinema Falado – Hiroshima mon amour**. Disponível em: <https://vimeo.com/179191138>. Acesso em: 2018.

VIMEO. **Vanitas**. Extended Version. Disponível em: <https://vimeo.com/238486666>. Acesso em: 2019.

WARING, Olivia. Here are 5 reasons why you HAVE to see film composer Hans Zimmer and Johnny Marr on tour. **Metro**, 7 Apr. 2016. Disponível em: <https://metro.co.uk/2016/04/07/here-are-5-reasons-why-you-have-to-see-film-composer-hans-zimmer-and-johnny-marr-on-tour-5802626/>. Acesso em: 2019.

WATCHERS ON THE WALL. **Game of Thrones Live Concert Experience going on tour!** 8 aug. 2016. Disponível em: <https://watchersonthewall.com/game-thrones-live-concert-experience-going-tour/>. Acesso em: 2018.

WELBY, Augustus. Hans Zimmer: 10 Essential Film Soundtracks. **MusicFeeds**, 27 set 2019. Disponível em: <https://musicfeeds.com.au/features/hans-zimmer-10-essential-film-soundtracks/>. Acesso em: 2019.

WEST World (Temporada 1, ep. 1-10). West World [Seriado]. Direção: Jonathan Nolan, Richard Lewis, Neil Marshall, Vincenzo Natali, Jonny Campbell, Frederick Toye, Stephen Williams, e Michelle MacLaren. Produção: J. J. Abrams, Jonathan Nolan, Lisa Joy, Jerry Weintraub, Bryan Burk, Richard J. Lewis, Roberto Patino, Athena Wickham e Ben Stephenson. Estados Unidos: HBO, 2016. (57-91 min.), son., color.

YANN TIERSEN. Disponível em: <https://www.yanntiersen.com/>. Acesso em: 2019.

YANNI. Disponível em: www.yanni.com. Acesso em: 2019.

YORK, Ana. **Ennio Morricone Farewell tour in Berlin: Grazie, Maestro!** Pop Matters, 24 jan. 2019. Disponível em: <https://www.popmatters.com/ennio-morricone-farewell-tour-2626960067.html?rebelltitem=1#rebelltitem1>. Acesso em: 2019.

YOUTUBE. **Transatlantyk Festival Poznań 2014 - dzień 5**. Disponível em: <https://youtu.be/OWmWscduGQY>. Acesso em 2019b.

YOUTUBE. **Truth - Game of Thrones Live Concert Experience - Kolya**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mY6lGJZDXlc>. Acesso em: 2018.

YOUTUBE. **Yanni – “Dance With a Stranger ”...** The “Tribute” Concerts! 1080p Remastered & Restored. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8x7eUKYhBKg>. Acesso em: 2019a.

APÊNDICE 1:

Entrevista com o compositor e pianista Tony Berchmans

São Paulo, 17/05/2019

Entrevista com o compositor e pianista Tony Berchmans – São Paulo, 17/05/2019

Como você define o nome da sua performance de trilha sonora ao vivo?

BERCHMANS: *Eu defino conforme o público ao qual eu me dirijo. Por exemplo: na Europa, mesmo que eu não acredite que seja uma definição formalmente correta, muitas vezes me colocam como “Cine Concert”. Porque o “concert” não é correto na minha visão, porque seria um recital, não um concerto. Mas como lá é habitual esse termo, eles já sabem do que se trata. “O Cine Concert”. Agora, aqui eu acho mesmo muito amplo. “É um espetáculo de trilha sonora ao vivo”. Que acho que é mais simples de as pessoas entenderem. “Cine Concerto”. Até o nome CINEPIANO, que eu tentei criar um nome fácil de se entender, também: “Como assim, CINEPIANO?”. É difícil, eu não tenho uma resposta ideal pra isso. É uma experiência audiovisual, diferente... Porque é uma resposta também que eu tenho, apesar da gente se apresentar em lugares que são habitualmente lugares de exibições de audiovisual em geral, mesmo nesses lugares as pessoas falam: “Nunca vi uma coisa muito desse tipo, parecida e tal”. Então eu uso essa coisa do diferente, mas isso pra um público mais leigo. Então eu não sei se seria um “Cine Concerto” mesmo.*

Com relação aos espaços que você costuma se apresentar, suas performances fazem parte da programação de cinema ou de música?

BERCHMANS: *É a coisa mais plural que tem. Isso em geral, não só aqui em instituições brasileiras, como os SESC's e tal, mas na Europa também. A primeira vez que eu toquei na Europa foi em um festival de jazz. E ali é música, não tem nada a ver com cinema. Mas o meu espetáculo foi música com um diferencial que era a projeção de um filme. E essencialmente a minha música também tá meio que no universo do jazz, naquele caso, porque eu fiz (como no espetáculo que você viu), uma comédia, e nas comédias, no meu caso, eu gosto de explorar “o grande guarda-chuva” do jazz tradicional e suas possibilidades: reggae time, stride piano e coisas afins. E aí tem essa conexão do jazz tradicional. Mas SESC's, por exemplo, variam. Eu acho que a maioria dos SESC's que eu já me apresentei foram contratações e convites da programação de cinema. Mas em outras instituições, meio que varia um pouco: eventos de música, eventos de filmes. O show da semana que vem é “Ciranda de Filmes”, é um festival de filmes.*

E em relação à editais?

BERCHMANS: *São raros os editais que são mais abertos nesse sentido de falar: “Multi-linguagens, de fato”. Que aí é um evento que sim, que é uma apresentação musical, mas ao mesmo tempo é uma apresentação de um filme; independente da fórmula. Então é um espetáculo multi-linguagens mesmo. Quando a instituição categoriza de uma forma muito*

segmentada isso, a gente fica nesse limbo: não é nem o programador de música, nem o programador de filmes.

A quanto tempo você atua com este tipo de performance?

BERCHMANS: *Eu tenho uma data oficial que eu tenho que levantar, mas eu acho que é 2010. Eu fiz um espetáculo lá em Paranapiacaba, num festival de cinema deles, que foi o primeiro que eu chamei de CINEPIANO (que eu acho que é 2010).*

Você conhece outros profissionais especializados nesse tipo de performance? Se sim, poderia citá-los?

BERCHMANS: *Sim, eu tenho uma referência interessante que é o Neil Brand, um compositor e produtor de Londres, britânico. E tem alguns caras que eu vi lá em Pordenone, que já tinha ouvido falar: O John Sweeney, e tem um outro que esqueci o nome, que é francês. O John Sweeney toca piano, mas ele bota de vez em quando um acordeom e faz umas coisas diferentes. Nesse formato mais próximo que eu quero fazer, que é um processo, lógico, enfim, um processo evolutivo, eu vejo um pouco de reflexo nesses caras que eu vi em Pordenone: Neil Brand, John Sweeney e tem um outro que eu não lembro o nome; que foram o foco dessa viagem que eu fiz pra ver os caras tocando e tal. Mas eu confesso que dos shows que eu vi você fazendo, não foram muito exatamente a minha proposta. Talvez o Sonhos tenha sido um pouco mais próximo ao que eu gostaria, o que eu gosto, não só como criador, mas como público. Por isso iria citar você. Mas o do E.T., foge muito. Assim como os outros da Jornada, não tem nada que eu possa falar: “Aquilo eu acho legal, me identifico, ou tem a ver. Porque são propostas diferentes, muito experimentais, ou que promovem, ao contrário do diálogo, uma desconexão, uma provocação de subversão que é super interessante mas não é o que eu faço, não é o que eu quero fazer. Então, não saberia dizer muito não. Tem um cara em Nova Iorque que me chamou a atenção pelo trabalho dele, mas esqueci o nome dele também. Mas eu vejo alguns vídeos dele e eu passo a considerar, também, que não é o que eu quero fazer.*

Como você definiria isso?

BERCHMANS: *Eu acho que tem duas coisas: um é o intenso diálogo, inter-relação entre a música, entre o meu envolvimento musical, entre a minha atividade musical (pra ser bem amplo), e o que está acontecendo na narrativa, no storytelling, na tela. Isso é um aspecto. E o outro aspecto é mais musical propriamente dito, é mais pianístico. Ou seja, de repertório mesmo, de possibilidades narrativas. E isso depende muito de repertório, de técnica, de você poder traduzir comédia, traduzir suspense, tensão, amor, felicidade, tristeza, muitos variados tipos de emoções, uma gama muito grande de emoções. Daí você tem que ter um vocabulário muito grande de repertório e de possibilidades técnicas também. E pra mim, esses dois são desafios, então, exemplo: lá em Pordenone, eu vi um desses caras (que o nome eu vou fazer confusão, mas acho que é secundário), um cara que tem uma técnica pianística muito interessante, um bom gosto de composição, e uma variedade estilística interessante, e tal. Só que na performance live, ele perde muitos pontos de sincronismo, a cena foi pra um lado e ele tá ainda no tema anterior... Então, ele desenvolveu muito um lado e o outro lado ficou um pouco em segundo plano, o que é bastante comum quando se trata de músicos extremamente capacitados, talentosos, compositores, mas que não têm a vivência da narrativa da trilha sonora. Por outro lado, e aí já me lembra o início do CINEPIANO, inclusive ele começou*

depois da minha inspiração do Bob Mitchel... um amigo meu aqui em Piracicaba me convidou pra fazer uma experiência, e eu achei um absurdo e falei: “Não, eu nunca fiz isso e a minha técnica pianística não me permite fazer isso, o meu repertório é limitado...”. Daí ele falou: “Vem experimentar”. E aí, nessa primeira experiência, foi um pouco epifânico pra mim, também perceber que a minha limitação técnica era secundária em relação ao sincronismo, à significância da minha música em relação à o que está acontecendo na tela para o público. Ou seja, eu podia tocar temas simplórios e quase infantis, mas desde que aquilo tivesse alguma coisa a ver (quando eu digo alguma coisa a ver, não é necessariamente redundância), tivesse uma conexão de timing, de sincronismo com a narrativa, aquilo fazia sentido pro público. Mesmo que eu tocasse uma nota só. Então isso me abriu uma visão, e a resposta do público e dos amigos, das pessoas que realmente tavam analisando aquilo de uma forma um pouco mais criteriosa, me passaram esse feedback: “Tony, pouco importa realmente se a sua música é muito elaborada musicalmente ou pouco, mas o seu diálogo é interessante. Primeiro, pelo aspecto de myckeymousing mesmo. Ou seja, o diálogo de uma forma mais redundante, mais óbvia, mais evidente. E segundo, por um conteúdo também, não basta só sincronizar, o que que você está dizendo com aquela informação”. Aí eu passei a experimentar com isso também. Então por exemplo, vou acompanhar comédia: sim, mas tem cenas que determinado público tá rindo mais ou rindo menos, tá entendendo tal piada, ou não tá entendendo aquela piada. E aí eu consigo experimentar, e fui experimentando. Forçar na minha música, certos códigos para que o público entenda. E isso passou a ser o foco do meu trabalho. Eu tive que entender se eu peso mais mão numa piada, o que que é uma piada na música? Mas por outro lado, eu vi que esse era um desafio, mas era uma coisa que (por já trabalhar em estúdio e estar tão habituado a fazer a música ter significado, seja ele redundante ou subversivo), aquilo era a minha facilidade, aquilo era a minha curtição, era a veia que eu quero pegar. Então acabei desenvolvendo esse aspecto. Porque myckeymousing é o mínimo, passou a ser uma coisa meio óbvia, vamos dizer. Mas, de repente, em um filme mais dramático, não seja nem interessante você fazer muito myckeymousing, lógico. Isso faz sentido em um filme de Chaplin, pra crianças... faz todo o sentido você apelar mesmo e fazer como o próprio nome diz, uma trilha cheia de myckeymousing (uma analogia à animação e tal).

