

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS

CURSO DE LICENCIATURA EM MÚSICA

**CONCEPÇÃO DA TRILHA SONORA DE *ESTADO DA ARTE*:
UM RELATO DE EXPERIÊNCIA**

MARCELO BRAGA JORGE DE AQUINO

São Carlos

2021

MARCELO BRAGA JORGE DE AQUINO

**CONCEPÇÃO DA TRILHA SONORA DE *ESTADO DA ARTE*:
UM RELATO DE EXPERIÊNCIA**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Universidade Federal de São Carlos - UFSCar, como requisito para a obtenção do título de Licenciado em Música.

Orientadora: Profa. Suzana Reck Miranda

São Carlos

2021

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente à minha família, pela paciência e apoio na minha decisão de fazer uma segunda graduação, afinal eu não teria conseguido fazer essa manobra na minha carreira sem o apoio deles. Aos meus amigos, especialmente ao Victor e ao Ryu, pela parceria, pelo encorajamento, pelos ensinamentos e pela força constante durante todo o curso (e fora dele). Agradeço também à minha terapeuta Juliana, por tanto me ajudar a me compreender melhor e a me organizar melhor para que esse trabalho pudesse acontecer de maneira saudável. E, por fim, mas não menos importante, quero agradecer imensamente à Suzana e ao Puppi por terem me orientado durante esta jornada, pois sem vocês esse trabalho não teria sido a experiência gratificante que foi.

RESUMO: Este trabalho é um relato da minha experiência no processo de concepção da trilha musical e sonora para o curta-metragem *Estado da Arte*, dirigido por Felipe Dreilick e Ariel Rodrigues. O objetivo é descrever detalhadamente todos os processos e etapas constituintes desta experiência, desde as análises das primeiras versões do roteiro até o desenvolvimento das experimentações sonoras em si, que foram elaboradas não para a versão final do curta-metragem, mas com base na gravação de leituras dramáticas feitas pelo elenco.

Palavras-chave: trilha musical, *design* de som, curta-metragem, processos de composição.

ABSTRACT: This work is a report of the experiments conducted in the conception process of the original score for the short film *Estado da Arte*, directed by Felipe Dreilick and Ariel Rodrigues. It aims to thoroughly describe all the component processes and steps for this experience, from the analysis of the first versions of the script to the development of sound experiments. The final result was composed upon the dramatic reading made by the cast.

Keywords: sound design, original score, short film, composing process.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 - Quadro esquemático que resume todo o conteúdo de uma banda sonora, segundo a concepção de John Huntley e Roger Manvell	21
FIGURA 2 - Exemplo de anotação no roteiro	30
FIGURA 3 - Exemplo de marcação de trecho a ser enfatizado pela trilha musical	31
FIGURA 4 - Exemplo de marcação de momentos de destaque para a trilha musical	32
FIGURA 5 - Exemplo de marcação de momentos de destaque para a trilha musical	33
FIGURA 6 - Exemplo de anotações de brainstorming no roteiro	34
FIGURA 7 - Exemplo de anotação de significados psicoemocionais no roteiro	36
FIGURA 8 - Exemplo de anotação das referências musicais no roteiro	37
FIGURA 9 - Ideia 1, versão 1	44
FIGURA 10 - Ideia 1, versão 2	48
FIGURA 11 - Ideia 1, versão 3 (parte A)	51
FIGURA 12 - Ideia 1, versão 3 (parte B)	51
FIGURA 13 - Interface do software de gravação Reaper	52
FIGURA 14 - Ideia 2 (parte A)	53
FIGURA 15 - Ideia 2 (parte B)	54
FIGURA 16 - Linha do contrabaixo da ideia 2, versão 2	56
FIGURA 17 - Interface do software de reverb	57
FIGURA 18 - Trecho final da ideia 2, versão 3	59
FIGURA 19 - Representação do áudio da ideia 2 no software Reaper	60
FIGURA 20 - Representação do áudio da ideia 3 no software Reaper	61

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	8
1.1 O CURTA-METRAGEM <i>ESTADO DA ARTE</i>	11
2 REFERENCIAL TEÓRICO	14
2.1 FUNÇÕES DA MÚSICA NO CINEMA	14
2.2 COMO COMPOR MÚSICA PARA CINEMA	19
2.3 COMO ANALISAR A SIGNIFICAÇÃO MUSICAL/SONORA PARA CINEMA	23
3 DESCRIÇÃO DAS AÇÕES REALIZADAS	29
3.1 ANÁLISES DO ROTEIRO (1-5)	29
3.1.1 Primeira leitura	29
3.1.2 Segunda leitura	32
3.1.3 Terceira leitura	33
3.1.4 Quarta leitura	34
3.1.5 Quinta leitura	35
3.2 CONVERSAS COM A DIREÇÃO (1)	37
3.3 CONVERSAS COM A EQUIPE DE SOM (1)	38
3.3.1 Teste de timbre	39
3.4 CONVERSAS COM FEDERICO PUPPI (1)	39
3.5 CONVERSAS COM A DIREÇÃO (2)	40
3.6 TESTE MUSICAL (1)	40
3.6.1 Ideia 1	43
3.7 CONVERSA COM O ELENCO	44
3.7.1 Cecília	45
3.7.2 Nona	46
3.7.3 Marcelo	46
3.8 TESTE MUSICAL (2)	47
3.8.1 Ideia 1, versão 2	47
3.9 CONVERSAS COM FEDERICO PUPPI (2)	48
3.10 CONVERSA COM A EQUIPE DE SOM (2)	49
3.11 TESTE MUSICAL (3)	49
3.11.1 Ideia 1, versão 3	49
3.11.2 Ideia 2	53

3.12 CONVERSA COM A EQUIPE DE FOTOGRAFIA	54
3.13 CONVERSA COM A EQUIPE DE SOM (3)	54
3.14 TESTE MUSICAL (4)	55
3.14.1 Ideia 2, versão 2	55
3.15 CONVERSA COM A DIREÇÃO (3)	56
3.16 TESTE MUSICAL (5)	56
3.16.1 Ideia 2, versão 3	56
3.16.2 Ideia 3	59
3.17 CONVERSA COM A DIREÇÃO (4)	62
3.18 CONVERSA COM O SOM (4)	62
3.19 PRÓXIMOS PASSOS	63
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	65
REFERÊNCIAS	68
APÊNDICE A - LINK PARA O ROTEIRO DE <i>ESTADO DA ARTE</i>	70
APÊNDICE B - VÍDEOS COM OS TESTES MUSICAIS	71

1 INTRODUÇÃO

Este Trabalho de Conclusão de Curso é um relato da minha experiência no processo de concepção da trilha musical e sonora para o curta-metragem *Estado da Arte*, dirigido por Felipe Dreilick e Ariel Rodrigues. O objetivo é descrever detalhadamente todos os processos e etapas constituintes desta experiência - desde as análises das primeiras versões do roteiro até a elaboração das experimentações sonoras em si, que foram elaboradas não para a versão final do curta-metragem, mas com base na gravação de leituras dramáticas feitas pelo elenco - em que o tempo das cenas é respeitado.

O projeto inicial do TCC era relatar a experiência da concepção da trilha musical tendo em vista também a apresentação do resultado final, ou seja, o último corte do curta-metragem, já com a mixagem e a pós-produção. No entanto, uma série de dificuldades técnicas e logísticas, decorrentes da pandemia do COVID 19, não permitiram que o curta fosse finalizado no mesmo momento de entrega deste trabalho. Por conta disso, este relato se limitará a descrever as atividades do período de pré-produção do curta, não apresentando, ao seu final, uma trilha sonora completa em um filme publicado, mas sim, experiências musicais e sonoras desenvolvidas durante seu processo criativo de pré-produção.

A escolha deste tema - trilha sonora¹ - tem uma relação estreita com meus interesses profissionais no campo da atividade musical. Antes de ingressar no curso de Licenciatura em Música, minha experiência na área vinha de algumas bandas das quais havia participado nos anos anteriores, em sua maioria, na função de guitarrista e compositor. Por ter também algum contato prévio com a área do audiovisual a partir da minha formação em Design Digital (concluída em 2014), sempre quis me aprofundar na composição musical e sonora para filmes, séries, jogos digitais, entre outros.

Com esse *background*, e levando em consideração que o curso não aborda trilhas sonoras e/ou musicais na sua grade curricular obrigatória, busquei, desde os

¹ O termo trilha sonora é comumente usado para designar a “música” que acompanha um filme e/ou um espetáculo teatral. No entanto, tecnicamente o termo trilha sonora, no cinema, engloba todos os sons de um filme: música, ruídos e vozes. A experiência relatada aqui neste texto diz respeito principalmente à concepção da “trilha musical” do curta *Estado da Arte*. No entanto, em várias partes do texto tenho mantido o nome mais genérico “trilha sonora” pois minhas experiências também envolvem um pensamento “sonoro”, já que também serei responsável pela edição de som (*sound desing*) do curta.

primeiros semestres na UFSCar, fazer contato com o curso de Imagem e Som, para o qual até pensei em me transferir. Felizmente, a professora Suzana Reck Miranda, orientadora deste trabalho, ministra três disciplinas (optativas para a Licenciatura em Música e obrigatórias para o Bacharelado em Imagem e Som) que abordam este tema, em maior ou menor medida. São elas: *Introdução ao Som*, *Trilha Sonora* e *Introdução à Significação Musical*. Além destas cadeiras, participei como aluno regular das aulas de Som I, dadas pela professora Ana Luiza Pereira (curso de Imagem e Som). Participei também de TCCs dos alunos da Imagem e Som como, por exemplo, o curta-metragem *O homem do saco* (SAVI, COUTINHO, 2017), para o qual compus e gravei as músicas, e colaborei em trabalhos de disciplinas práticas, como as de *Realização audiovisual I e II*, no qual produzimos um curta-metragem musical, com músicas compostas e produzidas por mim e pela equipe. A partir desta experiência, colaborei também com produções de alunos da Imagem e Som realizadas fora do âmbito acadêmico, como o curta-metragem *RE:PLANTS* (SANDRINI, 2018), no qual participei como diretor de som, compondo, gravando e produzindo todas as músicas, bem como o desenho sonoro (*sound design*) do filme todo.

Em 2018, fui convidado pela Ariel Rodrigues - com a qual trabalhei em *RE:PLANTS* - para participar de seu projeto de TCC para o curso de Imagem e Som, que seria o curta-metragem *Estado da Arte*. O projeto estava previsto para ser realizado em 2020, ano de sua formatura. Porém, com a pandemia de COVID 19, os TCCs práticos da Imagem e Som foram suspensos, por serem atividades essencialmente presenciais.

Em 2021, o projeto do curta-metragem foi retomado, não mais como um TCC mas sim como uma realização extracurricular. Contemplado em edital da Lei Aldir Blanc (nº 14.017, de 29 de junho de 2020), entrou em atividade de pré-produção em março de 2021. No entanto, a etapa da produção (que envolve o set de filmagem completo) foi adequada à agenda de vacinação do estado de SP, para que nem a equipe nem os atores entrassem em set sem as duas doses da vacina, mesmo com todos os protocolos de segurança para filmagens sendo obedecidos. Por esse motivo é que os exemplos descritos e que acompanham este relato de experiência foram aplicados às gravações das leituras dramáticas - feitas remotamente pelos atores - e não a versão final do curta-metragem, que ficará pronta somente em 2022.

O presente relato, portanto, estrutura-se em **duas partes**: a **primeira** delas contém uma breve revisão bibliográfica sobre o papel das trilhas musicais no cinema - com ênfase em um breve histórico de seus usos e nas convenções que costumam cercar suas concepções; a **segunda**, apresenta a descrição detalhada das ações realizadas durante o meu processo de concepção das músicas (e de parte dos efeitos sonoros) para o curta e com uma reflexão crítica sobre tais ações realizadas durante o processo e as dificuldades encontradas, relacionando-as, quando pertinente, com os conceitos e métodos observados na bibliografia estudada.

Mesmo que em alguns momentos as escolhas criativas dialoguem com os métodos de produção mais convencionais, como será comentado na parte reflexiva do trabalho, o processo de composição foi desenvolvido por mim especificamente para a concepção da trilha deste curta-metragem. Assim, é importante ressaltar que este trabalho não visa aplicar, de maneira integral, uma ou outra fórmula composicional e criativa, mas sim explorar possibilidades de se trabalhar a trilha sonora, sobretudo a musical, de uma maneira específica e aprofundada – de acordo com as necessidades específicas do filme em questão.

Este trabalho também *não* visa o exercício da aplicação de métodos de produção, tanto musical quanto sonoro, típicos da indústria cinematográfica hollywoodiana - como será visto no item 2. Da mesma forma, *não* objetiva a apresentação de uma trilha sonora finalizada, uma vez que o próprio curta-metragem não será finalizado devido às dificuldades já mencionadas. Serão, portanto, apresentados estudos de concepções musicais sobre temas, timbres, intenções e ambientações que poderão, ou não, fazer parte da trilha sonora final na versão definitiva do curta.

É importante ressaltar que minha intenção não é exatamente desafiar ou contestar convenções composicionais empregadas de modo amplo em produtos comerciais e/ou convencionais, mas sim reinterpretar e/ou adaptar certas práticas de acordo com necessidades do curta-metragem *Estado da Arte*.

Assim, este trabalho tem como objetivo principal organizar um processo de trabalho especificamente para a concepção da trilha sonora do curta-metragem *Estado da Arte*, tendo em vista suas particularidades, seus elementos conceituais, estéticos e narrativos. Para isso, é preciso compreender os processos de criação do curta-metragem, mapear as etapas anteriores ao processo de composição

musical/sonora e alcançar as exigências conceituais e técnicas demandadas por este filme.

Como objetivo secundário, busco também aprofundar meu processo artístico e composicional, já que o filme permite, em boa medida, que sejam feitas experimentações com a trilha sonora, uma vez que ele não é direcionado para o mercado do entretenimento, mas sim para ser exibido em festivais de cinema e outros círculos artísticos.

Este trabalho almeja, também, ser uma forma de contribuição para futuras pesquisas sobre processos de criação e de produção de trilhas sonoras/musicais que escapam das estratégias mais correntes, geralmente aplicadas aos produtos audiovisuais de entretenimento e bem mapeadas pela bibliografia, principalmente em livros sobre técnicas de composição para o audiovisual. O diferencial deste relato é que a ênfase está no **ponto de partida** de um projeto específico, com características muito particulares e que demandaram a elaboração de uma metodologia específica.

1.1 O CURTA-METRAGEM *ESTADO DA ARTE*

O curta-metragem *Estado da Arte* é uma comédia dramática de ficção cujo enredo se desenvolve temporalmente nos minutos finais que antecedem a última estreia de uma companhia de teatro à beira da falência. Nele, acompanhamos os embates interpessoais de Cecília, a protagonista da peça, Marcelo, o produtor da companhia, e Nona, a contra-regra, acerca de temas como o resgate financeiro da companhia, relacionamentos não resolvidos e depressão. A narrativa apoia-se nos conflitos entre as personagens - e internos a eles - a partir de diálogos - ora cômicos, ora trágicos - que, principalmente, estabelecem seu teor a partir do “não dito”.

O núcleo de direção e roteiro do curta-metragem disponibilizou, ainda nos momentos iniciais do projeto, um documento com uma breve descrição do filme para que todos os membros da equipe conhecessem, de maneira organizada, o conceito artístico que o estrutura.

De acordo com esse documento:

O roteiro pré-estruturado é intitulado *Estado da Arte*, uma comédia dramática de ficção que se propõe a dissecar relações entre caracteres do ramo das

artes, expondo um cenário que discute as várias facetas da coragem desprendida por artistas e técnicos para exercer seu ofício. Muito além de um olhar que caracterizaria um viés polarizado, o projeto apresenta pontos de vista profundamente íntimos e afetivos entre esses profissionais, conforme são descritas na trama suas relações caracterizadas pela entrega e dedicação a uma atividade profundamente vulnerável, neste caso em termos emocionais.(DREILICK, F.; RODRIGUES, A., s/d)

Para impulsionar o desenvolvimento do curta-metragem, foi buscado o apoio da Lei Aldir Blanc, através de um edital de incentivo à cultura. Para a inscrição neste edital, um outro documento foi elaborado também pelo núcleo de direção, defendendo os conceitos do curta na seguinte frase:

Os maiores potenciais, aqui, são a força desta reflexão da audácia pessoal da figura do artista, e do olhar, bem humorado e sutil, a respeito das complicações encontradas por aqueles que se encontram e se unem no fazer das artes, e a possibilidade de unir diferentes formas artísticas na composição do processo e do produto final. (DREILICK, F.; RODRIGUES, A., p. 2, 2020)

Para trazer à vida esta narrativa, o curta é composto de apenas oito cenas ambientadas no *backstage* do teatro, uma analogia aos embates dramáticos que ocorrem na intimidade emocional das personagens.

