



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS (UFG)

FACULDADE DE INFORMAÇÃO E COMUNICAÇÃO (FIC)

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO (PPGCOM)

ARTHUR ARANTES BILEGO

**Criando “paletas” de sons: Um estudo acerca das trilhas musicais de Antonio Pinto para o cinema nacional**

Goiânia  
2021



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
FACULDADE DE INFORMAÇÃO E COMUNICAÇÃO

## TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES

### E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a [Lei 9.610/98](#), o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

#### 1. Identificação do material bibliográfico

Dissertação     Tese

#### 2. Nome completo do autor

**Arthur Arantes Bilego**

#### 3. Título do trabalho

CRIANDO “PALETAS” DE SONS: UM ESTUDO ACERCA DAS TRILHAS MUSICAIS DE ANTONIO PINTO PARA O CINEMA NACIONAL

#### 4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento  SIM     NÃO<sup>1</sup>

**[1]** Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

**a)** consulta ao(a) autor(a) e ao(a) orientador(a);

**b)** novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação.

O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

**Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.**



Documento assinado eletronicamente por **Ricardo Pavan, Professor do Magistério Superior**, em 27/09/2021, às 09:36, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).

Documento assinado eletronicamente por **ARTHUR ARANTES BILEGO, Discente**, em 27/09/2021, às 17:01, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **2373448** e o código CRC **0364A65C**.

Referência: Processo nº 23070.044426/2021-80

SEI nº 2373448

ARTHUR ARANTES BILEGO

**Criando “paletas” de sons: Um estudo acerca das trilhas musicais de Antonio Pinto para o cinema nacional**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, da Faculdade de Informação e Comunicação da Universidade Federal de Goiás (UFG), como requisito para obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Área de concentração: Comunicação, Cultura e Cidadania

Linha de pesquisa: Mídia e Cultura

Orientador: Professor Doutor Ricardo Pavan

Goiânia  
2021

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Bilego , Arthur Arantes

Criando "paletas" de sons [manuscrito] : Um estudo acerca das trilhas musicais de Antonio Pinto para o cinema nacional / Arthur Arantes Bilego . - 2021 .

CXLVII, 147 f.

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Pavan .

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Informação e Comunicação (FIC), Programa de Pós Graduação em Comunicação, Goiânia, 2021 .

Bibliografia. Apêndice.

Inclui lista de figuras.

1. Processo criativo . 2. Trilhas musicais . 3. Cinema nacional. 4. Antonio Pinto . 5. Análise Fílmica . I. Pavan , Ricardo, orient. II. Título.

CDU 007



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

FACULDADE DE INFORMAÇÃO E COMUNICAÇÃO

## ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO

Ata nº **28/2021** da sessão de Defesa de Dissertação de **Arthur Arantes Bilego**, que confere o título de Mestre em **Comunicação**, na área de concentração em **Comunicação, Cultura e Cidadania**.

Aos **trinta dias de agosto de dois mil e vinte e um**, a partir das **catorze horas**, realizou-se a sessão pública de Defesa de Dissertação intitulada “**CRIANDO “PALETAS” DE SONS: UM ESTUDO ACERCA DAS TRILHAS MUSICAIS DE ANTONIO PINTO PARA O CINEMA NACIONAL**”. Os trabalhos foram instalados pelo Orientador, Professor Doutor **Ricardo Pavan (PPGCOM/FIC/UFG)** com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: Professora Doutora **Geórgia Cynara Coelho de Souza (UEG)**, membro titular externo à Instituição; Professor Doutor **Lisandro Magalhães Nogueira (PPGIPC/UFG)**, membro titular externo ao PPGCOM, com a participação de todos por videoconferência. Durante a arguição, os membros da banca fizeram sugestões na articulação dos referenciais teóricos nas análises empíricas da dissertação para depósito final. A Banca Examinadora reuniu-se em sessão secreta a fim de concluir o julgamento da Dissertação, tendo sido o candidato **APROVADO** pelos seus membros. Proclamados os resultados pelo Professor Doutor **Ricardo Pavan**, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelos Membros da Banca Examinadora, aos **trinta dias de agosto de dois mil e vinte e um**.

## TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA



Documento assinado eletronicamente por **Geórgia Cynara Coelho de Souza, Usuário Externo**, em 23/09/2021, às 11:15, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Ricardo Pavan, Professor do Magistério Superior**, em 23/09/2021, às 14:33, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Lisandro Magalhães Nogueira, Professor do Magistério Superior**, em 24/09/2021, às 21:20, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **2366176** e o código CRC **FEB96B30**.



*Quando eu vou fazer um filme, eu tento imaginar um quadro, uma pintura... então, vamos dizer assim, eu vou pintar um quadro, eu quero que ele seja quente, que ele seja vermelho, amarelo, laranja... que ele seja vibrante. Então eu decido uma paleta... decido que a minha paleta vai ter tinta vermelha, tinta amarela, tinta laranja, e eu vou pintar esse quadro assim. E tem outro quadro que eu quero que seja meio frio, meio sombrio, então eu vou pegar azul, cinza, preto, branco. Então eu decido um pouco qual que é a cor desse filme.*

Antonio Pinto, em entrevista para o Portal Tela Brasil (2010)

## AGRADECIMENTOS

Agradeço, antes de tudo, à minha família pelo apoio incondicional durante todo o período de mestrado, com minha mudança para Goiânia, e pelo suporte durante o desafiador período da pandemia.