O teu repertório de filmes é composto por diversos gêneros?

BERCHMANS: *Bastante. Essa experiência toda começou com comédia por uma questão simplesmente de repertório das pessoas que me convidaram lá no começo. “Ah, tem uns filmes do Chaplin aqui”. Mas com o passar do tempo, eu comecei a acompanhar....eu lembro de um SESC que me convidou pra fazer o “Ironia da Sorte”, que já é um filme precursor do drama psicológico no cinema, é de um diretor nórdico que foi, inclusive, uma grande influência pro Ingmar Bergman. Então ele é considerado mesmo um precursor desse gênero do drama psicológico. E aí a música foi completamente pra outro lado, e eu acabei querendo fazer essa abertura de Nosferatu, Metropolis, Hitchcock e tal. Ampliar pra outros lados, também pra me divertir ou ampliar as possibilidades do tipo de interpretação ou de improvisação de gêneros. Poder usar inspirações desde brincar de piano preparado, John Cage... e ampliar mesmo as inspirações.*

Nas suas performances, a trilha sonora é totalmente original (você cria uma nova trilha), ou você toca parte ou executa a trilha original dos filmes? Como você define isso?

BERCHMANS: *Do tema original não, mas eu uso as vezes algum inserto, algum trecho, algum motivo, de algum clássico, algum tema já conhecido previamente composto, por um motivo narrativo. Então uma cena rápida de um casamento, eu toco de repente um trequinho duma Marcha Nupcial, ou em um movimento de um certo mistério, eu pego um pedacinho de um motivo do Grieg... Algumas descrições muito pontuais, ou uma canção... uma mulher tá cantando e eu pego uma canção do Fauré e faço citações. Isso as vezes eu faço, mas não é em todos os filmes. Até uma vez eu citei o hino da cidade de Piracicaba, num determinado momento, num rearranjo, pra fazer uma piada com o público local. Já tentei fazer isso em outros lugares, mas eu ensaio o hino mas no momento da improvisação eu esqueço, é muita coisa acontecendo... mas isso é uma intenção também de fazer uma piada narrativa, ou uma citação ou alguma coisa, mas são pequenos momentos. O resto, realmente são motivos, conteúdos desse vocabulário, são motivos que eu fui compondo, fui montando. Eu acho isso até muito gostoso, de desenvolver os motivos do zero mesmo em determinadas cenas, e outros motivos que já estão meio que na ponta dos dedos, motivos curtos que as vezes, através de determinados tipos de variações vão se desenvolvendo e tal. Mas em termos do que é meu e do que é dos outros, 90% ou mais é meu.*

Para o caso das trilhas novas criadas para os filmes, elas são escritas ou improvisadas?

BERCHMANS: *Não é escrito. As únicas vezes em que eu escrevi foi quando eu convidei alguém pra tocar comigo. Eu fiz também algumas experiências assim: com guitarra, com bateria...e aí eu fiz mais ou menos um roteirinho, basicamente com introdução e final. Porque pra mim é fundamental que a pessoa entre logo na experiência e curta, e o final que faça sentido. Porque pra mim é muito frustrante ver aquele “the end”, e o raciocínio musical está ainda acontecendo, ou já acabou antes. Então pra evitar uma coisa muito fora, que derruba um pouco a emoção da história, nesses casos eu planejei – juntamente com esse músico – “Ah, o que que a gente vai fazer nesse momento?”. Então aí a gente já teria uma parte escrita, embora não seja tecnicamente escrita. Então, sim, eu já teria escrito essa introdução, o crédito inicial: “Vamos começar assim? “Vamos!”. Agora isso é uma coisa que quando eu tô sozinho, eu até tenho essa intenção, só que muitas vezes eu inverte essa intenção. As vezes voluntariamente, as vezes não. As vezes eu esqueço mesmo o que eu queria fazer, faço uma coisa diferente...e isso passa a ser também uma coisa interessante pra mim. Mas uma coisa que eu tento fazer sempre, e eu acho que isso faz diferença pra mim, é conhecer a história. Mesmo que eu não planeje especificamente ou escreva a música, eu evito: “Ah, você não quer tocar esse filme aqui de primeira?”. Eu quero, posso, mas eu perco a possibilidade de ter certeza do que está acontecendo. Não só em termos de myckeymousing, mas pelo conjunto da narrativa, pela obra inteira do filme, pelo roteiro inteiro. Então, se eu não sei como essa história vai se desenvolver, eu tenho dificuldade de começar a narra-la. Entende? Eu não sei se isso vai acabar numa tragédia, se vai acabar num romance, ou se o mocinho vai morrer no final. Se eu souber, eu tenho mais facilidade de ajudar a criar os climas que me interessam pra contribuir com o filme. Seja pra enganar o público, ou pra induzir uma situação. Ou seja, as vezes, uma crítica que se coloca para a música, na narrativa audiovisual, é que a música pode manipular demais as emoções, e no meu caso, é esse o meu objetivo. Deliberadamente, eu quero manipular suas emoções. E isso é uma coisa que se eu conheço a história, aí eu tenho mais possibilidades de construir uma coisa mais significativa.*

E nesse caso, você faz alguma anotação ou é 100% memorizado?

BERCHMANS: *100% memorizado. Eu confesso que as primeiras duas, três vezes, eu tentei fazer um roteirinho. Teve uma vez que eu fiz até uma pequena cola. Assim, a cola não funciona e ela prejudica muito em relação ao timing da resposta do público. E eu faço uma analogia, que pra mim pelo menos, é muito real. Que é uma analogia do teatro, o que os atores falam em relação ao teatro. Porque quando eles estão no cinema, na televisão, tá tudo muito planejado, muito calculado, você não vê a reação do público. No teatro, o cara muda a performance dele de acordo com o público. E pra mim isso é muito claro. Não só a performance, mas o som do piano, o instrumento, a acústica, o ambiente. O quanto eu estou próximo ou distante do público. Isso altera a minha performance. As vezes eu quero tocar mais forte, mais piano. E isso altera também, obviamente, como eu tô dialogando com o filme. Então, lá no começo, eu vou tentar fazer uma colinha, eu vou desrespeitar essa colinha no segundo timing. E aí eu desisti de cola, não consigo fazer... O que eu fujo é do desconhecimento do filme, da história do filme. E isso acontece, porque a maioria dos filmes que eu acompanho pela primeira vez, eu não tenho a oportunidade de assisti-los muitas vezes, de ensaiar junto. Infelizmente, as vezes a gente não tem essa possibilidade, esse tempo. Então eu vejo o filme bloqueado, e acontece de eu esquecer o que está acontecendo ali. No meio do filme: “Pô, pra onde vai essa situação?”. E as vezes eu tenho que trazer isso pra música também, eu fico lá numa situação de não descrever uma determinada situação se eu não sei direito o que está acontecendo ou que vai acontecer. Ou até uma piada que eu não entendo, e falo: “Mas o que está acontecendo? Isso é pra rir? É pra chorar? O que que está acontecendo nesta cena?”. Quando acontece essa situação é a pior situação, porque aí eu não sei o que eu estou fazendo na música. Então pra evitar isso, eu procuro tentar lembrar o máximo e assistir o filme o máximo.*

Você acha necessário tocar olhando para tela ou, na sua opinião, isso é indiferente? Pois existem casos de acompanhamento ao vivo em que os músicos tocam de costas para a tela (não me refiro ao caso de orquestras que têm o regente de frente para a tela e os músicos de costas para a mesma).

BERCHMANS: *Essa necessidade é viável pro músico que já tá dentro do espírito ‘que o que é importante é a narrativa’. Não é importante a sua música. Não diminuindo o trabalho do acompanhador, ou a técnica, ou a música..., mas é secundário, realmente, a sua música. É secundário, vamos dizer, a qualidade musical até do que você tá trazendo, seja lá o que for. Qualidade musical é difícil, né... pro músico tem isso, pro cara improvisador, pro compositor, ele tá preocupado ali com a sua performance, e isso é realmente secundário em relação à essa importância do diálogo, isso eu acho que é muito difícil pros músicos. Mas isso acho que tem a ver também com o perfil do músico, porque são poucos músicos que tem essa liberdade. Eu chamo assim, mais vulgarmente, de “cara de pau”, de pegar e sair querendo comunicar alguma coisa com a música sem determinado planejamento. Porque pra fazer isso você precisa ter essa “cara de pau” que, no sentido musical, eu diria mais assim: de ter esse vocabulário de, vamos dizer, clichês e emoções meio que na ponta dos dedos. “Você tem que saber o que falar agora”, “vai lá, fala alguma coisa”! “Mas o que que eu vou falar se eu não tiver um texto?”. Então eu acho que isso acontece em outras artes de improvisação. Por exemplo, fazendo analogia com o teatro, o ator que se prepara longamente, que decora os textos com carinho todo especial, daquele do stand-up, do cara que tem que improvisar na hora mesmo. “Faz uma piada aí sobre o futebol”. Aí o cara tem que desenvolver na hora uma piada do tema que aparece, e conectar palavras... Então eu acho que o trabalho, no meu caso, o que eu gosto assim, vamos dizer, está mais ligada a essa comunicação na hora e tal, do que um*

planejamento. Mas eu acho que não é muito músico que tá conectado a isso, que já tem esse perfil.

No caso da improvisação, como você definiria este processo?