Na primeira cena, temos uma breve ambientação do *backstage* do teatro, o barulho das vozes na platéia, os membros do *staff* cochichando sobre a conduta da protagonista da peça que estreará em minutos. É apresentado um quadro (que está numa parede) que será o ponto de partida para os conflitos das cenas seguintes, bem como uma das personagens centrais da narrativa, Nona.

Na segunda cena, conhecemos Cecília², a protagonista da peça, com seus pulsos enfaixados e as folhas do texto da peça colados no espelho do camarim. Nona apressa Cecília para terminar de se arrumar quando ambas são interrompidas pela voz de Marcelo, personagem que será apresentado na cena seguinte.

Na terceira cena, Marcelo entra em quadro e temos o início do primeiro conflito da narrativa: a venda do quadro. Marcelo quer vender o quadro de Cecília para poder pagar as dívidas da companhia, mas Cecília não quer autorizar essa venda. Temos nessa cena, também, um vislumbre do desejo de atenção que a protagonista da peça tem por Marcelo.

² Na versão do roteiro que foi utilizada no início deste trabalho, a protagonista da peça se chamava Helena, nome que foi alterado para Cecília em sua última versão aqui utilizada. Essa alteração foi um pedido da própria atriz que daria vida à personagem, pois também se chama Helena.

Na quarta cena, ocorre uma perseguição de Cecília por Nona - pelo corredor até o camarim. Trata-se de um momento cômico para aliviar as tensões da última cena e encadear a próxima discussão entre as personagens.

Na quinta cena, observamos os conflitos de Nona e Cecília, esta ameaçando sacrificar sua saúde psicológica em prol da sua profissão de atriz, aquela tentando proteger a protagonista, dissuadindo-a de atuar na estreia e sugerindo chamar uma substituta.

Na sexta cena, Cecília sai de seu camarim, senta-se sob a marca do quadro (na parede, agora vazia) e ouve, acidentalmente, a conversa entre Marcelo e Nona sobre a preocupação desta com a saúde mental da protagonista.

Na sétima cena, Nona demonstra de maneira mais carinhosa sua preocupação com Cecília enquanto a ajuda a terminar de se arrumar para a estreia. Ambas baixam a guarda para um momento mais intimista, mesmo que nenhum sentimento seja explicitado em palavras.

A oitava e última cena do curta mostra a caminhada de Cecília para fora de seu camarim, passando pelo corredor onde havia o quadro, em direção ao palco. Ela vê Marcelo sentando-se na plateia para, finalmente, assisti-la protagonizar a peça. A narrativa chega ao fim no momento em que Cecília entra no palco, deixando suspensa qualquer perspectiva de resolução dos conflitos apresentados anteriormente - a venda do quadro, a falência da companhia, a relação entre os personagens, a saúde mental da protagonista e, até mesmo, o resultado da estreia da peça.

Todos os diálogos e embates dos personagens ao longo da narrativa mostram que o objetivo do curta é trazer uma perspectiva de interpretação do “não dito” nas diferentes situações. Assim, a narrativa sonora tem o intuito/objetivo de sugerir significações psicoemocionais para além do que é visto pela ação das personagens e ouvido em suas falas.

Tendo em vista que o curta-metragem não será finalizado até o momento da conclusão deste trabalho, serão apresentados resultados parciais da trilha musical, sendo estas experiências musicais que pretendem indicar intenções das personagens, ambientações dos espaços dramáticos, conflitos interpessoais, entre outras situações narrativas condizentes com a proposta.

2 REFERENCIAL TEÓRICO

A primeira etapa deste trabalho consistiu no estudo de uma bibliografia específica sobre trilha musical e sonora, com a qual eu já havia tido algum contato durante as aulas que tive no curso de Imagem e Som, como comentado anteriormente, bem como autores indicados pela minha orientadora e por outros professores para expandir o escopo deste estudo.

Após ter contato com livros, teses e artigos, selecionei aqueles que compreendi que se integrariam melhor aos meus objetivos, que buscam compreender maneiras de utilizar, significar e compor trilha musical e sonora para filmes. Desse modo, pude direcionar minha pesquisa bibliográfica para o levantamento de conceitos essenciais - e tradicionais - sobre trilhas, que me auxiliaram a estabelecer tanto um panorama de quais das ideias estudadas poderiam ser aplicadas no curta-metragem em questão, quanto a estabelecer uma metodologia do processo de concepção da trilha sonora para ele.

Com isso em mente, farei, a seguir, um resumo do que foi encontrado na bibliografia consultada, organizando-a em três categorias: **1. funções da música (e do som) no cinema, 2. abordagens composicionais para música no cinema e 3. como analisar a significação musical/sonora para cinema**, localizando cada texto lido em uma delas. Pode-se notar que, por vezes, um mesmo autor aparecerá em mais de uma, dependendo da abrangência de seu trabalho.

É importante ressaltar que este relato de pesquisa não tem como objetivo aprofundar os termos e conceitos apresentados nesta sessão, mas sim, indicar a bibliografia estudada como embasamento teórico para a concepção da trilha sonora do curta-metragem.

2.1 FUNÇÕES DA MÚSICA NO CINEMA

- BATISTA, André. **Funções da música no cinema: contribuições para a elaboração de estratégias composicionais**. Dissertação (Mestrado em Música), Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais, p. 13-81. 2007.

Em sua dissertação de mestrado, André Batista elenca, no primeiro capítulo, uma série de autores que teorizam sobre as funções da música e do som no audiovisual, bem como a sua relação com imagens e narrativas cinematográficas.

O autor divide seu texto em seis tópicos, utilizando autores específicos que teorizam sobre cada um deles. São eles:

1. Primeiras ideias – no qual apresenta os autores soviéticos Eisenstein, Pudovkin e Alexandrov;
2. Narrativa Clássica e modelos de interação – em que descreve ideias de Michel Chion, Claudia Gorbman e Nicholas Cook;
3. Uma visão funcional – com os pressupostos de Johnny Wingstedt;
4. Aspectos Cognitivos – através das ideias de Anabel Cohen;
5. O som – aspectos estéticos e funcionais – conforme descritos por David Bordwell e Kristin Thompson;
6. Perspectivas Experimentais – de acordo com Noël Burch.

Dentre autores citados por Batista, os que mais me chamaram a atenção foram Michel Chion, Claudia Gorbman, Johnny Wingstedt e Noël Burch, pois os quatro, de fato, discorrem sobre conceitos claros e práticos para a utilização da trilha musical no cinema. A seguir, apontarei brevemente alguns conceitos destes autores.

No tópico “Narrativa clássica e modelos de interação”, Batista apresenta vinte e duas categorias das funções da música no cinema elencadas por Michel Chion: *aparelho tempo/espço, música diegética/música de fosso, combinações, sons tônicos, música eletroacústica no cinema, continuidade de planos sonoros, a música como resumo do filme, valor agregado, síncrese (mickeymousing), linhas de fuga temporais, dupla antecipação temporal, sensação de fora do tempo, a imprevisibilidade da música atonal, a música co-irriga e co-estrutura o filme, a fluidez estruturante do leitmotiv, o ritmo musical como força de impulsão, o efeito da polarização de sons tônicos, a música modula o espaço, a música como força motriz, a função subjetiva da música, a concepção da música é indissociável da concepção geral do filme, música empática e música anempática*. Quando pertinente, ao longo do relato de pesquisa, algumas destas características serão

retomadas para explicar certas estratégias por mim desenvolvidas para o curta-metragem.

Passando para as concepções de Claudia Gorbman, o autor destaca, ainda no mesmo tópico os seguintes temas (abordados por ela e relacionados ao processo de composição musical):

- A) *easy-listening*;
- B) *o modelo narrativo clássico no cinema*;
- C) *sete regras “clássicas” da trilha musical: 1) invisibilidade; 2) inaudibilidade; 3) significativa de emoção (o irracional, o feminino e o sentimento épico; 4) marcação narrativa (referencial: começos e finais; tempo, lugar e estereótipos; ponto de vista; e conotativa: diferentes interpretações; ilustração hiper-explicita); 5) continuidade formal e rítmica; 6) unidade; 7) quebrando a regra*;
- D) *os três níveis do discurso musical organizado: códigos musicais puros, códigos musicais culturais, códigos musicais cinematográficos*,
- E) *implicação mútua entre música e narrativa*,
- F) *música diegética, não diegética e meta diegética*,
- G) *música anempática*,
- H) *possibilidade de comutação*,
- I) *funções do silêncio (musical diegético, musical não-diegético, estrutural)*,
- J) *ancrage (ancoragem)*,
- K) *bonding*.

Um dado me chamou particularmente a atenção e será retomado mais à frente, na descrição do meu processo criativo: sobre a “sexta regra” de Gorbman (item C - sete regras), referente à “unidade” que a música pode proporcionar a um filme, Batista diz que:

Gorbman cita uma regra típica apresentada por Sabaneev: se a música fica ausente do filme por mais de quinze segundos, o compositor está livre para começar uma nova seção musical em uma tonalidade nova e distante, pois o espectador já terá perdido o sentido tonal da seção anterior. Mas se o espaço entre as seções for menor que esse tempo, a nova seção deverá estar na mesma tonalidade, ou em tonalidade relacionada a ela. (BATISTA, 2007, p. 40)

Ao adentrar o tópico “uma visão funcional”, Batista elenca “classes”, “categorias” e “funções” que seriam mais “pragmáticas” - na visão de Johnny Wingstedt - para a música no cinema:

A) a classe emotiva - com uma categoria, a “emotiva”, e com seis funções: *descrever um sentimento de um personagem, estabelecer relacionamento entre os personagens, acrescentar credibilidade, ludibriar os espectadores, sugerir atmosferas psicológicas, criar pressentimentos;*

B) a classe informativa - com três categorias: 1. “comunicar significado” (com as funções de esclarecer situações ambíguas, comunicar pensamentos não verbalizados, reconhecer ou confirmar a interpretação dada a uma situação pelo espectador), 2. “comunicar valores” (com as funções de evocar uma época, evocar contexto cultural, indicar status social), e 3. “estabelecer reconhecimento”;

C) a classe descritiva - com duas categorias: 1. “descrever contexto” (com as funções de estabelecer a atmosfera ambiente e descrever o contexto real) e 2. “descrever atividade física” (com as funções de música em sincronia com o movimento na tela - mickeymousing - ou de movimento implicado pela música);

D) a classe guia - com duas categorias: 1. “indicativa” (com as funções de direcionar a atenção e focalizar o detalhe), e 2. “mascaramento” (com a função de mascarar sons indesejados ou fracos);

E) a classe temporal - com duas categorias: 1. “criar continuidade” (com as funções de construir continuidade de curto tempo, construir maior continuidade, construir continuidade total) e 2. “definir estrutura e forma”;

F) a classe retórica - com a categoria: “retórica”.

Já no tópico “perspectivas experimentais”, Batista finalmente apresenta as concepções de Noël Burch, sobre o som no cinema, objetivando refletir sobre uma integração entre a pista musical, a pista de diálogos e a pista de efeitos sonoros a partir de suas semelhanças. Segundo Batista, Burch aprofunda as concepções da integração entre a música e os diálogos e os efeitos sonoros a partir de exemplos do cinema clássico japonês (onde se utilizam de músicas tradicionais japonesas), questionando esse potencial em relação à música ocidental tonal (destacando que a música serial e o atonalismo possam ter mais sucesso nessa função de “integração”).

Para Noël Burch, todos esses elementos sonoros podem ser concebidos como parte de uma mesma estrutura e serem tratados sem diferenciação. Segundo ele, essa atitude - compartilhada por um grupo pequeno porém crescente de diretores contemporâneos - consiste em criar uma pista de som coerente e organicamente estruturada na qual as formas de interação entre som e imagem estão ligadas a outras interações entre os três tipos básicos de sons de um filme: diálogo, música e efeitos sonoros, identificáveis ou não. (BATISTA, 2007, p. 79)

Para ampliar um pouco os estudos sobre as funções da trilha sonora e musical, foram incluídos, também, textos sobre a música no teatro, uma vez que o curta-metragem *Estado da Arte* trata de uma companhia de teatro no seu enredo. Para isso, tive contato com outro dois textos:

- FERNANDINO, J. R. **Música e cena: uma proposta de delineamento da musicalidade no teatro**. Dissertação de Mestrado, Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais, 2008.

No item 2.4 desta dissertação - “Elementos de musicalidade no Teatro” -, Fernandino apresenta uma lista de categorias e classificações dos elementos da musicalidade em três âmbitos: o do ator, o do espetáculo e o da escuta e interação cênica. Após essa breve classificação, ela nos leva a um resumo da história da utilização musical do final do século XIX e ao longo do século XX, apontando o atonalismo e o serialismo musical empregado nas composições teatrais como evidência da integração das linguagens (musical e teatral) para criação de novas possibilidades de expressão, fenômeno qual a autora nomeia de “dialogismo interacional”. A autora cita os termos “invisível”, de Maletta³ (2005), e “inaudível”, de Picon-Vallin⁴, (2006), permitindo ser feito um paralelo com os termos de Gorbman de invisibilidade e inaudibilidade musicais no cinema, que dizem respeito ao fato de que, muitas vezes, o espectador nem se dá conta de que uma determinada cena possui música em sua trilha sonora, pois ela tende a ser discreta e permanecer “no fundo” da ação.

- LIGNELLI, C. **Sonoplastia e/ou entorno acústico: seu lugar na cena teatral**. Anais da ABRACE, vol. 9, n. 1. 2008.

³ MALETTA, E. C. **A formação do ator para uma atuação polifônica: princípios e práticas**. 2005. 370 f. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.

⁴ PICON-VALLIN, B. **A Arte do Teatro: entre tradição e vanguarda**. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2006. Apostila complementar ao livro. 99 p.

Em seu texto, o autor apresenta duas visões acerca do entorno acústico de cena teatral: a de Lívio Tragtenberg e Roberto Camargo. Com isso, Lignelli destaca a sonoplastia - parte constituinte do conceito de entorno acústico, juntamente com a fala e a música - como foco de análise dentro dessas duas visões, elucidando sua definição e suas funções segundo os autores.

De maneira mais aprofundada, o autor debate de modo crítico e dialógico especificamente a visão de Camargo, relativizando sua visão da execução tanto ao vivo quanto mecanicamente da sonoplastia na construção do entorno acústico da cena.

Este último texto, embora interessante, não apresentou informações com as quais eu acho que minha experimentação irá dialogar. Já as duas dissertações, em especial os capítulos selecionados, foram de grande valia.

2.2 ABORDAGENS COMPOSICIONAIS PARA MÚSICA DE CINEMA

Além de compreender quais funções a música pode exercer em relação à imagem no audiovisual, precisei me aprofundar em aspectos composicionais para esse tipo específico de música, ou seja, entender como manipular o material sonoro para alcançar os objetivos funcionais dessa música. Ao explorar a literatura sobre esse tema, me deparei com algumas “fórmulas” muito generalistas de composição que me motivaram a questionar sua aplicação no contexto do curta em que estou trabalhando. Algumas dessas fórmulas e/ou sugestões me pareceram muito convenientes para certos tipos de filmes - direcionados para um certo tipo de público - ligados ao modelo industrial de produção e ao mercado do entretenimento audiovisual. Este não é, nem de longe, o caso do curta *Estado da Arte*. Não há, neste curta, uma jornada do herói, um grande romance, um terror à espreita ou uma ação cheia de adrenalina. Há, sim, conflitos irônicos, rancores velados, angústias suprimidas e muitos sentimentos não ditos. Ademais, o curta é um produto pensado para um circuito mais artístico, que envolve festivais de cinema e salas/janelas de exibição alternativas.