BERCHMANS: *Eu defino improvisação como a falta do planejamento específico da construção musical daquela cena, entende? “Quando aquele personagem fizer tal coisa ou outra, ou naquele cue-in ou naquele cue-out, naquele ponto eu vou entrar com tal tema, depois eu vou sair com tal tema...”. Esse planejamento tiraria um pouco do que eu chamaria de improvisação. Improvisação não significa que você vai criar necessariamente o tema ou o motivo que você nunca tocou antes, mas você não, necessariamente, planeja que aquele tema vai ser tocado naquele momento. E aí, nesse sentido eu faço uma analogia mais próxima da improvisação do jazz, que você tem uma série de estruturas, então por isso que existe a necessidade de um estudo muito grande pra um cara que vai improvisar jazz. Que, inclusive, um jazz moderno, é uma coisa que eu nem arrisco, eu não tenho formação pra isso. A analogia que eu faço é nesse sentido, existe uma parte muito estudada de truques, de cadências, de leaks, e uma parte já meio “formulaica”, meio já um padrãozão. E aí, conforme o show começa, e a interação entre os músicos, no caso do jazz quando tá tocando em grupo, aí um olha pro outro e fala: “Então vai, tem um pulso aí, faz o que você quiser”. “Aí, pô, o cara modulou”. Aí você vai atrás, modula também, e aí essas alterações vão sendo feitas a puro gosto. No meu caso também, o que eu estudo, o que eu tento estudar muito, são os truques, são os leaks, então eu não fico olhando um filme e acompanhando esse filme indefinidamente, isso pra mim seria um passo atrás, seria o trabalho que a gente faz, sim, na composição de um filme em estúdio. Aí sim, você vê e revê aquela cena milhões de vezes, testa diversas possibilidades, harmônicas, melódicas, rítmicas, experimentais, seja o que for. Mas para o CINEPIANO, eu não estudo com o filme. Eu estudo piano, primeiro num aspecto técnico mesmo, pra eu poder desenvolver mais, mais gêneros e estilos, e coisa e tal. Mas eu estudo muito os leaks, os truquezinhos, determinadas escalas, determinados stingers, determinadas passagens onomatopaicas (quedas, subidas, descidas, glissandos), tudo o que for possível, e tudo o que for tipo de gênero, sentimento, de emoções, pra que eu tenha todas essas coisas na ponta do dedo. Aí se eu me deparo com uma cena inesperada que eu não lembrava, que é uma cena muito tensa, eu já tenho milhões de possibilidades de coisas tensas na ponta dos dedos. E lógico que isso tá muito relacionado ao desenvolvimento dos clichês, e isso é uma coisa que me fascina. Porque, como compositor de música pra audiovisual, muitas vezes eu fujo dos clichês, ou eu tento trazer uma releitura dos clichês. No acompanhamento ao vivo, eu gosto de saber usar esses clichês, e eu tenho que sabê-los, eu tenho que reconhece-los bem. Tudo o quanto é tipo possível de clichês: desde uma simples apoiatura de uma oitava pra cima, que tem uma característica cômica, até um arpejo descendente de um acorde diminuto, que é um clássico tenso, que é lido como tenso desde o começo do século XX; sei lá, uma coisa bem óbvia, bem simples assim. Então esses truques, quanto mais eles estão na ponta dos dedos, seria mais fácil, mais interessante pra desenvolver a improvisação. Nada disso pra mim tira o aspecto de improvisação, entende?*

Então o mesmo filme é acompanhado com interpretações distintas em diferentes situações, e, pode acontecer da mesma improvisação ou ideia musical estar presente em mais de um filme?

BERCHMANS: *Sem dúvida, por exemplo: a maioria dos temas, e quando eu digo temas são motivos mais longos, vamos dizer, que tem um “A” inteiro, uma estrofe inteira, a maioria desses temas foram criados durante algum determinado show. Inclusive, eu quero fazer, ainda não fiz isso, mas eu quero fazer um pequeno songbookzinho meu interno de temas, de motivos... Como as Kinotheeks antigas?*

BERCHMANS: *Exatamente, inclusive esse é um outro ponto de estudo mútuo que eu tenho pegado pra estudar, mas enfim... E esses temas são criados assim: teve um show lá que eu fui acompanhar um filme do Buster Keaton, e que na hora eu falei: “vou fazer isso aqui e tal”, numa tonalidade X, e começa a criar uma melodia ali e virou uma coisa interessante. E isso acabou se transformando num teminha que eu usei ao longo daquele filme algumas vezes. Aí eu lembrei deste teminha, e transformei ele em um tema meu. Criou-se ali, compus um tema. Corta, dois meses depois, eu vou acompanhar um filme do Chaplin e, em determinada cena, pego esse tema do Buster Keaton e coloco naquela situação, como um leitmotif, como uma descrição de um tipo de situação. Então, sem dúvidas. Essa troca de temas e de motivos acontece muito. Acontece mais do que a repetição de temas no mesmo filme, que é o que eu tento realmente mudar. E que tem um aspecto involuntário, também da mudança. Mesmo que eu quisesse fazer meio parecido uma interpretação do mesmo filme subsequentemente em outra ocasião, eu não ia conseguir fazer porque eu não consigo lembrar, eu não consigo exatamente marcar tudo. Então é mais garantido que você vai ver uma interpretação de outros temas, de forma invertida. As vezes eu posso até repetir, existe, por exemplo, um tema em particular que eu lembro que desenvolvi no início do CINEPIANO com a personalidade do Chaplin, e esse tema eu adoro, esse tema eu costumo usá-lo em quase todas as comédias. Em algum momento eu vou pegar esse tema da cartola e tocar. Mas é uma questão de paixão mesmo, de “love theme”, um “theme love” que eu desenvolvi por esse tema. Mas filmes que eu acabei acompanhando várias vezes, o próprio exercício é de ir mudando os temas. Então, exemplo: ano passado eu fiz aquele Circuito SESC, que são nove shows seguidos e tal, e o Circuito falou: “A gente queria que você fizesse o mesmo repertório porque são lugares diferentes, então é o mesmo show que você teria que fazer”. Eu falei: “Pra mim tudo bem”. E eles: “Mas não é ruim pra sua improvisação?”. Eu: “Não, faz todo sentido pra mim”. E passei a me divertir muito com esse exercício, porque todo show (eram três curtas), eu tentava fazer uma coisa diferente, colocando piadas internas. Então, por exemplo: tem o tema lá do La Casa de Papel, que é aquele hino italiano, que o pessoal brincava, a equipe lá brincava muito com esse tema. E em determinada noite, eu enfiei esse tema... porque é um tema de domínio público, é um hino e tal. E eu fiz um arranjo meio reggae time, foi uma piada interna, com a galera da equipe do SESC, todo mundo entendeu a piada, riu... Na correria do Chaplin, o Chaplin correndo e eu tocando. E eu fiz isso uma noite, e no show seguinte eu já esqueci, eu fiz um outro tema. Mas isso é só uma lembrança que nesse espetáculo de nove vezes os mesmos filmes, eu fui sempre trocando. Daí eu até usei isso como um exercício: “Nessa noite eu vou usar determinado tipo de tema pro Chaplin e depois pro Buster Keaton eu vou usar outro”. E daí, na noite seguinte: “Eu vou inverter hoje, eu vou usar o tema que eu usei ontem no Buster Keaton...”. É lógico que eu estou simplificando um pouco porque eu acabo não usando “um tema”, mas essa proposta é o que pra mim é interessante do ponto de vista de improvisador. Até porque nesse caso o público não era o mesmo.*

Você vê um crescente na quantidade, tanto de profissionais atuando nesta área, quanto de espaços promovendo e oferecendo este tipo de performance?

BERCHMANS: *Sinto, senti uma diferença razoável não só na presença de cine concertos assim no molde que eu tenho feito, espetáculos menores de uma pessoa só, como cine concertos grandes de orquestras sinfônicas, coisa que realmente não era tão comum, a não ser os concertos em homenagem às trilhas que várias orquestras brasileiras fizeram tantas vezes. Mas essa coisa do acompanhamento do filme completo e sincronismo isso é recente e está se expandido, pelo jeito bastante. Tá vindo para o Brasil mesmo uma tendência que é crescente lá fora. E desses cine concertos experimentais também, nos últimos 10 anos tenho visto um crescente razoável disso assim. Eu não sei tanto espaços que estejam abertos a esse tipo de coisa, não sei se tem crescido tanto, porque os espaços acabam sendo geralmente os mesmos: unidades do SESC, o MIS, alguns institutos, por exemplo, como o Instituto Moreira Sales, sei que eles estão fazendo um programa tipo um cinematographo. Teve um ano que a prefeitura de São Paulo fez também nos centros culturais, na galeria Olido. Na Olido eu também já fiz algumas vezes em administrações diferentes assim, mas eles tinham feito até um projeto que era isso, uma série lá de 4 concertos, mas já faz um tempo. Então entende? Um número de lugares abertos, eu não sei se está aumentando, mas sem dúvida esse tipo de interação com música ao vivo para filmes é um assunto que cresceu o interesse mais. Porque quando eu comecei a fazer os primeiros CINEPIANOS era muito comum quase 100 por cento do público chegar pra mim: “Eu nunca vi uma coisa parecida”. Inclusive foi um grande estímulo pra mim. O primeiro show que eu fiz em Paranapiacaba, por exemplo, eu lembro que marcou essa passagem porque a cineasta Eliana Café que é uma cineasta que eu tinha uma certa admiração pelos filmes dela brasileiros, Narradores de Javé, ela viu o filme, viu o espetáculo, e ela veio no final e falou pra mim: “Eu sou cineasta, tenho alguns anos de experiência de cinema e eu nunca vi um negócio desse! Muito legal, gostei, continue fazendo! Meu marido é músico e tal e mesmo assim eu sou do ramo e nunca vi.” É irônico, aconteceu a mesma coisa na Mostra de Cinema de São Paulo que foi a primeira vez fiz que eu fiz o The Lodger, eu já tinha feito uns Hitchcock’s mas outros. Fui fazer o The Lodger e foi na noite do British Day, o dia que era em homenagem ao cinema britânico, e no final da noite lá na Cinemateca foi feita a exibição do The Lodger em 35mm com uma cópia da BFI, e estava uma representante do British Film Institute (a pessoa que fez a recuperação do filme), uma das instituições que é a Film Foundation que é de Nova Iorque, do Scorsese. E essa mulher que trabalha com o Scorsese estava lá. E as duas no final foram me cumprimentar, gostaram e tal. E a de Nova Iorque falou: “Eu nunca vi um negócio desse!””. Aí eu disse: “Pera aí, você trabalha na Film Foundation, mora em Nova Iorque, e você nunca viu um cine concerto com piano?”. Ela respondeu: “Não, nunca vi!”. Eu sei que em Nova Iorque tem essas coisas, lógico, mas não são coisas tão comuns, corriqueiras, ou não era e está se transformando em uma coisa mais frequente.*

Quais espaços/festivais/etc que você tem conhecimento que oferecem este tipo de performance?

BERCHMANS: *Eu acho que festivais no Brasil é uma coisa muito pontual, pequena ainda. Ano passado eu toquei em um festival de cinema mudo de Fortaleza, que eles têm um festival lá que na verdade é gêneros de cinema e eles fizeram o foco no cinema mudo e aí fui convidado. E agora vou fazer a Ciranda de Filmes, que é um festival também de cinema com foco mais na educação. Mas acho que são pouquíssimos festivais que trazem esse assunto, quase nada. Em trilha sonora de uma maneira geral já teve durante alguns anos o Cine Música em Conservatória, do professor da PUC Hernani Heffner, professor de música de cinema e*

pesquisador lá do Rio. Ele fez esse festival durante alguns anos, eu fui na segunda edição e achei interessante. Mas depois o festival tomou um rumo diferente e era um festival de música de cinema, de trilha sonora, e virou de som, mais de edição de som, mas ainda sim não tinha apresentação de filme, de música. Mesmo em um festival que discute trilha sonora não tinha nenhuma atividade dessa ao vivo. Pra mim é até uma pena, uma oportunidade perdida, mas também acho que é uma prova de quem tem pouca gente trabalhando com isso de forma dedicada e não simplesmente esporádica. E lá fora eu não sei, vou em poucos lugares, as minhas excursões pra lá são muito limitadas ainda, eu quero ampliar um pouco, mas eu acho que determinados países já têm uma tradição maior. Na Inglaterra isso é muito mais comum. Em Londres, por exemplo, tem muito, tem esses caras. Acho que Londres talvez seja o polo dessa coisa. Eu sei que na França o cine concerto é muito comum, eu nunca toquei na França, mas sei que lá tem bastante, em várias cidades, grandes e pequenas. Mas imagino que seja uma coisa não tão parecida com esse formato do Neil Brand. Na Itália as experiências que eu tive, estou tendo mais por lá e por incrível que pareça também é muito raro. Música ao vivo não é uma coisa muito popular também. Tem esse festival que chama Le Giornate del Cinema Muto, que é um festival muito tradicional, muito antigo, realizado em Pordenone, perto de Veneza. Esse festival reúne aficionados por cinema mudo e nos últimos anos pelo que eu pude perceber, no ano passado estive lá, peguei o catálogo e todos os filmes mudos tinham acompanhamento musical. Isso dá um valor, uma importância diferente porque tinha gente aficionada também por esse segmento da música ao vivo. Tem o da Transilvânia, que é um festival de cinema. E esse é um ponto que no Brasil existe muito espaço ainda, porque o Brasil tem vários festivais de cinema, goste ou não, independente do tamanho dele, do porte, do tipo de organização, existem muitos festivais de cinema no Brasil inteiro. Mas esses festivais de cinema desprezam completamente a trilha sonora, atividades relacionadas à trilha sonora, e o cine concerto (ou com seus nomes variantes), seriam também atividades muito interessantes pra esse público e tipo de evento. Pois traz de uma certa maneira um pouco da discussão do assunto de uma forma mais espetacular, mais de show, de entretenimento, que mixa esses dois aspectos. Lá na Europa eu vejo que alguns festivais trazem isso também, esse festival que eu toquei na Transilvânia, o TIFF: Transilvania International Film Festival, que é o maior festival da Romênia, Transilvania é uma região da Romenia, e lá é um festival muito grande, centenas de convidados internacionais, atores, atrizes do mundo inteiro. Como está muito distante da nossa cultura, não tem muito brasileiro, nos anos que eu fui tinha um ou outro diretor que foi estrear um filme e tal. Mas eles fazem atividades paralelas que tem a ver com música ao vivo, as vezes é uma banda que toca músicas de cinema, e no meu caso eu fui duas vezes nesse festival pra fazer o CINEPIANO. Eu fui uma terceira vez em um Festival de Comédia, que não era nem de cinema nem de música, era um festival das artes cômicas, então lá eles passavam filmes, tinha stand ups, cartoon, fanzine. E aí me convidaram pra fazer um CINEPIANO cômico. Isso na Transilvânia também, mesma cidade chamada Cluj-Napoca, que é a segunda maior. O da Bélgica, chama-se Flanders Film Festival, um festival de cinema muito antigo, tradicional. A partir dos anos 2000, eles criaram um segmento dentro do festival que é uma Academia que se chama World Soundtrack Awards, meio que copiando o formato da Academia de Hollywood. Então eles montaram uma Academia que tem vários convidados: compositores, produtores, jornalistas e pessoas que são do ramo, especialistas em trilha sonora, música de cinema. Eles têm uma premiação todo não que tem uma série de categorias: trilha do ano, compositor do ano, revelação do ano. Esse evento, além da premiação também promove uns debates e bate-papos, eventualmente uns cines concertos e na premiação principal sempre tem um concerto sinfônico como atividade especial. É um evento muito interessante. Acho que durante um tempo foi um parâmetro pra outros festivais do ramo. E tem o Fimucité, em Tenerife na Espanha. O primeiro festival de música que eu fui foi na Espanha, em 2006 que era o Som de Cine Madri, que acabou. Durou pouco, tinha problemas de organização claros. Mas ele

atraiu muita gente no primeiro e no segundo ano de existência dele, e me chamou a atenção coma a Espanha tem um mercado de aficionados por trilha sonora muito grande. Além do Tenerife tinha um em Úbeda que durou um certo tempo também, que é uma cidade pequena, tinha esse de Madri. A galera é louca, na época eu descobri que eles consomem muito (ainda existia CD), e eles compravam muitos CD's de trilha sonora nesse festival. E assim, Hans Zimmer é tipo ícone pop na Espanha. Talvez mais do que aqui. Lógico, a gente do meio conhece bastante, mas sai na rua as pessoas não sabem quem é Danny Elfman. E parece que na Espanha tem mais essa popularidade. É curioso, porque não é uma coisa muito habitual mesmo, ter festivais de "Música de Cinema" específico, "Festival da Trilha Sonora", por exemplo. Tem muitas ações. Em Londres o Barbican tem uma série, Silent Movies, tem vários com orquestra, sem orquestra. Mas não é um grande evento, são eventos pontuais. Mas desses grandes festivais que reúnem as pessoas três, quatro, cinco dias pra homenagear essa arte, não é realmente comum. O que me faz lamentar profundamente o fato de ter participado daquela iniciativa em 2007 que foi especial mesmo, muito marcante.

Quais países que você tem conhecimento que há um mercado para este tipo de performance? Você vê alguma diferença entre os Estados Unidos e a Europa em relação a isso?

BERCHMANS: *Por incrível que pareça, eu não toquei nos Estados Unidos e pesquisei muito pouco disso nos Estados Unidos. A única experiência mesmo concreta foi ver o Bob Mitchell lá muitos anos atrás, mas a impressão que eu tenho é que, por incrível que pareça, nos Estados Unidos não é tão corrente esse tipo de iniciativa. Eu fiz pouquíssimos contatos lá, tal, e parece que tem em Nova Iorque um, eu não lembro o nome do cara, mas ele trabalha numa espécie de MIS no Brooklyn lá, que tem sistematicamente uma vez por mês um cine concerto, piano, eu não sei...mas eu não saberia dizer nos Estados Unidos. Mas na Europa sem dúvida, pelo pouco conhecimento que eu tenho, em Londres tem um polo interessante no Museu de Cinema, que é um desses lugares independentes, porque não é um museu.... que eu já toquei lá duas vezes e esse ano vai ser a terceira vez. Nesse museu, por exemplo, tem, eu diria assim, quase todo mês tem uma exibição, não só de cine concerto, mas de cineclubistas de cinema mudo, de gêneros específicos de filmes. É um lugar historicamente interessante porque o Charlie Chaplin, quando era criança, miserável, com sua mãe passava necessidades, moraram nesse lugar que era uma "work house", uma casa de assistência social. Na época era muito comum isso, no final do século XIX, começo do século XX. Então ele passou uma temporada como criança lá, e a sala de concerto, a sala principal, era a capela desse lugar. Então é um prédio muito interessante que está, inclusive, sob risco de perder a tutela dele porque os empreendedores que são donos mesmo do terreno tão querendo vender aquilo pra um empreendimento imobiliário, então está tendo uma briga jurídica... então é um lugar muito interessante, que eu já cheguei a ver lá um músico muito bacana, que eu não vou lembrar o nome também, um jovem assim, com uma interpretação muito interessante. Então lá tem certamente, e nos outros lugares, na British Films, no Southbank que o Neil Brand toca sempre...então tem mesmo.*

E na América do Sul, você já viu algo assim fora do Brasil?

BERCHMANS: *Não, nada assim. Alguém fez um contato com uma dessas instituições culturais do Chile, e o pessoal respondeu um email dizendo, acho, "que não tinha a ver". A minha impressão é que não tem nada parecido lá. Mas fora isso... se tivesse a gente saberia, um site...*

Como você vê esta prática hoje, comparado ao que acontecia no século passado, tanto em relação aos realizadores, quanto aos espectadores?

BERCHMANS: Boa pergunta, porque isso me lembra um aspecto (que eu tava falando pra você), que eu tava estudando os livros de música fake, “fake music books”, livros de orientação dos pianistas do cinema e tal, eu vejo uma relação que as vezes a gente cai no truque de achar que aqueles códigos poderiam ser úteis pra hoje. E quando eu comecei a estudar esses livros, eu ganhei o *Motion Pictures Moods*, que é o do Erno Rapee, que é uma referência que eu gostava, que eu sabia, que tinha lido muito sobre ele, mas eu não tinha acesso. Aí eu ganhei esse livro e fui dar uma estudada. E reparei que muitos códigos não fazem o menor sentido nos dias de hoje, e é lógico, pode ser até uma coisa meio óbvia, mas eu não tinha me dado conta de que alguns códigos, alguns clichês do início do cinema mudo, eles faziam sentido naquela época. Mas ao longo de um século de evolução musical, estilística, música moderna contemporânea atonal, perdeu-se o sentido. Mudou, virou outra coisa. Os códigos foram se alterando. Então, exemplo: música de tensão, em geral, porque esses livros invariavelmente são divididos por emoções, os temas, tal, as referências. Então está lá, música de perseguição, aí o tema que na época era muito tenso, de perseguição, e tal, na expectativa do ouvinte de hoje, do público de hoje, ele me parecia muito fraco, muito pouco tenso... lógico, se parar para pensar aquele acorde diminuto ou, vamos dizer, a Sagração da Primavera, que fez as pessoas enlouquecerem, “absurdo”, “não é música”, hoje é uma música, normal, não é nada de tão agressivo assim, óbvio. Então por que esses temas não teriam passado por essa mesma evolução? Então sem dúvida, muito daqueles clichês não permaneceram, estou falando das tensões. Lógico que em outros aspectos, também esses clichês passaram a não ter tanto sentido assim. Talvez os clichês de músicas melodiosas para romance, temas de romances, talvez esses sejam mais imortais, vamos dizer assim, mais perenes. Essa primeira evolução é que eu interpreto da diferença do cinema mudo de hoje, do live music que a gente faz hoje, para o que era feito na época. Isso é uma diferença musical, estritamente. Esteticamente acho que também tem a ver com isso, o público de hoje, ele está tão habituado a um bombardeado absurdo de informação, que o público do século passado acho que era ao contrário, ele queria absorver... a narrativa histórica desse público, era um público extremamente carente. Tanto é que o cinema virou uma coisa, um fenômeno mundial em pouco tempo, uma forma de entretenimento e informação única. Imagina muitos antes da TV, antes do rádio... o rádio muito incipiente. Então o cinema teve essa penetração porque movimentava a vida das pessoas, uma coisa muito surreal. E hoje você está no universo que tem cinema a 7D, com tanto bombardeamento. Então o que eu vejo quando interpreto, e é um pouco das respostas das pessoas, é de um estranhamento - que me parece também meio inusitado - que as pessoas falam: “Poxa, é muito diferente esse espetáculo, e é irônico porque é um espetáculo que era feito a 100 anos atrás, então como é que um público de 2019 ainda pode chegar pra mim e falar que é uma coisa diferente? Tem essa ironia, mas eu acho que tem a ver com a construção ao vivo. Porque uma criança, isso tem acontecido, deve ter acontecido com você, crianças pequenas que ficam uma hora assistindo o filme... E uma vez um pai veio falar pra mim: “Esse moleque não para um minuto na frente da internet e da televisão! E aí ele vem no seu show e fica uma hora, como se explica isso?” Já me explicaram, já tentaram me explicar. Aparentemente, justamente o fato de existir alguma coisa sendo construída ao vivo, e essa interação é que causa um outro gatilho de foco das pessoas, particularmente das crianças; da criança se intrigar pelo fato de ter alguém interagindo com aquela imagem. Porque a criança de 5 anos de hoje, ela já foi no blockbuster, já viu um filme 3D, ela já viu tudo. Só que a resposta emocional que ela tem em relação aquilo é uma resposta diferente de quando ela vê você tocando um instrumento. Então isso parece que gera realmente um mistério e que faz as pessoas lerem esse espetáculo, essa interação, esse