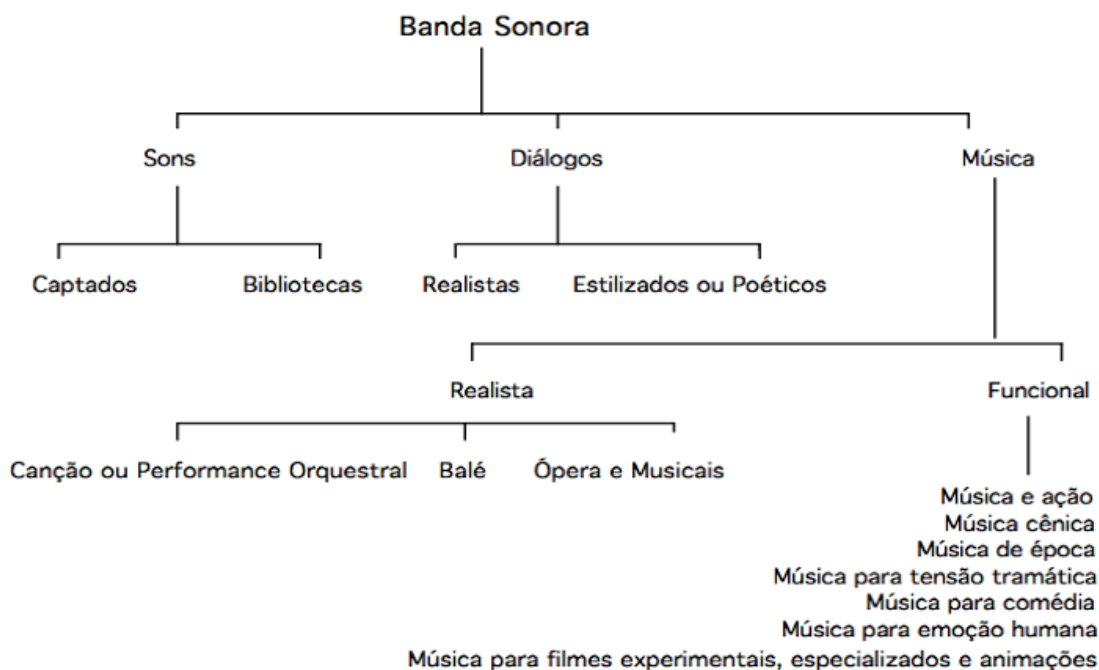
De todo o modo, algumas ideias destes autores - mesmo voltadas para um tipo de cinema mais convencional e hegemônico - são aproveitáveis e muito elucidativas.

- BATISTA, André. **Funções da música no cinema: contribuições para a elaboração de estratégias composicionais**. Dissertação (Mestrado em Música), Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais, p. 13-81. 2007.

No segundo capítulo de sua já citada dissertação, Batista sugere um roteiro de etapas composicionais para a criação da música para filmes, tendo como base tanto os referenciais teóricos de seu primeiro capítulo quanto conceitos mais voltados à área composicional. Ele divide seu roteiro em seis etapas, sendo elas: *1. definição de conceito musical/referências; 2. definição de inserções musicais; 3. interações com outros elementos sonoros (diálogos e sons ambientes); 4. relação do tempo musical com o tempo das imagens/tempo da narrativa; 5. continuidade narrativa e continuidade musical; 6. influências das condições de produção.*

Seguir essas etapas me auxiliou bastante no meu processo de composição e, até mesmo, nas etapas de trabalho que serão descritas no item **3 Descrição das ações realizadas** deste trabalho. Inclusive, me auxiliou a compreender e a considerar melhor a trilha sonora como um todo. Ao definir a “banda sonora” de um filme, o autor faz uso de um diagrama para exemplificar cada elemento sonoro presente em um filme:

Figura 1: Quadro esquemático que resume todo o conteúdo de uma banda sonora, segundo a concepção de John Huntley e Roger Manvell.



Fonte: BATISTA, 2007, p. 102.

Porém, algumas especificidades comentadas pelo autor me pareceram muito generalistas para serem seguidas à risca. É o caso de quando Batista explica a necessidade da “economia” musical em um filme, ao passo que compreende que poucas inserções musicais podem ter um efeito mais dramático para as cenas. Isso não é necessariamente uma verdade, uma vez que compreendo que tudo depende do objetivo da cena e do conceito do filme em questão.

Em contrapartida, muitos momentos do texto me revelaram caminhos para seguir no trabalho de concepção da trilha musical do curta. Por exemplo, na sua etapa 2. *definição das inserções musicais*, Batista revê os conceitos de função da música no filme entendendo que existe uma relação entre a necessidade de se empregar música em uma determinada cena e sua função, ou seja, como a música contribui com a narrativa naquele momento e as estratégias composicionais a serem empregadas. Os conceitos de Gorbman e Wingstedt são retomados para isso, o que me auxiliou durante as análises que fiz do roteiro para apontar possíveis inserções da música no curta⁵.

⁵ As minhas análises do roteiro do curta serão descritas mais detalhadamente no item **3.1 Análises do Roteiro**.

Outro momento que me auxiliou a pensar no trabalho a ser desenvolvido com a música foi a porção de seu texto sobre a etapa 3. *interações com outros elementos sonoros (diálogos e sons ambientes)*: Batista aborda a relação que a música possui com diálogos e efeitos sonoros, aprofundando cada uma dessas relações em tópicos específicos: “relações entre a música e diálogos”; “relações entre a música e os sons ambientes”. Cada um desses tópicos me fez pensar a importância que - e refletir de que maneira - a música pode interagir com o som direto e com os efeitos sonoros do filme.

Essa reflexão me levou a conversar com a equipe de som do curta-metragem, quando estabelecemos de antemão algumas ideias para o *sound design* de maneira que a música possa interagir mais intimamente com a paisagem sonora do curta. Mais detalhes sobre essas conversas serão descritos no item **3.3 Conversas com a Equipe de Som** deste relato.

É importante ressaltar que Batista se preocupa em abranger o máximo de processos possíveis durante a composição da trilha musical. Um exemplo disso é quando, ao tratar das “influências das condições de produção”, o autor organiza e pondera sobre as possibilidades reais de se produzir a música para um filme. Para isso, ele leva em consideração as seguintes condições: 1) prazos e produção; 2) orçamentos; 3) músicos disponíveis para as sessões de gravação; 4) estúdios; 5) equipamentos e softwares. Essas condições foram levadas em conta por mim quando comecei a pensar no meu próprio processo, me auxiliando imensamente a não perder de vista alguns aspectos importantes que seriam cruciais para a tomada de certas decisões, a exemplo da instrumentação a ser utilizada.

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

Outro material importante para minha compreensão dos processos composicionais da música para filmes foi o livro de Eugenio Matos, de 2014. Nele, o autor apresenta uma abordagem didática sobre o processo composicional, desde a etapa criativa até a etapa comercial. É importante frisar que Matos articula apenas os seus julgamentos sobre as questões composicionais e estilísticas apresentadas, resultando em um texto particular que funciona como um relato didático de sua própria experiência musical no campo da composição de música fílmica.

Após uma breve revisão histórica da relação entre música e cinema, apresentando alguns importantes compositores do cinema clássico hollywoodiano, como Max Steiner e Erich Korngold, bem como conceitos tradicionais do uso da trilha musical no cinema clássico, a partir de Michel Chion e Claudia Gorbman, Matos começa a discorrer sobre o seu próprio processo de criação. Destaca que faz uma busca pelo conceito a ser trabalhado na música e, em seguida, fala sobre as concepções de estilo, instrumentação, escalas, harmonia, andamento, dinâmica e tessitura. Acrescenta, ao final do capítulo três, algumas indicações sobre o uso de canções e sobre as durações de cada trecho musical dentro do filme.

O autor trata, por alguns capítulos, a questão da instrumentação a ser utilizada na composição: as diferenças, facilidades e dificuldades de se utilizar instrumentos acústicos e eletrônicos para isso, bem como sugere práticas de escrita e edição de partituras, disposição e conexão de instrumentos eletrônicos, pós-produção das gravações, dentre outros assuntos específicos.

Assim como Batista, Matos retoma, ao final de seu texto, os conceitos apresentados anteriormente em seu livro para indicar um "roteiro de trabalho" para a composição da música para filmes, estabelecendo, didaticamente, as etapas do processo de produção de uma trilha musical, desde o contato inicial com a direção e a proposta do filme até o processo de mixagem final.

Em um capítulo "extra", Matos também apresenta um panorama acerca da composição de músicas para jogos digitais, bem como uma breve visão dos diferentes gêneros de jogos digitais, seu desenvolvimento (profissionais envolvidos, motor de jogo, etc.) e o fluxo de trabalho na área na composição musical para esse tipo de mídia, que demanda a concepção de música interativa para diversos ambientes e situações nos jogos. Compara também esses itens com seus semelhantes na indústria cinematográfica, entendendo as suas diferenças e semelhanças nas áreas de atuação e no processo composicional.

2.3 COMO ANALISAR A SIGNIFICAÇÃO MUSICAL/SONORA PARA CINEMA

Para compreender as diversas significações da música no cinema, consulte também um referencial teórico mais ligado a análises históricas, multidisciplinares e semióticas. Este trabalho não possui o intuito de aprofundar essas abordagens, afinal são linhas de pesquisa muito amplas, complexas e diversas. Meu objetivo ao

abordá-las aqui é apenas levantar alguns elementos básicos que possam expandir a visão do compositor de trilhas musicais em relação não apenas a técnicas composicionais ou funcionais, mas também à sua significação.

- OLIVEIRA, Márcio. P. A Descrição Músico-Visual: uma proposta de metodologia de análise para a música de obras audiovisuais. *Revista Sonora*, vol. 6, no 11, p. 20-26, 2016.

Neste artigo, o autor usa alguns conceitos das abordagens de Alejandro Roman (2008) - ligadas à música descritiva - e Johnny Wingstedt (2005) - ligadas a uma “descrição de contexto” e “de atividade física” no audiovisual, ambos constituintes da chamada “classe descritiva”-, relacionando-os, também, às funções musicais de Claudia Gorbman (1987), que citamos anteriormente.

Ao longo do texto, Oliveira aproxima a prática composicional descritiva de Roman com os aspectos funcionais descritivos (ou, como é chamado no texto “descrição músico-visual”) de Wingstedt com o intuito de compreender a criação de sentido audiovisual. Para isso, o autor parte da análise de cenas dos filmes: *The Lady from Shanghai* (1947), *2001: a space odyssey* (1968), *Brazil* (1985), *Carlito's way* (1993), buscando, também, exemplos onde a descrição do contexto e a descrição da atividade física de Wingstedt se relacionam ou se isolam através da música descritiva de Roman.

Um exemplo dessas análises pode ser visto quando Oliveira descreve a utilização das músicas de Gyorgi Ligeti (*Requiem* e *Atmosphères*) no filme *2001: a space odyssey* como “sinestésica”, citando o momento em que o personagem do astronauta Bowman se direciona a Júpiter.

As obras citadas utilizam procedimentos de micropolifonia. O resultado não é uma transformação harmônica constante, mas um caleidoscópio onde as harmonias se fundem e mudam de maneira sutil. Esses procedimentos resultam na descrição do contexto representado nas mudanças de cor e formas que se desenvolvem em um incrível painel realizado pelo diretor enquanto o personagem se aproxima do planeta Jupiter.

Essas análises, segundo Oliveira, têm a intenção de evidenciar uma possível classificação de manobras composicionais para o audiovisual, não engessando o fazer musical, mas possibilitando uma expansão dos processos criativos.

A análise das amostras trazidas aqui revelam entendimentos importantes acerca do processo composicional para cinema, não como fórmulas, mas como evidências de como os trajetos composicionais podem ser classificados. Os entendimentos oriundos dessas classificações podem clarear os processos criativos de novos compositores, revelando alternativas e motivando estratégias inovadoras. (p. 25)

- MIRANDA, S. R. Música, cinema e os desafios teóricos interdisciplinares. Em: (orgs.) OPOLSKI, D.; BELTRÃO, F. B.; CARREIRO, R. *Estilo e som no audiovisual*. São Paulo: SOCINE, p. 247-265, 2018.

Através deste texto, de autoria da minha orientadora, Suzana Reck Miranda, entrei em contato com a importância e os desafios de se estudar a música de cinema de maneira interdisciplinar - e não com o foco em apenas uma ou outra área de conhecimento (sobretudo as "disciplinas geradoras": musicologia e estudos de cinema).

Inicialmente, no primeiro tópico, a autora compara abordagens de Claudia Gorbman, mais especificamente de seu livro *Unheard Melodies*, com o de outros autores posteriores sobre o uso da música nos filmes hollywoodianos, explicando as abordagens psicanalíticas e cognitivistas desses autores que, ora se suportam, ora se confrontam.

No segundo tópico, ela descreve um breve histórico das mudanças conceituais e de abordagem nos conceitos de musicologia e etnomusicologia, o que, segundo a autora, gerou, acima de tudo, a possibilidade de compreender os estudos de música de cinema de uma maneira interdisciplinar.

Essa ótica interdisciplinar me auxiliou a sedimentar o próprio sentido da existência deste trabalho de relato de experiência, uma vez que, como será visto partir do item **2.2**, meu processo de criação não se fecha apenas sobre a composição musical, mas se expande para a análise de roteiro, para a compreensão da visão da fotografia do filme, das significações psico-emocionais nos diálogos dos personagens. É o relacionamento entre essas diferentes visões, de diferentes áreas, o que possibilita a articulação sonora da minha composição musical com a narrativa.

- OLIVEIRA, J. **A significação na música de cinema**. 1ª ed. Jundiaí: Paco Editorial. 2018. cap. 2, p 53-90.

Este livro é bastante denso e minha leitura centrou-se no capítulo dois, onde o autor utiliza conceitos da teoria semiótica (como os de Robert Hatten, Leonard Ratner e Roy Prendergast) para dar suporte ao modelo de análise proposto por Nicholas Cook (2004) - das relações entre música e outros meios em obras multimídia. Oliveira inicia o capítulo apresentando o modelo de análise de Cook, a partir de uma crítica aos conceitos de paralelismo, contraponto e sinestesia (entre música e imagem no contexto fílmico) conforme entendidos por autores como Serguei Eisenstein e Hans Eisler. O autor mostra que Cook defende seu argumento a partir de estudos de Marshall e Cohen (Effects of musical soundtracks in attitudes toward animated geometric figures, 1998, p. 95-122) e de exemplos analisados (como o do filme *Psicose* e o do comercial da Volvo, descritos no texto de Oliveira), consolidando o conceito de *enabling similarity* a partir da teoria da metáfora, que, como explica Oliveira, para Cook, parte da similaridade como “um meio mediante o qual a diferença se evidencia”. Em outras palavras, esta similaridade ocorre a partir do mapeamento dos atributos dos meios em questão (música e imagem, por exemplo): as semelhanças entre os atributos desses meios são explicitadas em meio às suas diferenças, resultando em um processo de significação.

No item 2.2, o autor se vale de uma breve recapitulação histórica da utilização da música nas primeiras experiências audiovisuais que precederam o cinema, em paralelo com a utilização da música como acompanhamento de peças teatrais e óperas, para contextualizar a posterior utilização das *cue sheets*⁶ durante o cinema silencioso, no início do século XX, o que, segundo o autor, consolidou as primeiras “tópicas⁷” (Ratner, década de 1980) no cinema.

Já no item 2.4, Oliveira discute as correlações de dependência da sintaxe musical com a sintaxe fílmica. Para isso, o autor destaca que, para ele, a melhor maneira de se correlacionar essas sintaxes, ou seja, estabelecer de fato uma

⁶ *Cue sheets*, ou “planilhas musicais”, é o termo utilizado para se referir às primeiras indicações sistematizadas de acompanhamentos musicais para filmes silenciosos, designadas ao músico que as executava ao vivo nas salas de cinema (OLIVEIRA, 2018, p. 63).

⁷ Conceito empregado na significação musical dentro do universo da semiótica. Como define Oliveira: “as tópicos surgem a partir da influência de rituais, formas artísticas, caracteres culturais e sociais que, convertidos em signos musicais, carregam sentido, ideias e afetos.” (OLIVEIRA, 2018, p. 28).

relação entre a imagem da narrativa fílmica e as “tópicas” musicais, seria através da análise da especificidade do gênero (fílmico).

Talvez a maneira mais adequada de analisar a relação entre tópicos e forma fílmica seja à luz do gênero. Se correlacionarmos as tópicos aos elementos iconográficos ou à paradigmática fílmica, obteremos um conjunto de tópicos que fazem parte do imaginário mítico de um gênero. (p. 78)

Entende também que essa correlação não deva ocorrer sempre da mesma maneira dentro do gênero, uma vez que, estabelecida uma relação “padrão” do uso de tópicos específicas para determinados movimentos narrativos, é possível também subverter o uso das tópicos musicais, criando contraste e relações indiciais em outras situações que fizerem sentido, de acordo com a necessidade significativa do momento da narrativa.