acompanhamento, como alguma coisa inusitada, diferente. É o fato de você estar ao vivo. Por isso eu não acredito em oferecer vídeos do meu show.

Quando você fala vídeos, quer dizer gravações de suas performances?

BERCHMANS: *Uma gravação, mesmo no Youtube, DVD, não acredito nisso. Porque o DVD dessa nossa performance, ele perde a única coisa que ele tem, na minha visão, de realmente inusitado e único que é o “ao vivo”. A partir do momento que você grava ele vira o que já existe. O que, involuntariamente, e até inconscientemente, o público já está acostumado interpretar e cognitivamente já está acostumado a lidar, que é uma coisa já pronta, enlatada e já preparada, sem possibilidade de edição, de construção viva. Então, eu acho que essa é uma semelhança, vamos dizer, se eu acusei uma diferença de clichê musical, pra mim a semelhança é essa. Você sabe que tem um pesquisador que eu até já citei quando falei do Festival do Rio de Janeiro, que é o Raimon Benedette. Ele dá um curso, ele vai estar em algum Museu aqui, chama-se o Cinema das Atrações. Não sei se você já viu, esse termo foi cunhado por um historiador de cinema americano e o Raimon está fazendo uma pesquisa muito legal sobre o cinema que a gente chamava anteriormente de primitivo. Os primeiros anos de cinema, e o pré-cinema também, ele é um especialista em pré-cinema. Ele foi lá na França, nos irmãos Lumière... contou toda a história, todos aqueles formatos do pré-cinema e tal. E ele vê um link muito grande entre a geração do Cinema das Atrações, aquela construção do que seria o Cinema como arte, pré-arte, com a geração do Youtube hoje. Com Youtube. Naquela época, se você for analisar os primeiros filmes, os filmes primitivos, os primeiros registros de imagens em movimento... (tem até um livro muito legal do Raimon que lançou agora, que faz essa relação também), ele detecta que naquela época as pessoas tinham muito interesse pelas questões muito primitivas humanas, de curiosidades, então de malabares, de gente fazendo acrobacias bizarras, de animais, de gente diferente bizarras, números circenses, números que as pessoas não tinham acesso àquilo. E hoje, o Youtube reproduz muito isso. Os memes, os vídeos que mais circulam são coisas estúpidas, idiotas, escatológicas, pornográficas...E ele fala: “É inacreditável como a gente tem um link muito real com o que acontecia no início do cinema”. E esse link me chama atenção também, se a gente fala de acompanhamento de filme mudo. Como se fosse uma redescoberta. Um fenômeno, que por mais que tenha sido tão óbvio do ponto de vista de descrição, é muito simples: é um cara, uns músicos tocando e uma tela aparecendo. E isso acontecia, mas mesmo assim causa um impacto especial nas pessoas.*

Sobre o DVD, é interessante essa questão do “ao vivo gravado” como, por exemplo, o show do Hans Zimmer disponível no Netflix. Como você observa isso? Seria um fetiche pela ideia do “ao vivo”?

BERCHMANS: *Na medida em que você coloca o show do Hans Zimmer no Netflix, ele passa a ser um show gravado, que no caso do acompanhamento ao vivo é outra história. Ainda mais, acho que tem um crescendo desse interesse, não digo da repercussão, mas desse interesse quase subliminar das pessoas quando é improvisado. Acho que não é só um fetiche consciente, mas talvez um processo involuntário da pessoa perceber que aquilo está sendo feito na hora e que pode dar errado e que pode ir para um lado ou para o outro. Quando você faz um E.T. ali ao vivo, mesmo que as pessoas não sejam do ramo e não estejam necessariamente conectadas à sua música específica, está todo mundo muito curioso com o que vai acontecer, muito curioso até mais do que se você for num show de uma banda que você gosta, já sabe que vai tocar aquela música, já conhece a música, já conhece o refrão você canta junto. Agora no seu caso,*

e tô estendendo isso para um Star Wars, Harry Potter, ou pro Senhor dos Anéis, que você vai ver. Você já sabe o que vai acontecer, está tudo planejado, tudo estabelecido. A emoção, logico é maravilhosa, porque você está vendo o músico ali tocando na sua frente. Agora, na improvisação tem esse elemento a mais que, o público, desinformado, e ele tá curioso: “O que o cara vai fazer agora?”. “O que vai acontecer agora?”. Eu acho que esse componente da improvisação traz, ainda que involuntariamente para o expectador, uma conexão especial que o mantém conectado, o mantém ligado.

Como num jogo, no esporte...

BERCHMANS: *Exatamente. O “ao vivo” é algo, assim, único. Algo sempre muito bom, no esporte, no teatro: “O que vai acontecer agora, e tal?”. Muito interessante, mesmo que o público já conheça o filme, inclusive. E o filme pode ter contornos diferentes. No caso do E.T., foi no início.*

Pelo fato de atualmente estarmos tão acostumados com superproduções, exageros de efeitos, edições, etc., você acha que essa necessidade que público contemporâneo tem de vivenciar um espetáculo ao vivo pode ter alguma relação com uma espécie de busca pela experiência do “real”, do “verdadeiro”?

BERCHMANS: *Isso na verdade teve até uma dupla de mulheres (duas senhoras que conheci na Transilvânia na segunda vez que fui no Festival de Cinema), elas são pesquisadoras americanas, estavam no festival e vão em vários festivais de cinema pela Europa. Elas viram o espetáculo e depois a gente foi jantar e elas ficaram falando muito acerca disso: de como as crianças (porque lá eu fiz um espetáculo específico pra criança), de como as crianças ficavam quietas no espetáculo, conectadas no espetáculo e isso chamou atenção pra elas. E elas perceberam, e tiraram as conclusões, que tinha essa questão das crianças perceberem a construção ao vivo. E que isso fazia elas terem uma relação diferente do blockbuster. Uma vez que ela fica ali: “Ah, vamos tomar café! “Vamos, vamos tomar café”. Porque, whatever aconteça com elas, aquilo vai continuar. Agora, ali não, tem um cara. Então, basta um cara e elas perceberem que aquele cara tem uma relação, que causa uma certa estranheza e tal. É lógico que elas também falam sobre o aspecto da introdução à Cinefilia, trazer o craft pra frente da tela. Também a criança que está entendendo o mundo, ela vê o negócio pronto, ela clica e não muda nada, ela vira as costas e continua. Então ela não tem uma relação. Quando ela vê um músico, e passa a saber que o músico está ali, ela descobre uma coisa nova e por isso que talvez ela ficasse quieta. Ela está descobrindo uma coisa nova, é uma novidade o fato de ter um cara. Foi um aspecto que eu achei interessante. Eu confesso que não tinha pensado por esse lado no caso das crianças, e elas falaram: “O seu espetáculo é uma melhor introdução a Cinefilia, faz as pessoas, as crianças curtirem um filme de uma outra ordem”. Porque na verdade é um filme preto e branco, de 1920. Teria tudo para a criança não ter conexão. Uma edição muito mais lenta do que os filmes contemporâneos, uma narrativa muito mais... enfim, a criança está lá, gosta, ri, consegue se conectar muito com a história. E a gente sabe que a responsabilidade é nossa. Porque se tá aquela tela lá, sem ninguém tocando, fica mudo, sem som, sem nada.*

Na sua opinião, o que leva o público aos seus espetáculos?

BERCHMANS: [...] o que leva, já pode ter uma leitura um pouco mais mercadológica, no sentido de: hoje, as pessoas são muito levadas pelo discurso. As vezes o mote, ou a forma como você coloca aquele projeto, vende aquele projeto é mais interessante do que o projeto em si. Acho que boa parte do impulso que leva as pessoas é saber que se trata de uma coisa diferente, que você nunca viu antes. O que eu ouço muito, e você deve ouvir é: “Poxa, eu não imaginava que fosse assim! Não tinha essa noção que era assim o espetáculo!”. Isso eu ouço muito. Mas está escrito que é assim, um cara fazendo a música ao vivo. Mas a descrição é menos interessante, talvez, do que o processo. E eu acho que existem atividades que são ao contrário. Quando você, hoje, em 2019, fala de empoderamento, transmídia, multimídia...você usa palavras-chave. As vezes é uma coisa fascinante, você fala: “Eu quero ver isso”. Você chega lá e não é nada daquilo que você imaginava, pelo lado negativo. Então, eu acho que as pessoas na verdade vão muito pelo discurso, por isso que também é importante a gente saber como explicar, esse é um desafio que eu acho, como explicar o que acontece no nosso show. Porque se você falar: “Vou passar o filme do Chaplin e fazer a música ao vivo”. “Que legal, mas é isso?” Live Cinema, por exemplo, pra mim é uma questão assim: as vezes a terminologia usada no Live Cinema, o conceito do que realmente é o Live Cinema, dá margem a muito mais interesse, muito mais curiosidade. Você fala: “Mas como assim Live Cinema? Parece que já cria mais na cabeça do espectador que nunca viu, uma série de possibilidades que desperta a vontade dele ver. Se eu falar: “Vou passar um filme mudo”. “Eu já sei do que se trata”. “Mas tem um cara tocando”. “Legal, mas...”. Acho difícil de divulgar, entende? De explicar e de atrair. Isso é uma característica que frequentemente penso nisso. De como explicar mais claramente para as pessoas.

Em termos comerciais, o que tem mais poder para atrair o público: o filme, a música, ou a experiência como um todo?

BERCHMANS: Eu acho que meio a meio. Eu acho que tem uma forte influência sim, conforme o perfil, sei que é independente. Você fala: “Independente do lugar”. Mas tem lugares em que filmes menos conhecidos ou uma coisa mais alternativa vai chamar mais atenção, e tem lugares que você fala uma coisa alternativa e ninguém vai querer ver. O filme E.T. num lugar popular, todo mundo vai querer ver; o Chaplin, etc. Mas tem outros lugares, no Museu do Cinema, por exemplo, eles não querem que faça, não querem o Chaplin, nem assim... Eu já fiz em lugares muito díspares, muitos diferentes. Lugares bem cinéfilos mesmo, até rua, tocar em praça, cidade tal... Não saberia especificar qual que é o público que demonstra mais interesse. Acho que em geral as comédias: Buster Keaton, Gordo e o Magro, Harold Lloyd (eu fiz o Cinematógrafo em janeiro com Harold Lloyd - primeira vez que fiz, do relógio); eu acho que comédias tem um apelo naturalmente para crianças, jovens, tal. Acho que até os próprios convites acabam rolando um pouco assim. Tem um evento que tem criança: “Ah, passa um filme do Chaplin”. Uma conexão meio que natural, assim. Mas uma variedade muito grande de público que já respondeu de forma positiva, sabe? Mesmo públicos que são mais cinéfilos e que não tem muito a vivência da cinefilia reagem de forma muito parecida.

Você tem ideia de quantos filmes diferentes já acompanhou?

BERCHMANS: Eu precisava ver, não sei. Sei lá, chutar: uns trinta, quarenta filmes.

Sempre filme mudo ou você já teve alguma experiência com filmes sonoros?

BERCHMANS: *Sempre mudo. Já quase sonoro, porque assim: teve um evento sobre o dramaturgo Brecht... Ele fez filmes, ele tem lá uns 2, 3 filmes. “Vamos fazer um filme?”. “Ah, O Santo Antônio? Vamos ver, eu não conheço”. Me mandaram o filme, é um filme sonoro, que tinha inclusive música em cenas de música diegética. “E aí, como é que vai fazer?”. “Ah, é mesmo, não tinha me dado conta disso”. Daí partiu da minha sugestão pegar um filme dele que era mudo, e daí a gente desenvolveu uma outra história, para enfim... Não tenho nada contra. Para essa fase, estou desenvolvendo a coisa em cima do cinema mudo pelo fato de ter a liberdade completa de fazer o diálogo que eu quiser e sem correr o risco de desrespeitar ninguém e fazer uma coisa muito absurda. Mas eu quero fazer coisas não necessariamente com cinema existente sonoro, mas com som, criar espetáculos diferentes e tal.*

É notável, que de um tempo para cá, mesmo os compositores de trilha sonora consagrados, como Hans Zimmer, J. Powel, etc, têm levado suas músicas das telas para os palcos. Em sua opinião, a que razão isso se deve?

BERCHMANS: *Eu acho que tem um pouco a ver com o perfil de alguns compositores que também se enquadram em showmans, vamos dizer assim, porque a música de cinema do audiovisual tradicional como a gente estudou, estuda, ela é invariavelmente um tipo de arte desenvolvida em estúdio, atrás das telas mesmo, é uma arte de bastidores. Eu comentei com você no primeiro show que eu vi, por exemplo, do Alan Silvestre, uma coisa que me marcou muito, é que ele é certamente muito pouco conhecido do grande público, o nome dele. Quem é Alan Silvestre? Ninguém sabe quem é Alan Silvestre. E a música dele certamente já viajou os quatro cantos do planeta, certo? Então quando ele foi fazer um show, o primeiro show da vida dele, ele teve que fazer três, quatro bis! Eu estava lá, as pessoas não queriam deixar ele sair do palco, foi uma insanidade, porque ele tocou os grandes sucessos dele... E aí, ele, no quarto bis, suado, já cansado, ele pegou o microfone e falou: “Eu queria agradecer a vocês, e dizer que estou muito emocionado porque faz trinta anos que eu trabalho com composição e música de cinema e eu nunca fiz um show, esse é o primeiro show que estou fazendo na vida, que eu subo num palco...”. E isso é muito marcante do ponto de vista, assim: porque sempre foi uma obra, um tipo de arte escondida e acho muito relevante, muito fascinante você trazer esses artistas, pro palco. Lógico, pro público acaba tendo uma outra relação. Mas não são todos os artistas que tem esse apelo de estar no palco, que tem essa vontade, ou até o perfil. O Hans Zimmer é um cara que tem, inclusive ele é um showman, ele poderia tocar outro tipo de música em outro tipo de segmento. Ele poderia estar no palco e fazer. Ele tem um jeitão meio de “falso tímido”, mas ele é um showman. Mas tem outros artistas que tenho dúvidas se eles se desempenham muito bem no palco, como front bands mesmo, e tal. Mas enfim, é um processo que como público acho incrível, que não só muda a relação do fã de trilha sonora com as obras, de estar ouvindo a gente de uma forma diferente, ao vivo, mas também chama atenção da importância delas. Porque se essas músicas são interpretadas e são bem-sucedidas nesses concertos, é porque elas nasceram numa relação de um código de uma relação audiovisual. Elas nasceram dentro uma cena, elas nasceram para uma cena, ou para um tema, para um romance, ou um suspense, ou uma história espacial, ou alguma coisa. Quer dizer, chama a atenção de como a música é muitas vezes fundamental no conjunto da obra cinematográfica, que é uma coisa que as vezes tem muita dificuldade de se explicar, de colocar, mesmo para profissionais do cinema. Você fala: “A música faz um papel muito importante”. “Ah, não, uma musiquinha aí, põe qualquer fundo aí...”. Mas não, a música é importante. Então tem esse aspecto relevante: como compositores de trilha sonora ajudam o grande público a ter uma*

noção dessa importância. Por exemplo, os concertos do John Williams estão sendo realizados hoje da mesma maneira que acontece um concerto de Beethoven, ou de Brahms, ou de Mahler. Eu tenho bastante certeza que daqui a 100 anos a orquestra vai tocar Beethoven, Brahms, Mahler e John Williams. Não tem como. Alguns autores trazem essa leitura da música de cinema contemporânea como se fosse a música sinfônica desse século. É uma forma mesmo de produção natural que vai rolar.

Pra finalizar, você comentou em *off* que teve a oportunidade de assistir a concertos do John Williams nos Estados Unidos. Havia projeção nesses espetáculos?

BERCHMANS: *Tinha com projeção e sem projeção. Eu comentei da homenagem que era toda sincronizada, mas o segundo show que fui ver era a data de trinta anos do E.T. Lembra? O ET, quando teve vinte anos lançaram um DVD com a música ao vivo... Aí, quando fez trinta anos, o John Williams não tocou o filme inteiro, mas ele pegou um pedaço de toda aquela suíte final do E.T., que tem quinze minutos de música, são dois cues (um de quatro e outro de dez e pouco, sabe?), que vende a partitura, não sei se você tem, eu tenho a partitura. “Ah que legal, um cue de dez minutos sem parar”. Ele fez tudo aquilo sincado.*

APÊNDICE 2A:

Entrevista com o pesquisador e Professor da USC – University of Southern California –
por email em 27/10/2019

Tradução Livre

É notável que nos dias de hoje não apenas as orquestras estão incorporando trilhas sonoras em seus repertórios, mas até mesmo os próprios compositores (ex: Hans Zimmer, Ramin Djawadi, etc.), têm levado suas trilhas das telas para os palcos; oferecendo turnês de concertos comparáveis à famosas bandas de rock. Por que você pensa que isso está acontecendo?

BURLINGAME: *Nem todo compositor pode fazer isso. Hans se tornou um nome bem conhecido além da comunidade de trilha sonora de Hollywood, e como um antigo rock ‘n’ roller que talvez sentisse falta do elemento da performance ao vivo em sua carreira musical, se aproveitou de sua fama – e da familiaridade de muitos dos seus temas – para lançar uma turnê que combina o melhor dos dois mundos. A grande sorte de Djawadi foi estar associado com uma das maiores séries de TV da história, e a força e popularidade desta música (junto com as imagens icônicas da série) fez seus concertos de GAME OF THRONES serem também uma boa aposta comercial.*

Você acredita que a trilha sonora definitivamente desenvolveu um tipo de autonomia em relação aos seus respectivos filmes? Em outras palavras, elas estão adquirindo uma vida independente dos filmes?

BURLINGAME: *Algumas podem. De novo, nem todas. Música de cinema é em primeiro lugar sempre feita para acompanhar o filme. Se ela é também efetiva puramente como música, isso é um bônus, assim como Aaron Copland criou a suíte RED PONY, Leonard Bernstein uma suíte ON THE WATERFRONT, e Sergei Prokofiev uma cantata ALEXANDER NEVSKY, tudo para ser executado em concertos de orquestras sem imagens. Isso nem sempre é possível, especialmente hoje em dia com as trilhas sonoras frequentemente mais texturais /atmosféricas / não-temáticas.*

A performance de projeção de cinema com música ao vivo é chamada por diferentes nomes, dependendo do lugar ou país. Títulos como Cine Concerto, Cinema Sinfônico ou mesmo Live Cinema (Cinema Ao Vivo), são comuns nos releases de divulgação desses programas. Como você chama esse tipo de performance?

BURLINGAME: *Geralmente nos referimos a elas como concertos “live-to-picture”. Os vários títulos frequentemente refletem o nome da companhia que está patrocinando o show.*

Como você vê a diferença entre esta prática hoje e durante o cinema silencioso, em relação aos músicos, espaços e público? Com relação ao público, em sua opinião por que eles vão a essas performances? É o título do filme, o compositor ou a experiência como um todo?

BURLINGAME: *Lá no cinema silencioso, o público não tinha escolha! Eles estavam acostumados a ir ao teatro e escutar a orquestra ao vivo (ou apenas um piano ou órgão) acompanhar o filme. O público de hoje geralmente vai pela “experiência”, sempre por um filme que eles já conhecem (como as séries STAR WARS ou HARRY POTTER), muito menos pelo nome do compositor. O público que assistiu recentemente uma exibição ao vivo de RUDY em Los Angeles estava muito mais curioso sobre o filme e trilha sonora que eles já amavam, e muitos não deviam nem mesmo conhecer o nome Jerry Goldsmith.*

Na América do Sul e Europa, compositores fora do mainstream estão sendo convidados por espaços ou centros culturais a compor uma nova trilha sonora para filmes famosos para serem executadas ao vivo. No começo, isso era comum somente com filmes mudos. No entanto, atualmente isso está acontecendo também com filmes sonoros de Hollywood, como E.T., De Volta Para o Futuro, Superman, e muitos outros. Você já viu este tipo de experiência na América do Norte? Qual a sua opinião sobre isso?