A música alude às convenções gerais da música no cinema, ao universo do gênero e à diegese fílmica. Uma vez associada a determinados elementos da paradigmática fílmica, a trilha musical se torna evocativa daquilo que ela se associou. Portanto, a música pode evocar tanto elementos específicos quanto, por processos metonímicos e sinedóquicos, todo o imaginário de um gênero. Contudo, os processos de significação circunscritos na correlação entre o imaginário fílmico e o imaginário sonoro não se restringem à faceta referencialista, que tende a enfatizar a face indicial dos signos. Os significados emergem sempre da relação dialógica entre signos musicais/sonoros e visuais, considerando contextos específicos. (p. 89)

Ao final do capítulo dois, o autor discute então a conceitualização do “imaginário”, termo por ele definido como sendo um “inventário simbólico” criado a partir das relações sociais de uma determinada cultura em um determinado momento histórico. Dessa maneira, Oliveira sobrepõe esse conceito de imaginário ao gênero cinematográfico e, ao pensar nos gestos, *musemas*⁸, tópicos e sons concretos utilizados de maneira dialética com as imagens do filme, concebe o termo “imaginário sonoro do gênero cinematográfico” para designar todos os sistemas responsáveis pela significação sonora da narrativa.

Por fim, devo explicitar aqui que o estudo dos conceitos e autores resumidos anteriormente foi de extrema importância para meu trabalho como compositor, uma vez que, como visto neste tópico, a música composta para o cinema é extremamente diferente da música feita apenas para apreciação. A composição para cinema é ligada à narrativa, ao conceito estético, ao ritmo da montagem e às sensações provocadas pela imagem do filme. Por isso, entender o funcionamento da

⁸ O termo “*musema*” é tido dentro do universo da musicologia como “menor unidade de significado musical” (TAGG, 2011, p. 15)

música para esse tipo de linguagem foi de fundamental importância para direcionar não apenas a minha prática composicional, mas até mesmo meu olhar sobre as referências musicais indicadas pela direção do curta-metragem. No próximo tópico, explicarei com mais detalhes como se deram essas análises e experiências de composições para o *Estado da Arte*.

3 DESCRIÇÃO DAS AÇÕES REALIZADAS

3.1 ANÁLISES DO ROTEIRO (1-5)

A partir de um “diário criativo”, cada etapa do trabalho desenvolvido foi registrada com detalhes, desde as primeiras reuniões com a equipe de direção do curta, as análises técnicas e criativas do roteiro, até as pesquisas sobre gêneros musicais e instrumentação para a composição de ideias a partir da leitura do roteiro com o elenco. As informações do diário, anotadas em uma ordem cronológica, foram cruciais para a elaboração deste relato.

Como dito na introdução, fui convidado para participar do projeto *Estado da Arte* no final de 2018, quando as primeiras versões do roteiro ainda estavam sendo desenvolvidas. Por ter esse contato tão antecipado com o filme, pude acompanhar de perto o processo de construção do roteiro, observando mudanças na narrativa, nos nomes e quantidade de personagens.

Quando o roteiro estava em sua **versão 3, primeira revisão** (na época considerada como próxima da versão final), iniciei um trabalho de extensas análises, desde uma simples leitura despretensiva até demarcações psico-emocionais nos diálogos. A seguir, irei descrever o que foquei em cada uma dessas leituras.

3.1.1 Primeira leitura

A primeira delas, como já mencionei, foi mais despretensiva, apenas para apreender a história completa, observar as ações das personagens e os cenários onde elas aconteciam. O objetivo dessa leitura era mais para me colocar no lugar de um espectador, tentando imaginar o filme pronto, mas sem, no entanto, pensar ainda em qualquer relação sonora das ações descritas.

Tomei o cuidado de anotar - sobre o papel do roteiro mesmo - minhas primeiras impressões sobre a narrativa, sobre os personagens, sobre do que o filme quer falar. Sobre essa última anotação, observei em minha leitura que o filme “fala” sobre a dificuldade de comunicação entre as personagens devido a relacionamentos mal resolvidos no passado, deixando muito do contexto das discussões velado num humor sarcástico, nas reações de silêncio das personagens, no não dito. Em última instância, o filme também fala sobre depressão e suicídio, orgulho e empatia, porém

não explicitando totalmente, apenas demarcando sutilmente estes assuntos em algumas ações ou diálogos pontuais.

As cenas que mais se destacaram nessa leitura, para mim, foram as cenas três, cinco e sete, pois são os momentos onde as relações, internas e externas das personagens, se revelam mais claramente na narrativa através dos diálogos. Um exemplo disso ocorre na cena três, no momento em que Cecília pede para Marcelo ficar para assisti-la atuar e ele recusa, causando um impacto quase físico na atriz.

Figura 2: Exemplo de anotação no roteiro.

HELENA
Decepção por decepção, a gente
respira fundo, sabe-- amortece com
uns dois dedo de cachaça e finge
que tá tudo--

MARCELO
Se você quiser que eu fique vai ter
que fazer melhor que isso, Lena,
porque nem graça tem mais, te ver
no palco.

HELENA dá um passo pra trás, como que atingida fisicamente.
Arrependimento se escreve no rosto de MARCELO imediatamente.
Uma pausa. Longa.

HELENA pega a prancheta das mãos dele, assina o papel com
raiva, joga de volta pra NONA e sai andando de volta pro
backstage.

*ABU O BICHO
PEGA*

Fonte: arquivo pessoal do autor.

Na cena cinco há um dos momentos que considero mais importantes para a narrativa, pois é nele que entendemos a preocupação de Nona com Cecília/Helena em relação ao fato dela ter que atuar, onde é revelada a gravidade da situação da saúde mental da protagonista.

Figura 3: Exemplo de marcação de trecho a ser enfatizado pela trilha musical.

NONA

Não, é, nada demais aconteceu no ensaio.

HELENA

E segundo, eu não sei porque você resolveu encher o saco com isso agora, não é como se fosse novidade.

O olhar de NONA é um desafio.

HELENA (CONT'D)

Eu só-- Eu não ia-- *Eu não tô assim tão no fundo do poço--*

NONA

Fundo do poço é o topo do mundo comparado ao tipo de limbo de onde você tem se atirado ultimamente.

HELENA

--eu só--

Ela pega o braço de HELENA e puxa a manga, revelando as faixas que cobrem seu antebraço.

Uma pausa.

HELENA puxa o braço de volta.

↳ ELEMENTO DA HELENA?

Fonte: arquivo pessoal do autor.

E, por fim, na cena sete há uma amostra de afeto de Nona por Cecília/Helena - que parece trazer de volta a cumplicidade das duas, um sinal de que Nona protegerá e apoiará Cecília, não importa o que aconteça.

Figura 4: Exemplo de marcação de momentos de destaque para a trilha musical.

INT. CAMARIM DA HELENA

NONA abre a porta do camarim e encontra HELENA na frente do espelho. Ela tem um lápis de olho em mãos, mas elas tremem demais.

NONA se aproxima e pega o lápis das mãos de HELENA com uma mão, segura o rosto dela com a outra, e a vira para si. Com cuidado, pinta os olhos da atriz.

Quando termina, não se afasta. Acaricia o rosto dela por um segundo. Beija sua testa. HELENA quase para de tremer, e agora quem está instável é NONA.

Ela respira fundo e se afasta, de forma meio brusca, passando a mão sobre o rosto.

Fonte: arquivo pessoal do autor.

3.1.2 Segunda leitura

Em uma segunda leitura do roteiro, almejei fazer algumas marcações iniciais de possíveis pontos de inserção das músicas, observando em quais momentos das cenas movimentos dramáticos ou psicológicos importantes ocorrem - para possivelmente serem acompanhados sonoramente. Tomei o cuidado também de demarcar momentos em que **não** seria interessante haver música, pensando em quais cenas faria mais sentido prevalecer efeitos sonoros, tendo em vista uma dramaticidade de caráter mais naturalista.

Um exemplo de momento em que, na minha concepção, a música deveria estar bastante presente é na cena seis, em que a atriz ouve a conversa entre Marcelo e Nona à distância. Embora a cena destaque a conversa do produtor e da contra-regra, a subjetividade que acompanhamos ainda é a da protagonista. Portanto, creio que a música pode ser uma importante ferramenta nesse momento para explicitar essa subjetividade.

Figura 5: Exemplo de marcação de momentos de destaque para a trilha musical.

INT. CORREDOR - MARCA DO QUADRO

HELENA se senta no chão, debaixo da marca do quadro, e abraça os joelhos.

NONA (O.S.)
Cê devia vender o teatro de uma vez
e acabar com essa palhaçada.

MARCELO (O.S.)
E testar o vocabulário de insultos
da Helena na escritura também?
Parece uma ótima ideia.

HELENA escuta a conversa, que não acontece muito longe dali,
e ficamos aqui com ela fazendo companhia.

Ela parece precisar. **TEMA MARCELO?**
LD PODE SER A COMPANHIA
QUE ELA QUER?

Fonte: arquivo pessoal do autor.

3.1.3 Terceira leitura

Na terceira leitura, foquei na necessidade (ou não) de se criar “temas” musicais para determinados personagens e/ou momentos narrativos. Neste ponto, não necessariamente pensei em aplicar o conceito de *leitmotivs*⁹ na íntegra - amplamente utilizados na produção cinematográfica -, mas sim pensei em criar texturas¹⁰, gestos musicais¹¹, até mesmo movimentos harmônicos que remetessem a

⁹ Segundo o *Oxford Dictionary of Music* (2012, p. 579), o termo alemão *leitmotiv* “descreve uma curta frase musical ou tema recorrente constantemente usada para denotar uma pessoa, coisa ou ideia abstrata”.

¹⁰ Segundo Bennett (2007, p. 12), o termo textura, associado com a trama de fios de um tecido, é utilizado para definir a organização dos diferentes sons (ou timbres) em uma composição musical.

¹¹ O termo “gesto musical” é muito abrangente, polêmico e compreendido de várias maneiras por vários autores diferentes. Para este relato, utilizarei a definição dada pelo pesquisador Daniel Luís Barreiro, da Universidade Federal de Uberlândia. Em sua pesquisa, o “gesto musical” é “entendido

determinadas situações dramáticas ou até mesmo a personagens específicos. Por exemplo, pensei em compor uma ideia musical com violoncelos que pudesse remeter à ansiedade de Cecília/Helena, de maneira que sempre que esta sensação fosse retratada de alguma maneira em cena, a textura seria executada na trilha musical.

Figura 6: Exemplo de anotações de brainstorming no roteiro.



Fonte: arquivo pessoal do autor.

3.1.4 Quarta leitura

Já na quarta leitura, explorei possíveis interações entre esses temas, pensando, é claro, nas interações entre personagens - como discussões, acordos, reações, entre outras - e situações - como mudanças de cenas ou teor de conversas. Um exemplo do que foi pensado nesta leitura seria uma possível

como qualquer configuração sonora/musical que apresente algum tipo de projeção de energia ao longo do tempo". Disponível em <<http://www.ppgmu.iarte.ufu.br/es/node/795>> , acessado em 27 de outubro de 2021.

interação entre o “tema” musical de Marcelo com o de Cecília/Helena durante a cena 3, onde ambos brigam pela venda ou não do quadro. As sonoridades escolhidas para Marcelo (sons de baixo elétrico, no caso) executariam linhas melódicas ou harmonias que se contrastam com as do violoncelo (timbre escolhido para caracterizar Cecília/Helena), demarcando ainda mais o caráter de embate entre os dois.

3.1.5 Quinta leitura

Na quinta leitura da versão 3, meu trabalho foi voltado para demarcar sensações psico-emocionais subentendidas nos diálogos entre os personagens. Esta leitura demandou mais cuidado, uma vez que as interpretações possíveis na leitura do texto poderiam não necessariamente condizer com o que a direção demandaria das atuações posteriormente. Assim, foi necessário comparar as anotações feitas nessa leitura do roteiro com um documento disponibilizado pela equipe de direção do curta, na qual eram pontuados, cena a cena, alguns direcionamentos acerca das intenções e reações dos personagens.

Figura 7: Exemplo de anotação de significados psicoemocionais no roteiro.

HELENA
E qual a tua ideia brilhante pra vender um negócio que é meu sem eu deixar?] DESAFIO (QUER CONTINUAR NA PRESENÇA DELE)

MARCELO
Dar um jeito de te declarar incapaz ou algo do gênero.

HELENA
Essa é tua lógica e eu que sou incapaz?] FERIDA DO MARCELO

MARCELO
É que seu problema nunca foi a lógica, Helena, é seu emocional que é meio descompensado.] FERIDA DA HELENA

HELENA inconscientemente puxa as mangas do casaco, cobrindo os pulsos, e lança um olhar de 'me ajuda' pra NONA.] REAL

NONA
Não olha pra mim, não, eu tô só assistindo.] CANSAÇO/FRUSTRAÇÃO/VINGANÇA

HELENA
(re: Marcelo)
Se você chega com uma dessa pra um juiz o internado vai ser você, eu tô só tentando salvar tua pele.] ARGUMENTO DESESPERADO

MARCELO
Ah, ela é altruista, agora.] "FOCO SE IMPORTA COMIGO?"

HELENA
E de qualquer forma não acha que ia ser uma ótima ideia finalmente parar quieto pra ver pelo que cê tá pagando?] "QUE RA SUA ATENÇÃO, COMPANHIA, BISCOITO"

Fonte: arquivo pessoal do autor.

Esta leitura possibilitou um mapeamento das oito cenas do curta-metragem, no qual eu descrevi as principais ações, quem essencialmente as pratica e, principalmente, o que cada personagem está ou não dizendo e como os outros estão reagindo ao que está ou não sendo dito. Também comecei a pensar sobre os principais timbres que se farão presentes na cena, bem como imaginei quais das referências musicais¹² indicadas pela direção deverão ser usadas naquela cena.

¹² Essas referências músicas indicadas pela direção serão mais aprofundadas no item *Teste musical*. Na figura 6, a notação indicada como "1ª parte de *Ignis IV*" é uma menção a uma dessas referências musicais.

Figura 8: Exemplo de anotação das referências musicais no roteiro.

FADE IN:

1ª PARTE DE
IGNIS IV //

EXT. CORREDOR DOS CAMARINS

Há um quadro na parede. Não é muito grande, mas de alguma forma é imponente. Talvez seja uma moldura pesada, talvez seja o verniz velho sobre a tinta -- algo nele é cheio de história.

Vamos nos aproximando dele com calma, e quanto mais perto mais o burburinho dos bastidores fica distinguível, se desconexo.

STAFF 1 (O.S.)
--finalmente esse teatro voltou a ser arte de verdade.

STAFF 2 (O.S.)
E desde quando a Helena faz arte, Cláudio?

STAFF 1 (O.S.)
Confia, tá no sangue.

NONA entra em quadro, e seguimos ela enquanto ela anda pelos corredores. Os sons do teatro se tornam mais intensos: a paisagem sonora de uma estréia.

Murmúrios de falas recitadas se adicionam aos sons.

CORTA PARA:

2ª PARTE DE
IGNIS IV //

(MENOS DRAMÁTICO)

INT. CAMARIM DA HELENA

Onde um espelho coberto de folhas com o texto da peça revela frestas e partes do rosto de HELENA (29).

Ela passa as mãos pelo rosto e vemos seus pulsos enfaixados. Suas palavras se combinam com as do fundo cada vez mais. Mais e mais, e mais alto, e mais forçadas, mais difícil, até que--

NONA enfia a cabeça pela porta. Os sons do fundo cessam.

Fonte: arquivo pessoal do autor.

3.2 CONVERSAS COM A DIREÇÃO (1)

Após a leitura e extensa análise da terceira versão do roteiro (em sua primeira revisão), foi feita uma reunião com a equipe de direção e roteiro. Nela, discutimos primeiras impressões sobre a narrativa, como: dinâmicas dramáticas essenciais, perspectivas das interações entre os personagens e possíveis comportamentos de cada um para fora da narrativa principal. Todas essas argumentações permitiram

que pudéssemos compartilhar um panorama sobre a narrativa e, até em situações mais específicas, entendêssemos o que deveria ser “dito” pela trilha musical que acrescentaria significado ao filme.

3.3 CONVERSAS COM A EQUIPE DE SOM (1)

Após essa reunião, precisei me alinhar com a equipe de som do curta-metragem, uma vez que uma das ideias estéticas que tivemos foi a de aproximar de maneira orgânica o som direto¹³ à música.

Em uma primeira conversa, abordamos o papel do *sound design* na narrativa. De que maneira o som direto e os efeitos sonoros iriam contribuir para contar a história do filme, se haveria mais sons orgânicos ou sintéticos e, principalmente, em quais momentos esses sons se misturariam com a música do filme.

Chegamos a interessantes conclusões para essas questões ao ler minuciosamente o roteiro, analisando, cena a cena, os principais pontos de inclusão do *sound design* como uma maneira de inserir o espectador nas sensações dos personagens. Um exemplo dessa abordagem se encontra logo na primeira cena do filme, na qual ouvem-se os sons das vozes da plateia lotada do teatro misturando-se com comentários velados da equipe de produção da peça ao andar pelos corredores dos camarins. Em nossas análises, chegamos a uma perspectiva de que toda essa paisagem sonora não seria naturalista, ou seja, concebida para emular uma experiência auditiva próxima de uma situação real. Como a cena seguinte nos leva ao camarim de Cecília/Helena, a experiência sonora seria construída para representar uma espécie de escuta subjetiva da protagonista da peça. Isso permitiria criar uma paisagem sonora com características instáveis que representariam o modo como Cecília/Helena percebe esses sons enquanto se prepara em seu camarim.

¹³ Som direto é o termo utilizado na produção de um filme para designar todo som captado - em sincronia - durante as gravações das cenas no *set* de filmagem. Por exemplo: diálogos, sons ambientes, sons de movimentos de objetos e pessoas. Em geral, a captação do som direto prioriza os diálogos, que devem ser gravados do modo mais “limpo” possível, preservando tanto a qualidade da gravação quanto a inteligibilidade das palavras.

3.3.1 Teste de timbre

A partir de todas essas discussões, análises e conceitualizações, iniciei os primeiros testes com timbres para definir uma “paleta sonora”. Os instrumentos que selecionei para utilização na trilha musical foram: violoncelo, piano, contrabaixo elétrico e violão folk (de cordas de aço). A minha escolha desses instrumentos foi baseada na minha habilidade prévia de tocá-los, possibilitando que pudessem ser gravados de maneira mais orgânica - exceto pelo piano, que foi necessário recorrer a *samplers*¹⁴ -, não dependendo, também, de músicos adicionais. Isso possibilitaria também maior flexibilidade de composição, uma vez que não seria necessário escrever partituras para a posterior execução. Isso aproxima extremamente os processos de composição, gravação e mixagem, reduzindo também o tempo de duração desses processos, bem como o de reajustes posteriores.

3.4 CONVERSAS COM FEDERICO PUPPI (1)

Em seguida, levei minhas ideias musicais para meu professor de violoncelo, Federico Puppi que, além de instrumentista, é compositor de trilhas musicais (cinema, tv e teatro), produtor musical¹⁵ e também foi uma das referências musicais indicadas pela direção, assim, me auxiliando especificamente com estratégias de composição.

Depois de explicar sobre do que se tratava o curta-metragem, apresentei a ele os conceitos que havia desenvolvido até o momento. Puppi comentou que, em sua visão, o direcionamento conceitual era bastante pertinente ao curta, me dando bastante segurança para desenvolver ideias musicais.

3.5 CONVERSAS COM A DIREÇÃO (2)

Em uma nova reunião com o núcleo de direção e roteiro do curta, apresentei a paleta sonora à qual cheguei a partir dos testes. Dos timbres apresentados,

¹⁴ Segundo Eugênio Matos (2014, p. 198), *samplers* “são aparelhos ou *softwares* que literalmente copiam os sons de instrumentos acústicos e os reproduzem com grande fidelidade”, a partir do armazenamento de amostras de suas formas de ondas (*samples*).

¹⁵ Mais informações sobre Federico Puppi podem ser encontradas no site <<https://www.federicopuppi.com/>>, acessado em 23 de setembro de 2021.

apenas o do violão foi recusado, sob o pretexto de que o som metálico das cordas de aço era muito agressivo em relação aos demais timbres. Foram sugeridos timbres de saxofone e sanfona, mas, a partir do mesmo argumento da recusa do violão de aço, descartei os timbres ao perceber que eles não se adequaram ao caráter sutil necessário para a música.

A partir daí, propus que cada um dos timbres selecionados fosse utilizado para caracterizar um personagem: o violoncelo representaria Cecília/Helena, o baixo, Marcelo e o piano, Nona. Isso faria com que as interações entre os personagens pudessem ser refletidas também em interações nas linhas melódicas, contracantos e harmonias entre os instrumentos.

3.6 TESTE MUSICAL (1)

Como dito anteriormente, o alicerce utilizado para construir a trilha musical deste curta-metragem se baseia em conduzir o espectador através do não dito, inserindo nessas lacunas intenções de significado psicoemocional. Para isso, a partir das análises do roteiro, das conversas com o núcleo de direção e do estudo das suas referências musicais, estruturei alguns conceitos básicos que estão guiando minhas propostas de experiências sonoras nesta etapa de pré-produção do curta.

O primeiro deles delimita os timbres a serem usados na construção musical. Tendo em mente que a proposta da direção era voltada para uma economia de sonoridades, e observando que a narrativa do curta gira em torno de apenas três personagens, propus a utilização dos timbres de violoncelo, contrabaixo elétrico e piano. Defendi que o emprego de cada um deles na narrativa estaria vinculado a uma personagem, como se fosse uma paleta de cores, onde cada pigmento representaria um dos agentes da narrativa. O violoncelo representa Cecília/Helena, o contrabaixo elétrico, Marcelo e o piano, Nona.

Essa ideia surgiu a partir dos estudos que fiz do referencial teórico quando me deparei com o conceito de *leitmotiv*, porém, aqui, penso nesse conceito mais relacionado ao uso de timbres e não melodias específicas. Desse modo, o timbre do violoncelo acompanha as aparições em cena de Cecília, porém a melodia a ser executada pelo instrumento remete mais à ação da personagem na cena. Assim, em uma discussão entre Marcelo e Cecília - a exemplo da cena três -, contrabaixo

elétrico e violoncelo executarão linhas melódicas que acompanharão os caminhos - de intensidade dramática, por exemplo - delineados pelo texto.

Essa ideia de trabalhar texturas/sonoridades associadas a personagens foi a maneira que encontrei para ter uma maleabilidade musical que se adaptasse ao pouco tempo de duração do filme, uma vez que utilizar temas melódicos demandaria repetições suficientes para que o espectador criasse a associação de uma determinada melodia a um personagem. Além disso, limitar a instrumentação apenas às possibilidades ao meu alcance, não dependendo de músicos externos ou muitos samplers, me permite uma oportunidade de maior experimentação musical antes do arranjo e da gravação final, bem como a possibilidade de regravar os instrumentos quantas vezes for necessário.

Essas texturas/sonoridades serão aplicadas com um propósito mais voltado para, em grande parte, caracterizar o estado emocional/psicológico dos personagens nas cenas, uma vez que o discurso contido no diálogo não revela, muitas vezes, esse estado. Essa ideia de aplicação veio a partir de uma das classes da utilização da música no cinema de Wingstedt: “a classe emotiva”, mais especificamente com a função de “sugerir atmosferas psicológicas” - como visto anteriormente na dissertação de Batista.

Com isso em mente, a primeira ideia musical foi trabalhada a partir da cena oito, a cena final em que Cecília sai do camarim para entrar no palco, no momento da estreia da peça. O objetivo dessa cena é mostrar o momento em que Cecília deixa para trás suas inseguranças, se recompõe de em suas relações com Marcelo e Nona, reúne forças e canaliza sua concentração para atuar. A música dessa cena precisa acompanhar essas transformações da protagonista durante sua caminhada pelo corredor do camarim até o palco, além de trazer um movimento de estabilização emocional - mesmo que não saibamos se irá durar para além da coxia, já que o filme acaba.

Para isso, utilizei como inspiração os movimentos melódicos sonoramente econômicos de *Never Cursed*, de Jonny Greenwood, e os acordes arpejados no violino da segunda parte de *Simple Song #3*, de David Lang.

Na música de Greenwood (ver exemplo 1¹⁶), pode-se ouvir uma base harmônica com notas longas e sustentadas executada pelos violinos e, posteriormente acrescida de violoncelos, como sustentação para pontuações dos *staccatos*¹⁷ executados pelas violas. Essa música tem um caráter de sutileza que se mantém até o final, sem grandes alterações de dinâmica, de ritmo ou de harmonia, com uma textura, construída apenas com cordas friccionadas (violinos, violas e violoncelos).

Já na música de Lang (ver exemplo 2), pode-se notar uma expressividade dinâmica muito maior, com uma textura mais robusta e uma sonoridade mais encorpada. Em seu arranjo, temos também um trabalho de textura que corrobora com a dinâmica, podendo dividir a música em seis partes:

- **Na primeira**, um violino solista executa um tema fragmentado por pausas. Exemplo sonoro: Parte 1 (ver exemplo 3)
- **Na segunda parte**, entra a voz feminina da solista imitando trechos do tema anterior, porém desenvolvendo-o sobre uma harmonia demarcada, principalmente, pelos *pizzicatos*¹⁸ dos contrabaixos ao fundo. Exemplo sonoro: Parte 2 (ver exemplo 4)
- **Na terceira**, a melodia, tanto do violino quanto da voz, sobe para uma região mais aguda, sustentado pelo mesmo *background* harmônico¹⁹ da sessão anterior, porém agora com o naipe de metais acrescentados à textura. Exemplo sonoro: Parte 3 (ver exemplo 5)
- **Na quarta parte**, a voz executa uma melodia no auge de sua extensão aguda, agora com um *tutti* da orquestra sustentando a harmonia, o que representa o ápice da dinâmica da peça. Exemplo sonoro: Parte 4 (ver exemplo 6)

¹⁶ Os exemplos sonoros deste relato encontram-se na mesma pasta do repositório da Biblioteca Comunitária da UFSCar - BCo. Procure pelo arquivo de nome correspondente para ouvir o áudio do exemplo indicado.

¹⁷ Segundo Ivan Galamian (apud SALLES, 2004, p. 54) *staccato* “é a sucessão de golpes de arcos curtos, (...) executados de forma que a crina do arco fique em permanente contato com a corda”.

¹⁸ Para Almada (2000, p. 293), *pizzicato* “é simplesmente o ato de se atacar as cordas com o dedo (ou dedos), ao invés do arco”.

¹⁹ De acordo com Almada (2000, p. 275), *background* harmônico, ou “cama”, é o termo utilizado para referenciar um acompanhamento harmônico com notas longas e espaçamento aberto em um andamento mediano ou lento.

- **Na quinta**, em contraste, a textura da parte anterior cessa e a melodia retorna para o violino solista, que executa um arpejo em *ricochet*²⁰ de maneira virtuosística, alterando também a harmonia em relação às partes anteriores, seguido por um novo tema melódico da voz e uma base harmônica sustentada dos violinos. Exemplo sonoro: Parte 5 (ver exemplo 7)
- **Na sexta e última parte** entram os naipes de metais e madeiras da orquestra para auxiliar a sustentação harmônica, enquanto a voz sustenta uma nota longa na região aguda, porém todos os instrumentos em menor intensidade, ao contrário do final da parte quatro. Exemplo sonoro: Parte 6 (ver exemplo 8)

Tendo em mente essa primeira análise da forma, da dinâmica e das texturas utilizadas pelas duas músicas, destaquei certos elementos que seriam interessantes de serem utilizados nas minhas experiências musicais para a cena oito.

A utilização do timbre das cordas friccionadas - no caso, o violoncelo - executando uma base harmônica com notas sustentadas traz para essa cena um alicerce sutil, com o contrabaixo elétrico pontuando com notas curtas as notas dos acordes, criando uma pulsação discreta. O timbre do piano ficará encarregado de criar apenas alguns contornos harmônicos na região aguda, criando um certo brilho contrastante com os graves do violoncelo e do contrabaixo.

3.6.1 Ideia 1

Com essas referências em mente, criei um simples motivo rítmico em pizzicato no violoncelo, na tonalidade de ré menor, com intervalos de quinta justa e sexta menor, numa pulsação lenta (50 bpm). Harmonicamente, o trecho se move entre um acorde de ré menor com nona, alternando a extensão para décima, posteriormente para lá maior e, enfim, retornando para ré menor com nona.

Ao fundo, o acorde de ré menor, porém friccionando o arco sutilmente contra a corda do violoncelo, criando uma textura “áspera” e pouco audível, com cada nota

²⁰ Para Ivan Galamian (apud SALLES, 2004, p. 55), a técnica do *ricochet* consiste no “(...) salto natural da vara. Várias notas são tocadas na mesma corda, tanto para cima como para baixo, mas apenas um impulso é dado, o qual ocorre quando o arco é lançado na corda para a primeira nota.”

mixada em um lado do fone - estéreo - para criar uma sensação de espacialidade difusa.

Sobre essas bases, executei um motivo melódico de seis notas, no modo dórico da tonalidade, inicialmente com quinta, sétima menor, sexta maior (característico da escala dórica), e oitava sobre o acorde de Dm^9 , na primeira semifrase. Em seguida, executei a mudança da extensão de nona para décima na melodia, alterando o acorde para Dm^{10} . Então, um trinado entre as notas lá e dó aumentando de velocidade até um glissando para $dó\sharp$, pontuando a alteração para um acorde de A (V grau da tonalidade).

Figura 9: Ideia 1, versão 1.

Fonte: transcrição do autor.

Áudio da ideia 1: ver exemplo 9

Esse último movimento com o trinado e o glissando fazendo uma transição para o quinto grau da tonalidade me despertou uma sensação de que a ansiedade de Cecília havia sido colocada em cheque para que ela pudesse adentrar o palco.

3.7 CONVERSA COM O ELENCO

Além de consultar a equipe de direção para confirmar minhas hipóteses sobre sensações na análise do roteiro, pensei que seria um relevante acréscimo conhecer a opinião do elenco sobre os personagens, uma vez que esses profissionais são quem darão vida a Marcelo, Nona e Cecília. A partir desse pensamento, elaborei, em conjunto com minha orientadora e com a equipe de direção, um roteiro de perguntas que direcionaria o elenco a falar sobre suas concepções para as relações entre os personagens e seus conflitos internos:

1. *A partir de impressões iniciais, que tipo de dinâmica está acontecendo entre os personagens? Que momento tem uma mudança de dinâmica? É a mesma dinâmica para todos os personagens?*
2. *Como os personagens falam? Vocês pensaram em algo? Algum trejeito?*
3. *Vocês achariam interessante uma exposição sonora durante os ensaios, ou antes dos ensaios (não durante)? Já vivenciaram isso? Funcionou ou não?*

Essas questões não foram feitas diretamente para eles, mas sugeridas ao longo de uma conversa de caráter mais informal. Importante destacar que, durante essa conversa, eu tentei reparar nos timbres de voz de cada um, a velocidade e eloquência com que falam. Isso ajudou a criar uma imagem das interpretações - principalmente no âmbito sonoro - para considerar na composição da trilha sonora.

A partir daí, criei um pequeno mapa com as impressões de cada personagem, bem como as possíveis impressões de uns sobre os outros, para me aprofundar mais na compreensão das significações psico-emocionais da narrativa.

3.7.1 Cecília

Cecília é uma pessoa carente de atenção, o que a faz extrapolar alguns limites da convivência social e deixar seus colegas desconfortáveis em várias situações. Por sua arrogância de “diva do teatro”, Cecília acaba fazendo jogos emocionais com as pessoas ao seu redor.

Para a atriz Helena, a tentativa de suicídio após errar uma fala no ensaio da peça (que é mencionada na cena cinco), na verdade é mais um chamariz para a atenção de Nona e Marcelo, e a atriz entende que foi longe demais para conseguir essa atenção. Esse exagero para chamar a atenção é a “moeda de troca” com seus colegas.

Segundo a atriz, Cecília sente-se no topo de uma pirâmide das relações entre ela, Marcelo e Nona, o que justifica esses exageros e delírios. Acredita também que essa atitude seja uma questão de “classe social” dentro da equipe, uma vez que seu status é de maior valor para o funcionamento da companhia (ela se sente insubstituível por ser a protagonista).