BURLINGAME: *Eu nunca vi essa tendência, e acho perturbadora. Um filme é uma colaboração de muitos artistas, incluindo um compositor que trabalha muito próximo com o diretor para criar uma trilha sonora que é na medida e muito específica para o projeto. Substituir isso com outra trilha não é algo que muitos cineastas concordariam; de certa forma, isso é um repúdio às intenções artísticas do cineasta. Eu também não acredito que isso seria permitido pelo estúdio que controla o filme; deve ser por isso que eu nunca tenha visto isso feito na América, a menos que o próprio filme seja tão antigo que não é mais controlado por um estúdio.*

Você tem alguma recomendação bibliográfica sobre o assunto de projeção de cinema com música ao vivo?

BURLINGAME: *Eu tenho escrito sobre esse tópico nos anos recentes. Eu não sei sobre outros escritores.*

APÊNDICE 2B:

Entrevista com o pesquisador e Professor da USC – *University of Southern California*
por email em 27/10/2019

Original em Inglês

It is noticeable that nowadays not only orchestras are incorporating film scores within their repertoires, but even the composers themselves (eg. Hans Zimmer, Ramin Djawadi, etc.), have taken their scores from screenings to the stages; offering concert tours comparable to famous rock bands. Why do you think this is happening?

BURLINGAME: *Not every composer can do this. Hans has become a well-known name beyond the Hollywood film-scoring community, and as a former rock 'n' roller who perhaps missed the live-performance element of his music career, has taken advantage of his fame -- and the familiarity of many of his themes -- to launch a tour that combines the best of both worlds. Djawadi's good fortune was being associated with one of the biggest TV series in history, and the strength and popularity of that music (together with the iconic imagery of the series) has made his GAME OF THRONES concerts a good commercial bet as well.*

Do you believe that film scores have definitively developed a kind of autonomy in relation to their respective original films? In other words, are they acquiring an independent life from the films?

BURLINGAME: *Some can. Again, not all. Film music is first and foremost always designed to accompany the film. If it is also effective purely as music, that's a bonus, just as Aaron Copland created a RED PONY suite, Leonard Bernstein an ON THE WATERFRONT suite, and Sergei Prokofiev an ALEXANDER NEVSKY cantata, all to be performed by concert orchestras without the pictures. It's not always possible, especially with today's often more textural / atmospheric / non-thematic scores.*

The performance of cinema screening with live music is called by different names depending on the place or country. Titles such as *Cine Concert*, *Symphonic Cinema* or even *Live Cinema*, are very common on the press releases of these programs. What do you call this type of performance?

BURLINGAME: *We generally refer to them as "live-to-picture" concerts. The various titles often reflect the name of the company sponsoring the show.*

How do you feel about the main differences between this practice today and during the Silent Age, regarding the musicians, venues and audience? Regarding the audience, in your opinion why do they attend these performances? Is it the movie title, the composer or the experience as a whole?

BURLINGAME: *Back in the silent era, audiences had no choice! They were accustomed to going to the theater and hearing a live orchestra (or just a piano or organ) accompany the film.*

Today's audiences generally attend for "the experience," always for a film they already know (such as the STAR WARS or HARRY POTTER series), less so for the composer's name. Audiences attending a recent Los Angeles live-to-pic screening of RUDY were much more curious about a film and score they already loved, and many may not have even known the name Jerry Goldsmith.

In South America and Europe, composers outside the mainstream are being invited by venues or cultural centers to create a new score for famous movies to be performed live. At first, it was only used in silent films. However, currently this is happening with Hollywood sound films, as well, such as E.T., Back to the Future, Superman, and many others. Have you already seen this kind of experience in North America? What is your opinion about this?

BURLINGAME: *I have not seen this trend, and I find it disturbing. A film is a collaboration of many artists, including a composer who works closely with a director to create a score that is just right and very specific to the project. To replace this with another score is not something most filmmakers would agree with; in some ways it is a repudiation of the filmmaker's artistic intentions. I also do not believe it would be permitted by the studio that controls the film; that may be why I've never seen this done in America unless the film itself is so old that it is no longer controlled by a studio.*

Do you have any recommendations for the bibliography on the subject of cinema screening with live music?

BURLINGAME: *I have written often about this topic in recent years. I don't know about other writers.*

APÊNDICE 3A:

Entrevista com o compositor Leon Radojkovic (Live Live Cinema) –
por email em 26/01/2020

Tradução Livre

Por favor apresente tanto você quanto o projeto Live Live Cinema.

RADOJKOVIC: *Meu nome é Leon Radojkovic e eu sou um músico e compositor com base em Auckland, Nova Zelândia. Eu trabalho no teatro, televisão e cinema, e também lidero um conjunto experimental chamado Fortress Europe.*

As produções do Live Live Cinema pegam um filme cult e cria inteiramente uma nova trilha sonora ao vivo no palco – trilha, diálogo, foley e sound design.

Atualmente nós temos três produções estáveis - Carnival of Souls, Dementia 13, and Little Shop of Horrors (a Corman, não o musical). Nós também estamos agora trabalhando na nossa quarta, Romero's Night of the Living Dead. Nossas primeiras duas produções apresentaram uma banda de 7 membros, 4 atores, e um artista de foley. Para Little Shop of Horrors, nós removemos essa divisão de trabalho, e ao invés construímos um show ao redor de quatro atores/músicos que faziam um mix de tudo – diálogo, música e foley.

Quanto tempo você trabalha com esse tipo de performance (projeções com música ao vivo)? E como surgiu a ideia do Live Live Cinema?

RADOJKOVIC: *Tenho trabalhado com esse formato on e off por volta de 10 anos agora. Ou talvez um pouco mais se eu contar algumas experiências menores que conduzi com imagem e som ao vivo durante minha, mal-aconselhado ano na escola de arte.*

A ideia para o Live Live Cinema surgiu essencialmente como uma extensão da ideia de “live cinema”, que é um dispositivo comum em festivais de arte e cinema. Nesse formato, uma orquestra, ou talvez um conjunto menor toca ao vivo juntamente com a projeção de um clássico do cinema mudo. Eu amo essa configuração básica, mas eu queria ir além da premissa básica. A resposta óbvia foi mais do que basear uma produção ao redor de um filme mudo, ao invés, selecionar um filme da era sonora, significando que não somente a música precisaria ser executada ao vivo, mas todo o aspecto da trilha sonora do filme – música, diálogos, foley, sound design.

Isso colocou muito mais elementos no jogo, e como consequência também abriu radicalmente as possibilidades de reinterpretar e reformular o filme através do som.

Como é afirmado na biografia do Live Live Cinema, toda a música tocada no projeto é composta por você. É tudo escrito ou há espaço para improvisação? E, alguma das músicas são inspiradas ou pegadas dos filmes originais?

RADOJKOVIC: *Para cada show, 90% da música é estritamente composta e executada. No entanto, eu realmente gosto de sempre deixar um ou dois momentos para improvisação, ou pelo*

menos improvisação “estruturada”. Significa que existe algum tipo de estrutura no lugar que forma uma base para improvisação, isso poderia ser uma simples diretiva sobre o humor que o músico deveria tentar evocar, ou talvez algo mais musical, como ostinato rítmico que outros performers podem improvisar ao redor.

Isso ocorre em partes porque às vezes a energia ou espontaneidade é algo valioso, e poderoso em uma performance ao vivo, e em partes, porque também dá aos músicos um momento para deixar perder, sair da página e relaxar, que eu acho que é também bom para seus próprios focos e energia da performance.

Entre os três shows oferecidos pelo Live Live Cinema, existe algum tema musical comum presente ou eles são totalmente diferentes?

RADOJKOVIC: *Todas as trilhas são completamente diferentes.*

A respeito do sound design ao vivo, você os especifica na partitura ou o sound designer é quem os cria?

RADOJKOVIC: *Eu trabalho próximo do sound designer/artista de foley, mas ele é livre para criar sua própria concepção do que ele quer para chegar nos elementos para cada filme.*

E os diálogos, eles são os mesmos dos originais?

RADOJKOVIC: *A maioria do diálogo é idêntico aos originais. Eu gostaria de salientar, que embora as palavras sejam as mesmas, existe muita coisa que um ator pode fazer pra mudar o sentido daquelas palavras, dependendo de como eles fazem. Nós também exploramos adicionar uma linha aqui ou ali onde nós pensamos que seja interessante, ou que acrescente algo. Todavia, isso talvez aconteça uma ou duas vezes no filme inteiro, tanto porque não queremos ficar tão longe do espírito do original, como também por razões práticas – você pode apenas dar algo novo a um personagem para falar se você não poder ver a boca dele se mexendo.*

Em quais países vocês já se apresentaram? Existe algum local ou festival especial onde vocês se apresentaram que o foco seja especificamente esse tipo de performance?

RADOJKOVIC: *Nós já nos apresentamos na Nova Zelândia, Austrália, Reino Unido, e Europa. No entanto, nunca nos apresentamos onde live cinema fosse um foco particular. Geralmente nos apresentamos em festival de artes. Nós temos tentado trabalhar com festivais de cinema, mas eu penso em partes que devido suas restrições orçamentárias (alguns dos nossos shows tem partes de turnê bem grandes) nós nunca conseguimos resolver.*

A performance de projeção de cinema com música ao vivo é chamada por diferentes nomes, dependendo do lugar ou país. Títulos como Cine Concerto, Cinema Sinfônico ou mesmo Live Cinema (Cinema Ao Vivo), são comuns nos releases de divulgação desses programas. Com relação ao termo Live Cinema, o diretor Francis Ford Coppola, em seu livro *Live Cinema and its Techniques* (2017), relaciona-o a práticas similares àquelas do começo dos programas de TV e rádio dramas. Por outro lado, estudiosos das artes visuais, como Mia Makela, afirma que hoje em dia esse termo significa “práticas experimentais com vídeo ao vivo”. Como você insere o seu projeto nessa discussão?

RADOJKOVIC: *Eu penso que nosso trabalho é muito mais alinhado com a concepção do Coppola. Para o público, eu penso que nossos shows são em algumas formas muito similares à visão das cenas-de-bastidores ou um rádio drama, e nós empregamos um monte dessas mesmas técnicas. Particularmente, o foley ao vivo sempre me remeteu àquelas peças de rádio.*

É notável que nos dias de hoje não apenas as orquestras estão incorporando trilhas sonoras em seus repertórios, mas até mesmo os próprios compositores (ex: Hans Zimmer, Ramin Djawadi, etc.), têm levado suas trilhas das telas para os palcos; oferecendo turnês de concertos comparáveis à famosas bandas de rock. Por que você pensa que isso está acontecendo?