Apesar de seu abuso em relação a esse status de “diva”, tanto Marcelo quanto Nona a conhecem mais intimamente, não se deixando intimidar com suas atitudes, apenas ficam desconfortáveis com suas tentativas de chamar a atenção.

A atriz Helena descreve essa postura de Cecília como “uma loucura com método”. Até mesmo a excentricidade do aquecimento vocal exagerado antes dos ensaios da peça seria um desafio direto a Marcelo (o som invade a privacidade dos camarins).

3.7.2 Nona

Nona acredita que Cecília está em uma situação de desilusão tamanha com suas relações interpessoais que está abandonando a vida (suicídio). Acredita que Marcelo esconde seus sentimentos por Cecília atrás de uma atitude de pouco caso e, principalmente, de seu intuito de não assistir à sua atuação (“não entrega o olhar para Cecília”). Esse olhar seria uma espécie de declaração de amor de Marcelo para Cecília, por isso, ele espera ela não estar olhando para dá-lo.

Ilana, atriz que interpretará Nona, acredita que Cecília não se importa realmente se o público assiste ou não à peça (mais precisamente, à sua atuação), pois entende que o teatro é um “pacto de mentira”. Porém, como ela não consegue a atenção das pessoas que realmente importam para ela (Marcelo e Nona), ela ainda atua para buscar algum conforto na atenção do público, que a quer.

Ela entende que esse *status* de “diva do teatro” que Cecília criou não tem mais sentido social de existir no contexto em que a companhia vive.

Nona mantém um distanciamento físico de Cecília de maneira consciente, se blindando para não se ferir emocionalmente, porém ainda exerce empatia para cuidar e auxiliar Cecília em seus momentos de dificuldade (diferente de Marcelo que simplesmente se ausenta). Nona agiria como uma guarda-costas de Cecília.

3.7.3 Marcelo

Lourinelson, ator que interpretará Marcelo, acredita que o personagem tem uma grande dificuldade de lidar com o afeto de Cecília. Que talvez houvesse um caminho para uma conexão mais íntima se concretizar no passado, mas que não ocorreu, o que gerou uma espécie de trauma no produtor. Por isso, não assume o

risco de se aproximar dela, mantendo-se escondido atrás da cortina da praticidade e racionalidade, mentiras que são normalizadas para ele.

Ele possui um desejo latente de ver Cecília pelo que ela era para ele antes do trauma ou, talvez, pelo que ele projetou sobre ela. Talvez ele é quem gostaria de ser um artista como ela, que não precisaria ser objetivo (como ele é) para resolver problemas práticos. Por isso ele critica o “irracionalismo” da atriz e sofre por não ser tão “irracional” - e, talvez, não tenha sido um grande artista justamente por essa racionalidade.

Na prática, Marcelo é um moralista que desistiu de corrigir Cecília - ela é uma grande atriz, mas também é uma “psicopata”, sem filtro de sociabilidade comum. Ele a admira porque ela dá o melhor de si para o público, conversa diretamente com ele, além de vê-la como uma pessoa de grande energia que atrai todos à sua volta (como um sol).

Na visão de Marcelo, ficar ao lado de Cecília em um momento de crise emocional causa um extremo sofrimento, por isso tenta se manter afastado. Marcelo entende que essa atitude seja fruto de sua carência emocional e acredita que a própria Cecília sente-se culpada por não conseguir mudar de postura.

3.8 TESTE MUSICAL (2)

3.8.1 Ideia 1, versão 2

A partir do gesto de trinado e glissando no violoncelo - exibido no final da primeira versão desta ideia musical -, fiz uma nova composição que pudesse demarcá-lo melhor, o que me levou ao segundo teste para a cena oito.

Nessa versão, decidi introduzir o timbre dos personagens Marcelo, com o baixo elétrico, e Nona, com o piano. Estes instrumentos, nesta versão, ficariam encarregados de manter a base harmônica para a movimentação do violoncelo, remetendo ao apoio emocional de Marcelo e Nona para que Cecília pudesse se recompor e entrar no palco para a estreia.

A harmonia desse teste sofreu certas modificações também - mesmo mantendo-se na tonalidade do teste anterior - para que fosse possível obter uma sensação de um caminho mais longo percorrido pela protagonista da peça. Os

acordes caminharam de Dm⁹ para Am e B^b, repousando por dois compassos em F até chegar em A (no V grau da tonalidade), deixando o trecho sem conclusão.

Imagem 10: Ideia 1, versão 2.

The image shows a musical score for a piano and three cellos. The piano part is in the upper staff, and the cello parts are in the lower staves. The tempo is marked as 70. The piano part features chords Dm⁹, Am⁷, B^b, F, and A. The cello parts feature a melodic line with dynamics *mp*, *sf*, *p*, *ff*, and *ff*. The score is divided into six measures.

Fonte: transcrição do autor.

Áudio da ideia 1: ver exemplo 10.

No violoncelo, mantive a melodia do teste anterior, porém retirei a base em pizzicato, substituindo-a por uma base harmônica sustentada com notas longas nos acordes do piano. Além disso, acrescentei também duas linhas de trinados ao longo do trecho, que se intensificam no acorde de F e concluem com um glissando em todas as linhas (inclusive na base harmônica) para o acorde de A.

3.9 CONVERSAS COM FEDERICO PUPPI (2)

Em outra conversa com Federico Puppi, mostrei a ele a segunda versão da primeira ideia musical - criada para a cena oito. Ele gostou bastante da ideia geral, me indicando algumas melhorias em expressividade na execução do violoncelo - sua especialidade - e maneiras possíveis de se aplicar alguns dos gestos musicais em outros momentos do curta.

Discutimos, também nessa sessão, conceitos para a criação da música para a cena três - que vinha me preocupando há algum tempo por ser uma cena de conflito, porém com uma linha tênue entre o humor e o drama.

Puppi deu a ideia de utilizar uma harmonia que sugerisse uma inconclusão, uma tensão - não como tensão de suspense, mas como uma inquietação - que se prolongasse indefinidamente. Para isso, sugeriu um ciclo de acordes de função dominante, mas que nunca resolvessem em graus de repouso.

3.10 CONVERSA COM A EQUIPE DE SOM (2)

Com a abordagem sonora definida no último encontro, discutimos também, em uma outra reunião, a possibilidade de definirmos algumas escolhas já no momento da pré-produção do filme, buscando bancos de sons que pudessem agilizar nosso processo de criação no momento da pós-produção. Isso envolveria buscar bancos de sons para a construção do *sound design* - a exemplo dos sons da platéia lotada do teatro. Envolveria também pensarmos quais sons poderiam ser captados na locação, durante as gravações das cenas, para acrescentar possibilidades mais naturais a esse banco de sons - a exemplo de ambiências próprias da locação, entre outros. Isso exigiria uma análise mais minuciosa do roteiro e, principalmente, da decupagem das cenas, material que ainda não havia sido desenvolvido pelo núcleo de direção.

3.11 TESTE MUSICAL (3)

3.11.1 Ideia 1, versão 3

Em uma nova atualização do teste para a cena oito, dividi a música em três seções: a primeira, que se iniciaria no momento da cena sete em que Nona beija a testa de Cecília; a segunda, que se inicia juntamente com a cena oito, onde Cecília sai de seu camarim e anda em direção ao palco; e a terceira, que inicia quando Cecília e Marcelo trocam olhares.

A primeira seção apresenta apenas o piano realizando uma harmonia Dm⁹, F, Dm⁹, B^b e A, sob uma melodia na região aguda. A ideia era representar o carinho e cuidado que Nona tem por Cecília no timbre do piano. Na segunda seção, a harmonia no piano se mantém, porém com a marcação rítmica do pulso na mão esquerda e arpejos em colcheia na mão direita. Nessa seção entra também o violoncelo marcando o pulso com *staccatos* em semínima com notas do acorde,

representando o caminhar de Cecília pelo corredor. Na terceira seção, entra o contrabaixo elétrico, pontuando a harmonia e representando o olhar de Marcelo para Cecília. Os violoncelos mantêm o motivo²¹ da versão anterior, com trinados em várias regiões, sustentados sobre o acorde de F, representando a ansiedade de Cecília. Ao finalizar os glissandos no acorde de A, este movimento dos violoncelos pontuaria a ansiedade da atriz no momento em que ela é colocada em cheque para entrar no palco e fazer seu trabalho. Esta estratégia musical aponta uma breve estabilidade emocional da atriz antes da turbulência de sentimentos de entrar em cena.

²¹ Para Schoenberg (2015, p. 36), *motivo musical* é o termo utilizado para uma ideia que se repete, com variação ou não, ao longo de uma música.

Imagem 11: Ideia 1, versão 3 (parte A).

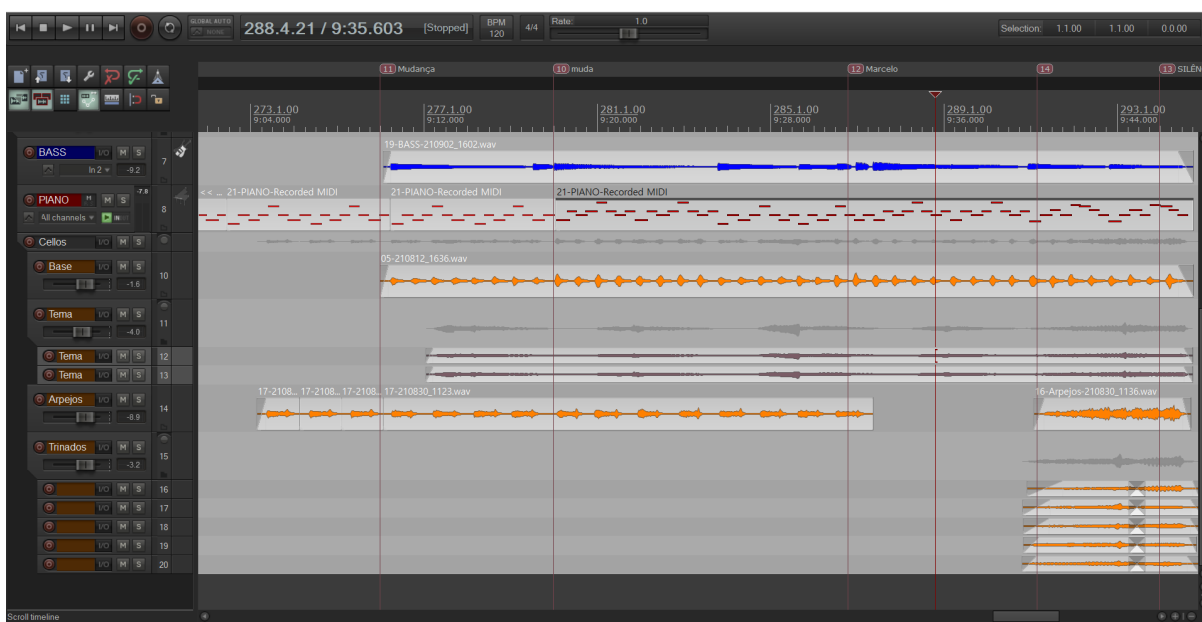
Fonte: transcrição do autor.

Imagem 12: ideia 1, versão 3 (parte B).

Fonte: transcrição do autor.

Áudio da ideia 1: ver exemplo 11.

Imagem 13: Interface do software de gravação Reaper.



Fonte: arquivo pessoal do autor.

Ao ouvir novamente a versão mais amadurecida desta ideia musical, lembrei de uma das vinte e duas categorias das funções da música no cinema de Michel Chion, a “música como resumo do filme” - a qual, segundo Batista (2007, p. 22), descreve “de forma resumida o sentimento principal e/ou dominante do filme”. Entendendo que, por esta ser a cena final do curta-metragem, e pelo fato de que a ação narrativa descreve o caminhar da protagonista da peça desde o conforto - físico e psicológico - de seu camarim até os, possíveis, perigos - também físicos e psicológicos - do palco, esta é uma cena que “resume” alguns dos processos e conflitos tratados ao longo da narrativa. É claro que eles não são resolvidos, uma vez que o filme acaba no momento da entrada da atriz no palco, ocultando do espectador qualquer esperança de resolução: não sabemos se o quadro foi vendido, se a companhia conseguiu ou não pagar suas dívidas e se reerguer, se os personagens resolveram seus conflitos internos e interpessoais, não sabemos nem mesmo se a peça foi bem recebida pelo público. Mas, mais importante que essas questões práticas, temos uma visão geral - um resumo - do decorrer da narrativa: Cecília/Helena, apesar de todos os sentimentos velados e mal resolvidos com seus companheiros de trabalho, de todos os seus medos e suas inseguranças sobre sua capacidade profissional, caminha decididamente para o palco para atuar no dia da estreia.

Com esse pensamento sobre a cena, compreendi o quanto a música pode ter um caráter de síntese dos elementos que deverão ser apresentados em momentos anteriores na narrativa. Os trinados do violoncelo - que me representam a ansiedade da atriz - serão ouvidos em momentos diferentes ao longo do curta e retomados nesta cena final, por exemplo.

Um teste da aplicação deste tema à cena pode ser acessado no link que está disponível no apêndice B deste relato. Conforme já dito, as imagens são das leituras dramáticas (remotas) feitas com os atores, e não do *set* de filmagem.

3.11.2 Ideia 2

Uma ideia musical para piano surgiu durante a leitura da bibliografia deste trabalho, quando Batista descreve “a classe emotiva” de Johnny Wingstedt - mais especificamente na categoria “emotiva”, na função “descrever um sentimento de um personagem”. Essa leitura me sugeriu uma possível introdução para o curta, “descrevendo” o sentimento de melancolia e solidão que, na minha interpretação do roteiro e dos personagens, seriam intrínsecos a Helena/Cecília.

A progressão conta com notas longas semi-arpejadas, indo de B \flat maj7, para uma breve passagem em A7 (dominante da tonalidade) e, sequencialmente, para Dm7⁹. A harmonia continua em um retorno para B \flat 7, agora passando brevemente por C e repousando em Fmaj7, que se transforma em Dm7⁹ apenas com a mudança do baixo (de fá para ré).

Imagem 14: Ideia 2 (parte A).

The image shows a musical score for three instruments: Electric Bass, Piano, and Cello. The score is in 4/4 time and has a tempo of 60. The Electric Bass part is a single melodic line with long, semi-arpeggiated notes. The Piano part features a harmonic progression of chords: B \flat 7, A7, Dm7⁹, B \flat 7, C, and Fmaj7. The Cello part is currently silent, indicated by a series of dashes on the staff.

Fonte: transcrição do autor.

Imagem 15: Ideia 2 (parte B).

The image shows a musical score for three instruments: Electric Bass, Piano, and Cello. The score is in 3/8 time and features a melodic line for Electric Bass, a piano accompaniment with triplets, and a cello part with a melodic line and triplets.

Fonte: transcrição do autor.

Áudio da ideia 2: ver exemplo 12.

Ainda na primeira versão, testei a utilização do contrabaixo, executando apenas notas longas dos acordes, e um tema melódico improvisado no violoncelo. Apesar de soar muito bem musicalmente, senti que a música trazia uma suavidade alegre - quase uma referência às composições para animações do estúdio Ghibli²², que conta com compositores como Joe Hisaishi -, o que não condizia nem com as referências que recebi da direção nem com a minha ideia sonora para o curta. Logo, descartei essa ideia como introdução do filme.

3.12 CONVERSA COM A EQUIPE DE FOTOGRAFIA

Além das importantes reuniões criativas com a equipe de direção e roteiro, percebi que seria muito interessante entrar em contato com outras áreas também, como a equipe de fotografia, para aprofundar mais a concepção estética do filme.

A importância desse tipo de conversa ficou clara durante a reunião quando percebemos uma relação estética que poderia haver entre tonalidade, textura e timbres musicais com cores, intensidade e composição da luz para a fotografia do filme. Nesse sentido, a pré-produção de uma das áreas poderia influenciar a criatividade da outra, tornando a estética do filme mais coesa para sua finalização.

3.13 CONVERSA COM A EQUIPE DE SOM (3)

²² Segundo a descrição do site Studio Ghibli Brasil, “O Studio Ghibli é um estúdio de animação japonês, sediado em Koganei, Tóquio. Fundado em 1985, o estúdio já produziu 21 longas de animação, sendo o primeiro O Castelo no Céu (1986) e o mais recente As Memórias de Marnie (2014)”. (STUDIO GHIBLI BRASIL, 2021)

Juntamente com a equipe de som, foi feita uma análise do roteiro, cena a cena, do ponto de vista do *sound design* a ser utilizado no filme. Essa análise se mostrou necessária para tentarmos prever quais sons poderiam ser captados durante as gravações das cenas, bem como quais deveríamos procurar em bancos de sons para auxiliar o trabalho de *sound design* na pós-produção.

A diretriz orientada pelo núcleo de direção foi de que quanto mais próximo do palco, a ambientação da cena deveria ser mais “caótica” e, quanto mais longe, mais “tranquila”. Essas indicações foram cruciais para a compreensão de como criaríamos a composição da ambientação.

Após entender cada cena, tentamos imaginar sons que ajudariam a tornar esse ambiente mais natural. Pensando que o filme todo se passa no mesmo espaço - os corredores e camarins do *backstage* do teatro -, chegamos a algumas sonoridades básicas, como: passos de pessoas correndo e andando (referente à equipe da companhia de teatro), vozes com comentários, chamados e conversas (tanto da equipe quanto da plateia). Observando também que, em certas cenas mais intimistas - como, por exemplo, dentro dos camarins -, os sons da plateia e dos corredores seriam irrelevantes para a composição, pensamos em trazer algumas sonoridades mais detalhistas, como: sons de lâmpadas, respirações e suspiros dos personagens, sons das roupas e de papel sendo manipulado.

Pensamos também em quais momentos *não* deveríamos deixar a ambientação tão aparente, ou até mesmo excluí-la, por exemplo no final da cena sete e durante a cena oito, pois é nesse momento em que a trilha musical se expande e, conseqüentemente, deverá ocupar mais espaço da banda sonora.

3.14 TESTE MUSICAL (4)

3.14.1 Ideia 2, versão 2

Na segunda versão da ideia para piano, fiz, em uma primeira seção, o contrabaixo pontuar, em oitavas tocadas simultaneamente, as notas fá (semibreve), fá (mínima pontuada), sol (semínima) e ré (duas semibreves ligadas), repetindo essa frase duas vezes.

Imagem 16: Linha do contrabaixo da ideia 2, versão 2.



Fonte: transcrição do autor.

Áudio da ideia 2: ver exemplo 13.

Em uma segunda seção, fiz com que o contrabaixo conduzisse a harmonia em uma região mais aguda do instrumento, arpejando as notas dos acordes em colcheias, em um andamento lento, enquanto o piano apenas pontua os acordes com notas longas em uma região mais aguda, que contrasta com o grave do contrabaixo. Na terceira seção, inverti as funções do contrabaixo e do piano, sendo que este, agora, executa o arpejo dos acordes da harmonia e o contrabaixo, apenas as notas graves. Abandonei o tema do violoncelo, pois percebi que era ele quem eu associava com as músicas do estúdio Ghibli.

Após essa versão, compreendi que seria interessante usar essa ideia musical para a cena seis, uma vez que a música me trazia um caráter de introspecção, condutor para esta cena.

3.15 CONVERSA COM A DIREÇÃO (3)

Com o conceito sonoro definido e algumas ideias encaminhadas, eu e a equipe de direção definimos uma agenda de trabalho vinculada ao cronograma da direção, de modo que pudéssemos ter as ideias sonoras bem definidas ainda nos ensaios anteriores à gravação do curta. Desse modo, pensamos em propor, em uma futura conversa com o elenco, que esses ensaios fossem feitos com o acompanhamento musical das ideias estabelecidas para cada cena, sejam temas para os personagens ou mesmo ambientações para cada situação. Assim, os atores poderiam ter uma maior imersão na cena antes das gravações.

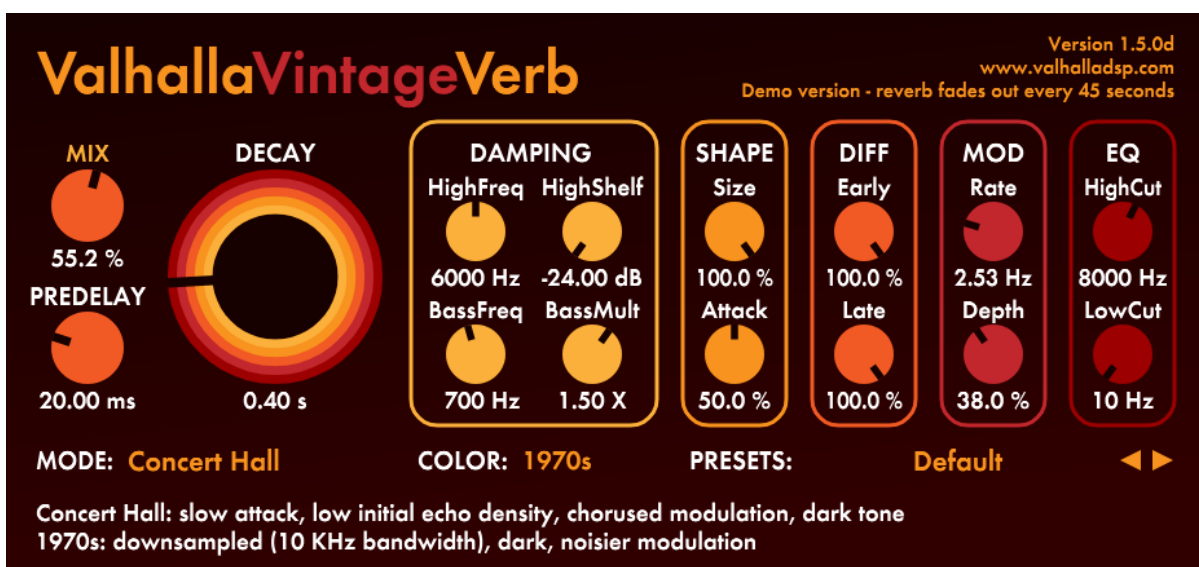
3.16 TESTE MUSICAL (5)

3.16.1 Ideia 2, versão 3

A terceira versão dessa ideia musical já foi construída sobre a leitura dramática do roteiro, o que possibilitou compreender melhor sua duração e suas intenções. Após demarcações de momentos chave para a compreensão psico-emocional da cena seis - baseadas na quinta leitura do roteiro -, adaptei os elementos da ideia musical para cobrir a duração da cena. Isso resultou em uma música com quatro seções.

A primeira seção foi uma sugestão do compositor Federico Puppi para introduzir a cena de maneira mais sutil. Nela, criei uma textura de harmônicos em várias regiões do violoncelo, acrescentados de efeitos de *reverb*²³ bastante intensos, o que homogeneiza os sons das cinco linhas de violoncelo, tornando-os uma massa sonora. Ao final desta seção, retomei o motivo melódico do contrabaixo criado para o início da versão anterior, porém agora sobre a tonalidade de dó menor.

Imagem 18: Interface do software de reverb.



Fonte: arquivo pessoal do autor.

A mudança de tonalidade, nessa versão, me pareceu adequada, pensando que a tonalidade de dó menor me representa mais introspecção. Ao mesmo tempo, tive uma certa preocupação com essa mudança, uma vez que todas as outras

²³ O *reverb* é um efeito de modulação do som que simula a reverberação de um espaço físico real.

composições do filme - até então - estão em ré menor, e se ela poderia causar certa estranheza no espectador. Nesse momento, lembrei-me de uma das funções da trilha sonora para Claudia Gorbman, que diz respeito à “unidade” - a sexta dentro das “sete regras”. Para a autora, essa mudança não causaria estranhamento para o ouvinte se, por pelo menos quinze segundos, toda a música ficasse ausente do filme, ou seja, neste caso, se a cena anterior fosse finalizada em silêncio.

Na segunda seção, o contrabaixo pontua as notas dos acordes que estão sendo sustentados pelo piano (A \flat maj7, G, Cm7, A \flat maj7, B \flat , Ebmaj7⁹ e Cm7), na mesma harmonia descrita na versão anterior desta ideia. No momento em que o roteiro descreve a ação de Cecília e Nona coincidentemente brincarem com a bandagem e a manga da camisa, respectivamente, resgatei o gesto sonoro dos trinados - utilizado na cena oito - para pontuar a ansiedade da atriz desencadeada pela fala de Marcelo: “E eu lá sei o que eu quero a esse ponto?”. Na terceira seção, utilizei a harmonia arpejada no baixo - também presente na versão anterior -, porém com o piano executando uma melodia arpejada em graus conjuntos.

Acrescentei nesta versão, também, duas linhas simultâneas de violoncelo, sustentando notas longas em intervalos de quinta entre si. Ambas finalizam a seção com os trinados, juntamente com mais duas linhas de violoncelo para aumentar a espacialidade do gesto sonoro. Porém, diferentemente de sua aparição na cena oito, este gesto não termina em glissandos, mas sim se mantém até um *fade out*²⁴, que transiciona para a volta, na quarta seção, da ideia musical com harmônicos utilizada na primeira seção.

²⁴ *Fade out* é um termo utilizado no processo de edição musical quando o volume da música é diminuído gradativamente com o passar do tempo, evitando um corte abrupto no som.

Imagem 18: Trecho final da ideia 2, versão 3.

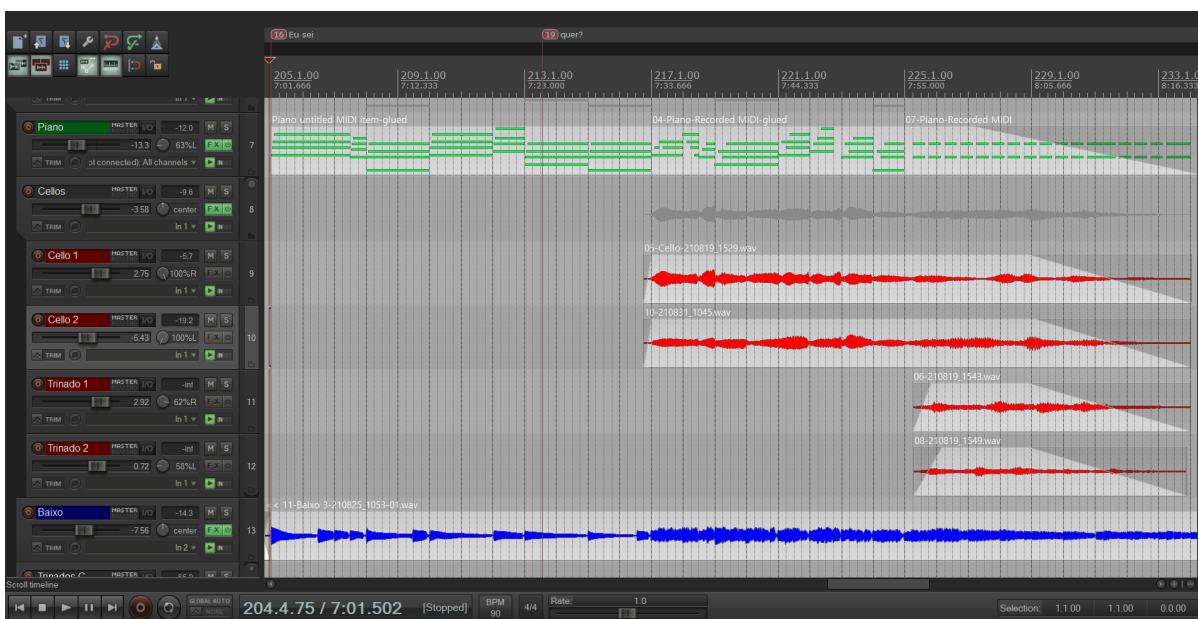
The image shows a musical score for the final section of 'Ideia 2, versão 3'. The score is in 4/4 time with a tempo of 90. It features five staves: Electric Bass, Piano, Cello I, Cello II, and Cello III/IV. The Electric Bass staff has a continuous eighth-note pattern. The Piano staff shows a melodic line with dynamics from *pp* to *p* to *mp*. The Cello I and II staves have sustained notes with dynamics from *p* to *mp*. The Cello III and IV staves are mostly silent, with a final chord marked *sfz*.

Fonte: transcrição do autor.

Áudio da ideia 2: ver exemplo 14.

Abaixo, uma imagem de como a partitura acima é vista no *software* de gravação, onde cada faixa horizontal mostra uma representação do formato de onda do áudio de cada instrumento gravado. Pode-se observar que, na faixa do piano, temos apenas algumas linhas, e não o formato da onda, como nos outros instrumentos. Isso acontece pelo fato dele ter sido executado com o protocolo MIDI em um instrumento virtual (VST), mostrando as notas que foram executadas como se pudéssemos ver o teclado do piano (*piano roll*).

Imagem 19: Representação do áudio da ideia 2 no software Reaper.



Fonte: arquivo pessoal do autor.

No apêndice B deste relato está um teste, em vídeo, da aplicação do tema 2 às imagens das leituras dramáticas - captadas de maneira remota - feitas com o elenco.

3.16.2 Ideia 3

A terceira ideia musical foi pensada para a cena três, possivelmente a cena mais longa e mais complexa do curta, segundo o núcleo de direção. Nessa cena, Marcelo, que é apresentado pela primeira vez no filme, tenta obrigar Cecília a assinar a venda de um quadro para poder pagar as dívidas da companhia e evitar a falência. Porém, esta se recusa, como um gesto de afronta ao produtor. Nona, também presente na cena, apenas assiste a discussão com alguns comentários pontuais.

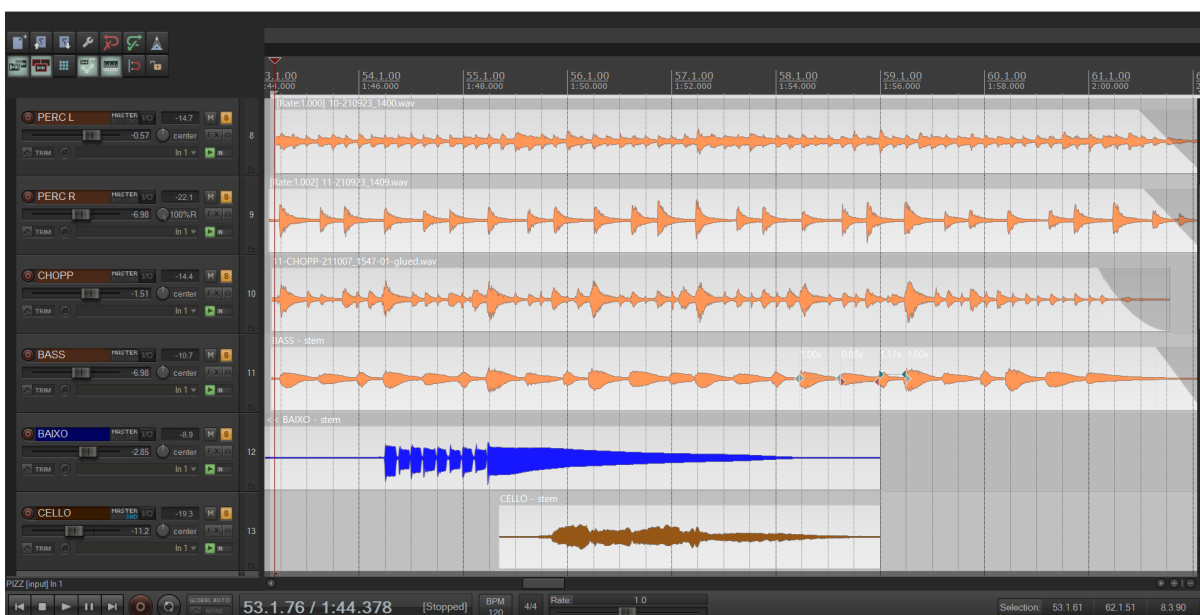
A cena quer trazer uma certa comicidade à discussão, através de comentários irônicos e expressividade exagerada (certamente natural a uma briga), até o ponto em que alguém um faz algum comentário que passa dos limites do outro, trazendo um clima mais pesado para a discussão.

É nessa ambientação que a música precisa atuar, no teor irônico do embate entre Marcelo e Cecília, porém com alguns pontos um pouco mais sérios, dependendo do texto. Com isso em mente, conectei-me com o conceito de duas

peças se articulando uma em relação à outra, o que me trouxe a ideia de uma dança. Neste caso, uma dança intensa, impetuosa. Isso me remeteu ao gênero musical do tango, com suas passagens intensas, contrastadas com certos momentos de suavidade, às vezes com ternura, às vezes dramáticos.