RADOJKOVIC: *Eu não tenho certeza. Eu acho que em parte isso conversa com o domínio de um fenômeno específico do cinema e da televisão em nossa cultura pop – Game of Thrones, os filmes do Batman/Christopher Nolan em geral, funcionam especificamente, mais do que os compositores. Isso é, eu suspeito que as pessoas que vão a um desses concertos, estão indo muito, se não mais, porque são fãs de Game of Thrones, do que porque são fãs de Ramin Djawadi.*

Você acredita que a trilha sonora definitivamente desenvolveu um tipo de autonomia em relação aos seus respectivos filmes? Em outras palavras, elas estão adquirindo uma vida independente dos filmes?

RADOJKOVIC: *Eu acho que certas trilha realmente têm vidas independentes dos filmes que elas foram escritas, e com razão. Eu incluiria os “clássicos” nessa categoria – o trabalho de pessoas como Herrmann, Rozsa, Goldsmith, etc. Dito isso, eu ainda vejo suas músicas mais mágicas quando você está as escutando quando você assiste o filme em si.*

Por outro lado, eu não consigo imaginar nunca, sob quaisquer circunstâncias, querer escutar a trilha de uma produção recente de Hollywood.

Como você vê a diferença entre esta prática hoje e durante o cinema silencioso, em relação aos músicos, espaços e público? Com relação ao público, em sua opinião por que eles vão a essas performances? É o título do filme, o compositor ou a experiência como um todo?

RADOJKOVIC: *Eu acho que no período silencioso o uso da música foi provavelmente mais proscrito e utilitário. Simplesmente fornecendo uma trilha apropriada pro filme. Essa é uma parte certa do que Live Live Cinema também é, mas também tem o aspecto adicional da tentativa do uso do som para jogar com reinterpretar, ou melhorar o filme. Se as imagens cruas do filme são o texto, Live Live Cinema usa o contexto do som para reformular aquele texto.*

Em termos do nosso público, nossos shows têm muitos aspectos diferentes para eles, eu acho que eles atraem um mix – amantes de cinema, amantes da música e amantes de teatro. As vezes eu penso que o título do filme é um chamativo, mas apenas para cineastas sérios, afinal de contas, Dementia 13 por exemplo não é exatamente uma referência cultural muito conhecida.

APÊNDICE 3B:

Entrevista com o compositor Leon Radojkovic (Live Live Cinema) –
por email em 26/01/2020

Original em Inglês

Please introduce both yourself and the project Live Live Cinema.

RADOJKOVIC: *My name is Leon Radojkovic and I am a musician and composer based in Auckland, New Zealand. I work in theatre, television and film, and also lead an experimental ensemble called Fortress Europe.*

Live Live Cinema productions take a cult film and create an entirely new soundtrack live on stage – score, dialogue, foley and sound design.

We currently have a stable of three productions – Carnival or Souls, Dementia 13, and Little Shop of Horrors (the Corman, not the musical). We are also right now working on our fourth, Romero's Night of the Living Dead. Our first two productions featured a 7 piece band, 4 actors, and one foley artist. For Little Shop of Horrors, we removed this division of labour, and instead build a show around four actor/musicians who each did a mix of everything – dialogue, music and foley.

How long have you worked with this kind of performance (screening with live music)? And how did the idea of Live Live Cinema emerge?

RADOJKOVIC: *I have worked with this format on and off for around 10 years now. Or perhaps a little longer if you count some of the small experiments I conducted with image and live sound during my one, ill-advised year at art school.*

The idea for Live Live cinema essentially emerged as an extension of the idea of “live cinema”, which is a common fixture in arts and film festivals. In this format, an orchestra, or perhaps a small ensemble perform live alongside the screening of a classic silent film. I loved this basic setup, but I wanted to push the basic premise further. The obvious answer was that rather than basing a production around a silent film, instead, select a film from the sound era, meaning not only would the music need to be performed live, but every aspect of the films soundtrack – music, dialogue, foley, sound design.

This puts a lot more elements in play, and as a consequence also radically opens the possibilities of reinterpreting and reframing the film through sound.

As it is stated in the Live Live Cinema biography, all the music played in the project is composed by you. Is everything totally written or there is also space for improvisation? And, is any of the music inspired by or taken from the original films?

RADOJKOVIC: *For each show 90% of the music is strictly composed and performed. I do always like to leave one or two moments to improvisation however, or at least “structured” improvisation. Meaning that there is some kind of framework in place that forms a basis for*

improvisation, this could be a simple directive about the mood the musicians should be attempting to conjure, or perhaps something more musical, like a rhythmic ostinato that other performers can improvise around.

This is partly because sometimes the energy or spontaneity is a valuable, powerful thing a live performance, and partly because it also gives the musicians a moment to let loose, get off the page and relax, which I find is also good for their own focus and performance energy.

Among the three shows offered by Live Live Cinema, are there any common music themes present between them or they are totally different?

RADOJKOVIC: *All the scores are completely different.*

How about the live sound design, do you specify them at the score or does the sound designer create it by himself?

RADOJKOVIC: *I work closely with the sound designer/foley artist, but he is free to create his own conception of how he wants to approach these elements for each film.*

**And the dialogues, are they the same as the originals?
E os diálogos, eles são os mesmos dos originais?**

RADOJKOVIC: *The majority of the dialogue is identical to the originals. I would point out though, that although the words are the same, there is a lot an actor can do to change the meaning of those words, depending on how they deliver them. We do also explore adding a line here or there where we think it is interesting or adds something. This may happen once or twice in the entire film though, both because we don't want to stray too far from the spirit of the original, and also for more practical reasons – you can only give a character something new to say if you can't see their mouth moving.*

In which countries have you already performed? Is there any special place or festival where you have performed, that the focus is specifically on this kind of performance?

RADOJKOVIC: *We have performed extensively in New Zealand, Australia, the UK, and Europe. We have never performed where live cinema was a particular focus though. We generally perform in arts festivals. We have attempted to work with film festivals, but I think partly due to their budgetary constraints (some of our shows have rather large touring parties) we have never managed to work something out.*

The performance of cinema screening with live music is called by different names depending on the place or country. Titles such as Cine Concert, Symphonic Cinema or even Live Cinema, are very common on the press releases of these programs. Regarding the term live cinema, the director Francis Ford Coppola, in his book *Live Cinema and its Techniques* (2017), relates it to practices similar to the ones from the early TV shows and radio dramas. On the other hand, scholars' visual artists such as Mia Makela affirms that nowadays this term means "experimental practices with live video". How do you add your project into this discussion?

RADOJKOVIC: *I think our work is much more in line with Coppola's conception. For the audience, I think our shows are in some ways very similar to a behind-the-scenes view or a*

radio drama, and we employ a lot of the same techniques. Particularly, the live foley has to me always hearkened back to those radio plays.

It is noticeable that nowadays not only orchestras are incorporating film scores within their repertoires, but even the composers themselves (eg. Hans Zimmer, Ramin Djawadi, etc.), have taken their scores from screenings to the stages; offering concert tours comparable to famous rock bands. Why do you think this is happening?

RADOJKOVIC: *Im not sure. I think in part it speaks to the dominance of particular film and television phenomenon in our pop culture – Game of Thrones, Batman/Christopher Nolan films in general rather than those composers works specifically. That is, I suspect people who go to one of these concerts are going just as much, if not moreso because they are fans of Game of Thrones, rather than because they are fans of Ramin Djawadi.*

Do you believe that film scores have definitively developed a kind of autonomy in relation to their respective original films? In other words, are they acquiring an independent life from the films?

RADOJKOVIC: *I think certain scores do have lives independent of the films they were written for, and rightly so. I would include the “classics” in this category – the work of people like Herrmann, Rozsa, Goldsmith, etc. That said, I still find their music most magical when you are listening to it as you watch the film itself.*

On the other hand, I cannot imagine ever, under any circumstances wanting to listen the the score from a recent major Hollywood production.

How do you feel about the main differences between the practice of screening with live music in the present day, in comparison to the Silent Age? In your opinion why does your audience attend these performances? Is it the movie title, your project, or the experience as a whole?

RADOJKOVIC: *I think in the silent age the use of music was probably more proscribed or utilitarian. Simply providing an appropriate soundtrack for the film. That is certain part of what Live Live Cinema is about too, but it also has the additional aspect of attempting to use sound to play with reinterpret, or improve the film. If the raw images of the film are the text, Live Live Cinema uses the context of sound to reframe that text.*

In terms of our audience, our shows have some many different aspects to them, think they attract a mix – cinema lovers, music lovers and theatre lovers. I think at times the title of the film is a draw, but only for serious cineastes, after all, Dementia 13 for example is not exactly a well-known cultural touchstone.

ANEXOS³⁵⁴**Anexo 1: Vídeo demonstrativo CINEPIANO Tony Berchmans**

Fonte: https://youtu.be/G27U_UjXpFo

Anexo 2: Vídeo demonstrativo Live Live Cinema

Fonte: <https://vimeo.com/82226253>

Anexo 3: Vídeo demonstrativo Chaplin Film Concerts

Fonte: <https://youtu.be/XtxIF2y1Zds>

Anexo 4: Vídeo demonstrativo Cinema Sinfônico

Fonte: <https://youtu.be/chb4FxqFkiQ>

Anexo 5: Vídeo demonstrativo Game of Thrones Live Concert Experience

Fonte: <https://youtu.be/U-6c1qFJGZs>

Anexo 6: Vídeo demonstrativo Hans Zimmer in Concert

Fonte: <https://youtu.be/XBRXSSBdLtQ>

Anexo 7: Vídeo demonstrativo Ennio Morricone in Concert

Fonte: <https://youtu.be/XkK-AzVSdWo>

Anexo 8: Vídeo demonstrativo Live Hitchcock

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=cNmn9Iyd3rU>

Anexo 9: Vídeo demonstrativo Gato Felix Super Live

Fonte: <https://vimeo.com/331320272>

Anexo 10: Vídeo demonstrativo Live Dreams

Fonte: <https://vimeo.com/331051664>

Anexo 11: Vídeo demonstrativo Amélie Poulain in Concert

Fonte: <https://youtu.be/CdL5aeZ7A1I>

Anexo 12: Vídeo demonstrativo Live Max Linder

Fonte: <https://youtu.be/JIRuEIxg6OU>

Anexo 13: Vídeo demonstrativo Live Pina Bausch

Fonte: <https://youtu.be/jMUsi20n2oc>

Anexo 14: Vídeodança Vanitas

Fonte: <https://vimeo.com/238486666>

³⁵⁴Os vídeos dos anexos constam em *pendrive* gravado com arquivos específicos referentes a esta tese. Uma versão digital desta tese em formato PDF também consta deste *pendrive*.