A primeira versão dessa ideia foi construída sobre uma base rítmica no violoncelo, com *pizzicatos* marcando a acentuação do tango (como pode ser visto no exemplo abaixo).

Imagem 20: Representação do áudio da ideia 3 no software Reaper.²⁵



Fonte: arquivo pessoal do autor.

Áudio da ideia 3: ver exemplo 15.

Outra linha de *pizzicatos* também foi acrescentada, esta com intuito de representar uma linha de baixo, na tonalidade de ré menor, marcando a tônica, a terça, a quinta e a sexta menor, esta última para criar uma pequena dissonância de segunda menor com a quinta. Uma linha de violoncelo com arco executa um efeito de *chop*²⁶ para trazer um certo ruído à base rítmica. Sobre essa base, uma linha melódica no violoncelo improvisa sobre a escala de ré menor natural.

²⁵ A transcrição para partitura desta versão da ideia musical não foi possível - até a data de entrega deste relato - pelo fato de que utilizei, na composição, sons percussivos, não comuns à escrita para violoncelo. Para essa transcrição, seria necessária uma grafia específica, algo não previsto no escopo deste trabalho.

²⁶ O *chop* é uma técnica de instrumentos de arco definida por Laura Risk (apud ROHR, 2018, p. 182) “como um efeito percussivo no qual se deixa cair o arco na corda verticalmente, resultando em um ruído pronunciado, seguido de uma arcada curta para cima, que pode ter altura definida ou não, a depender da escolha do intérprete”

Para a segunda versão dessa ideia, já construída sobre a leitura dramática do roteiro, reaproveitei a acentuação do tango e o *chop*, porém em situações diferentes. Criei uma base harmônica no violoncelo com o acorde de Dm⁹ arpejado - alternando entre a quinta e a sexta do acorde a cada dois compassos -, sobre a qual adicionei sons percussivos de golpes com a crina na ponta do arco sobre as cordas abafadas (com a mão esquerda) e estalos do bater do dedão nas cordas - semelhante à técnica do *slap* no contrabaixo - nas acentuações rítmicas do tango.

Criei também frases melódicas curtas no contrabaixo elétrico, que são respondidas por frases, também curtas, do violoncelo, simulando um diálogo musical. Neste ponto, tomei cuidado para que as frases não se sobressaíssem ao diálogo dos atores²⁷.

Nesse tema, especificamente, associei a força rítmica do tango com a categoria “o ritmo musical como força de impulsão”, das vinte e duas categorias das funções da música no cinema elencadas por Michel Chion (conforme aponta André Baptista na sua dissertação), uma vez que a cena traz o embate verbal de Marcelo e Cecília/Helena sobre a venda do quadro, porém apenas como uma desculpa para velar a realidade da relação mal resolvida dos dois. Isso tudo, claro, além da ação física de ambos os personagens caminhando pelos corredores do *backstage* do teatro. Todo esse movimento cênico é impulsionado pela rítmica do tango, pelas frases melódicas do contrabaixo elétrico e do violoncelo se complementando, em uma espécie de “pergunta e resposta” musical.

Essa ideia musical ainda está em aberto, pois ainda não tenho certeza do quanto ela se encaixa na cena. Inclusive, é possível que haja alterações rítmicas que a afastem da sonoridade típica do tango, eventualmente.

3.17 CONVERSA COM A DIREÇÃO (4)

Com as ideias para as cenas seis e oito melhor definidas, e já sincronizadas com a gravação da leitura dramática do roteiro, tive uma nova reunião com o núcleo de direção para expor essas ideias musicais para uma aprovação prévia. O resultado foi muito satisfatório, pois ambas as músicas foram aprovadas pela direção, sem nenhuma requisição de alteração.

²⁷ Até a data de entrega deste relato, esta versão da experiência sonora 3 ainda não foi finalizada. Por isso, não apresentarei aqui um exemplo de áudio de sua última versão, nem sua partitura.

A partir disso, o cronograma para as próximas etapas do filme foi estabelecido, confirmando que a etapa de produção só ocorrerá em 2022, não sendo possível finalizar uma trilha sonora completa até o final do ano que vem.

3.18 CONVERSA COM O SOM (4)

Paralelamente ao trabalho de composição musical, uma nova reunião com o núcleo de som foi feita para, primeiramente, incluir uma nova integrante à equipe e, também, discutir necessidades logísticas e técnicas em relação ao som direto e ao *sound design* do curta.

É de preocupação de todos(as) no núcleo de som da equipe o baixo orçamento para aluguel de equipamentos. Isso gera muitas dificuldades na captura do som direto e, posteriormente, na etapa de edição do som do filme. Para termos uma melhor visualização das necessidades para o curta, fizemos uma lista de equipamentos básicos necessários para a captação de som direto, uma lista com a quantidade ideal desses equipamentos, bem como uma seleção de possíveis materiais para sanar dificuldades técnicas que poderiam ser encontradas na locação. Essa lista contou, ao final, com os seguintes equipamentos:

1. Um microfone modelo *shotgun* (modelo amplamente utilizado nos *sets* de filmagens);
2. Uma vara de *boom* (utilizada para segurar o microfone distante da mão do operador e fora do enquadramento da câmera);
3. Um cabo de amperagem balanceada modelo XLR (normalmente utilizado com microfones de alta sensibilidade como o *shotgun*);
4. Um gravador de áudio com duas entradas de amperagem balanceadas para microfones;
5. Pilhas/baterias para alimentação do gravador;
6. Monitor de áudio modelo fone de ouvido fechado;
7. *Shock mount* (utilizado para acoplar o microfone e reduzir ruídos de manuseio);
8. “Cachorrão” / espuma (cobertura do microfone utilizada para amparar ruídos causados pelo vento);
9. Divisor de entradas P2 (para ser possível conectar dois monitores de áudio no mesmo aparelho gravador);

10. Manta de resíduos de fibra (para absorver reverberações excessivas do set);
11. Fita adesiva;
12. Cano de PVC / cabo de vassoura (para possível armação de uma “tenda acústica” com as mantas);
13. Barbante.

Em nossa reunião, levantamos algumas cenas que poderiam ser o maior desafio para a equipe, bem como maneiras de contornar essas dificuldades. Em uma delas, na cena três, percebemos que seria muito difícil captar o som direto dos diálogos com qualidade por dois motivos: o primeiro é pela locação ser um teatro, o que implica uma quantidade enorme de reverberação de som naturalmente em sua estrutura. O segundo motivo é o fato da cena ocorrer, em boa parcela, em movimento, o que poderia causar ruídos - tanto de passos, de mudança de ambiência, até o próprio deslocamento da equipe - que prejudicariam a inteligibilidade da voz.

Enfim, compreendemos que só teríamos certeza das dificuldades realmente quando a decupagem do filme estivesse pronta. Em relação a isso, sugeri para a equipe fazer uma lista de situações mais problemáticas que inviabilizariam a captação do som, para que pudessemos enviar para o núcleo de direção e discutir soluções na própria decupagem.

3.19 PRÓXIMOS PASSOS

As três ideias musicais apresentadas neste capítulo foram feitas, como dito anteriormente, durante o processo de pré-produção do curta-metragem. Sendo assim, elas se configuram como experiências sonoras do que deverá ser composto para o filme, levando em conta as atuações, o ritmo da montagem, a luz, entre outros fatores. Claro, além das músicas para essas três cenas, ainda serão feitas, a partir de agora, ideias para as demais cenas - que necessitem de música - para que a direção possa ter uma visão geral do quadro musical do filme antes de produzi-lo. Afinal, essa é a abordagem que se configurou no processo de pré-produção especificamente para o *Estado da Arte*.

A partir disso, os próximos passos da composição - além de desenvolver novas ideias para as demais cenas e aprimorar as ideias já existentes - contam com

o início do desenvolvimento prévio, também, de partes do *sound design* que, mesmo parcialmente pensado em algumas cenas (como descrito em tópicos deste relato), ainda precisa ser explorado a fundo e, principalmente, testado - principalmente para compreender como será a interação entre sons, música e as falas.

Essas próximas etapas caminharão juntamente com o cronograma dos ensaios e das gravações no set de filmagem, a ser definido pelo núcleo de direção do curta. Tal cronograma deverá seguir os eventos relacionados ao controle da pandemia da COVID-19, respeitando todas as medidas e os protocolos de segurança.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

É fato que, como já dito na introdução, o universo da trilha sonora/musical para audiovisual sempre foi de grande interesse para mim, uma vez que, desde minha formação em Design Digital, venho direcionando meus estudos para essa área, mesmo dentro de um curso de licenciatura em música. Isso fez com que a experiência de escrever esse relato tenha sido bastante enriquecedora, tanto na minha prática composicional quanto na minha vida acadêmica.

A experiência de conceber as primeiras ideias musicais (e sonoras) para o curta-metragem *Estado da Arte* tem sido, de fato, bastante singular para mim, com diferenças marcantes em relação ao meu trabalho nas trilhas de filmes anteriores - como, por exemplo, *O homem do saco* e *RE:PLANTS*. A primeira e mais marcante diferença é o momento em que eu iniciei os trabalhos em cada um dos filmes. Em ambos os filmes, apenas comecei a compor a trilha a partir da última versão da montagem. Isso fez com que eu direcionasse minha composição de maneira mais assertiva em relação ao ritmo e duração das músicas, porém me deixando com menos margem para mudanças criativas, tendo em vista os curtos prazos das pós-produções.

Mesmo com diferenças como as citadas acima, meu processo de pensar na trilha musical já a partir do roteiro veio se construindo desde esses filmes, uma vez que meu ingresso nas equipes sempre se deu no momento da pré-produção. Essa abordagem se mostrou bastante efetiva criativamente nos filmes em que trabalhei e, como mostra esse relato, tornou-se ainda mais eficaz a partir do momento em que me dediquei a experimentar sonoramente antes da etapa de pós-produção.

Neste momento final, é importante, também, fazer algumas considerações. A primeira delas é lembrar que, em essência, o grande viés deste relato foi o detalhamento das etapas *criativas* da pré-produção da trilha sonora, sobretudo a musical, do curta-metragem, focando no processo em si e não no produto final. Foi apresentado também um olhar criativo dentro de uma experiência artística específica, com seus desafios criativos, processuais e pessoais, distanciando-se de generalizações de processos de criação para o audiovisual. Isso não exclui o fato de que precisei estabelecer sim um processo de criação, mas que ele se esforça ao máximo para respeitar as especificidades desta obra artística, seu conceito, suas dificuldades de viabilização, seu momento histórico e social.

Outra consideração importante é a aproximação da concepção criativa ao referencial teórico estudado, o que mostra minha preocupação com a história da trilha musical e sonora no cinema. Não apenas pela importância e pelo interesse em si, mas pelo fato que ler todo esse referencial aprofundou e embasou minhas análises do roteiro e do conceito do curta-metragem, bem como inspirou, em muitos momentos, minhas composições musicais e ideias sonoras. Levando em conta, também, a abordagem do processo de composição musical a partir de uma análise detalhada do roteiro - como feito nas outras áreas da produção cinematográfica - mostrou-se bastante eficaz criativamente, pois reconhecer elementos narrativos e psicoemocionais que serão relevantes para cada cena traz, para mim, relações com ideias musicais (e sonoras) que poderão ser aplicadas na trilha sonora.

Além disso, a experiência de concepção de uma trilha durante um momento de pandemia foi bastante desafiadora. Assim como a adaptação do processo de composição para a pré-produção do filme gerou possibilidades criativas bastante novas para a minha experiência, as frequentes mudanças de cronograma de trabalho e a incerteza constante em relação à realização de fato do curta, geraram um ambiente de insegurança quanto à finalização deste relato.

Mesmo com essas dificuldades, foi importante manter a determinação de continuar este trabalho de conclusão com o mesmo tema, pois essa insistência também influenciou algumas articulações do meu processo de concepção, como, por exemplo, a estratégia de compor ideias musicais sobre as gravações das leituras de roteiro feitas pelo elenco. Isso foi também muito importante para a minha formação como músico e compositor - especialmente para trilhas musicais -, ao passo que resolver problemas e superar desafios como esses faz com que eu possa construir um ferramental de soluções logísticas para situações futuras, bem como um arcabouço criativo para minhas futuras composições.

A partir disso, os próximos passos do processo de composição serão, além do refinamento das ideias já existentes, compor as ideias para as demais cenas do curta-metragem, construir as primeiras experiências sonoras para o *sound design* - a partir das análises técnicas já feitas e das que ainda serão feitas a partir da decupagem final - e, após o corte final do filme, rearranjar as ideias aprovadas para adequá-las ao ritmo da montagem. Após isso, a mixagem final e a masterização de toda a banda sonora do curta deverá ser feita, mas é possível que, principalmente a

etapa da masterização, não sejam realizadas por mim, por uma questão de acesso a equipamentos e conhecimentos específicos para este trabalho.

Por fim, compreendo que, além de ter me motivado ainda mais a estudar o universo da trilha musical e sonora, dedicando minha futura carreira musical para esta área, este relato pode servir como um ponto de partida - tanto em relação ao referencial teórico quanto no processo em si - para músicos, editores de som, produtores e pesquisadores que também se sintam interessados e atraídos por nuances sobre a composição musical para o audiovisual.

REFERÊNCIAS

- ALMADA, C. **Arranjo**. Campinas: Editora UNICAMP. 2000.
- BATISTA, A. **Funções da música no cinema: contribuições para a elaboração de estratégias composicionais**. Tese (Mestrado em Música), Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais. 2007.
- BENNET, R. **Uma breve história da música**. Rio de Janeiro: Editora Zahar. 2007.
- DIGNART, M. C. **O gesto como princípio formador em composições eletroacústicas**. Dissertação (mestrado), Universidade Federal de Goiás, Goiás. 2007.
- FERNANDINO, J. R. **Música e cena: uma proposta de delineamento da musicalidade no teatro**. Dissertação (Pós-graduação), Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais, p. 129-133. 2008.
- KENNEDY, J.; KENNEDY, M.; RUTHERFORD-JOHNSON, T. **Oxford Dictionary of Music**. Oxford University Press. 6ª ed. 2012.
- LIGNELLI, C. **Sonoplastia e/ou entorno acústico: seu lugar na cena teatral**. Anais ABRACE, vol. 9, n. 1. 2008.
- MATOS, E. **A arte de compor música para o cinema**. Brasília: Editora Senac. 2014.
- MIRANDA, S. R. Música, cinema e os desafios teóricos interdisciplinares. Em: OPOLSKI, D.; BELTRÃO, F. B.; CARREIRO, R. **Estilo e som no audiovisual**. São Paulo: SOCINE, p. 247-265, 2018.
- O homem do saco**. Direção: Christian Savi e Luiz Fernando Coutinho. Produção de Vinicius Joaquim Gonçalves. Brasil. 2017.
- OLIVEIRA, M. P. **A Descrição Músico-Visual: uma proposta de metodologia de análise para a música de obras audiovisuais**. *Revista Sonora*, vol. 6, n. 11, p. 20-26, 2016.

OLIVEIRA, F. **A significação na música de cinema**. 1ª ed. Jundiaí: Paco Editorial. 2018. cap. 2, p 53-90.

RE:PLANTS. Direção: Pedro Sandrini. Produção de Pedro Sandrini. Brasil. 2018.

RISK, Laura. **The chop: the diffusion of an instrumental technique across north atlantic fiddling traditions**. *Ethnomusicology*, Vol. 57, N°. 3 (Fall 2013), p. 428-454.

ROHR, R. **O violoncelo de Jaques Morelenbaum: uma investigação acerca da performance do instrumento na música popular brasileira**. Tese (Doutorado). Universidade Federal de Minas Gerais. 2018.

SUETHOLZ, R. J. **A pedagogia do violoncelo e aspectos de técnicas de reeducação corporal**. Tese (Doutorado), Universidade de São Paulo, São Paulo, p.27-33. 2011.

SALLES, M. I. **Arcadas e golpes de arco**. 2ª ed. Brasília: Thesaurus. 2004.

APÊNDICE A - O ROTEIRO DE *ESTADO DA ARTE*

Procurar por **apêndice 1** na pasta do repositório da Biblioteca Comunitária da UFSCar - BCo.

APÊNDICE B - VÍDEOS COM OS TESTES MUSICAIS

Procurar por **apêndice 2 e 3** na pasta do repositório da Biblioteca Comunitária da UFSCar - BCo.