Agradeço ao meu orientador, professor Ricardo Pavan, pelo auxílio prestado durante todo o processo de pesquisa, pela paciência durante os momentos de dificuldade e por me fazer acreditar na minha capacidade como orientando e pesquisador.

Também agradeço, imensamente, à prof<sup>a</sup> Ana Rita Vidica, pelas orientações e apoio irrestrito no início do mestrado.

Agradeço à prof<sup>a</sup> Georgia Cynara e a prof<sup>a</sup> Rosana Borges pela participação na banca de qualificação dessa pesquisa e pelas valiosas considerações que fizeram sobre o processo de elaboração da pesquisa e do texto da dissertação.

Ao prof. Rafael de Almeida, por me conceder a chance de participar como monitor voluntário no curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual de Goiás (UEG).

Ao prof. Lisandro Nogueira, pelo suporte imensurável na etapa final do mestrado, pelos conselhos e pelo estímulo constante durante minha experiência no estágio docente na condição de monitor.

Agradeço aos colegas e amigos que fiz em Goiânia, principalmente, à Ana Júlia Carrijo, Ana Terra e Thátilla Santos.

Sem a companhia e a ajuda de todas essas pessoas, esse trabalho não seria possível.

## RESUMO

A pesquisa tem por intuito discorrer sobre o processo criativo e composicional do músico Antonio Alves Pinto na concepção de trilhas musicais para o cinema nacional. Para tanto, o trabalho parte de uma discussão teórica calcada nos principais autores dos estudos de música no cinema, traçando um breve percurso histórico desde as principais expressões dramáticas e narrativas que se utilizavam da música na era pré-cinema, de acordo com Carrasco (2003), até o período do Cinema da Retomada no Brasil, contexto histórico e geográfico em que se deu a estreia do compositor estudado em trabalhos musicais para o cinema. A dissertação empreenderá também o procedimento da análise fílmica em dois filmes nacionais (ambos dirigidos por Walter Salles): *Central do Brasil* (1998), com trilha musical co-assinada por Antonio Pinto; e *Abril Despedaçado* (2001), em que o músico compôs a trilha integral do filme. A análise fílmica tem como norte os preceitos de Jacques Aumont e Michel Marie (2009) quanto à estrutura e propósito dessa abordagem metodológica, e no que tange aos aspectos observáveis que remetem, especificamente, à trilha musical, utiliza as teorias de Michel Chion (2011) – principalmente, ao considerar o conceito de “valor acrescentado” da música enquanto elemento fílmico; além de Claudia Gorbman (1987) – a respeito das funções e princípios da música com base no estilo narrativo do cinema clássico norte-americano. Partindo da compreensão sobre os modos em que se constitui o processo criativo e composicional do produtor musical Antonio Pinto em seus trabalhos de trilhas musicais para o cinema, o objetivo da pesquisa é o de compreender como a interação entre sua música e outros elementos da linguagem cinematográfica estimulam efeitos de sentidos dentro da narrativa fílmica. O entendimento a que se chega com a reflexão teórica e a análise fílmica é de que o trabalho musical de Antonio Pinto conserva aspectos da música do cinema clássico norte-americano, tendo como referência às classificações de Gorbman (1987), mas inova ao incorporar elementos como a mistura de música sinfônica com efeitos sonoros e instrumentos regionais brasileiros, além do uso de estruturas musicais minimalistas e emprego de poucos instrumentos musicais em suas obras.

**Palavras-chave:** Processo criativo; Trilhas musicais; Cinema nacional; Antonio Pinto; Análise fílmica.

## ABSTRACT

This research aims to discuss the creative and compositional process of musician Antonio Alves Pinto in the conception of soundtracks for Brazilian cinema. To this end, the work begins with a theoretical discussion based on the main authors of the studies of music in cinema, tracing a brief historical course since the main dramatic and narrative expressions that used music in the pre-cinema era, according to Carrasco (2003), until the period of the Cinema da Retomada in Brazil, historical and geographical context in which the debut of the composer studied in musical works for the cinema took place. The dissertation will also undertake a filmic analysis of two Brazilian films (both directed by Walter Salles): *Central Station* (1998), with music score co-signed by Antonio Pinto; and *Behind the Sun* (2001), in which the musician composed the entire film score. The filmic analysis is guided by the precepts of Jacques Aumont and Michel Marie (2009) regarding the structure and purpose of this methodological approach, and regarding the observable aspects that refer specifically to the musical score, it uses the theories of Michel Chion (2011) - mainly, when considering the concept of "added value" of music as a filmic element; in addition to Claudia Gorbman (1987) - regarding the functions and principles of music based on the narrative style of classic American cinema. Starting from the understanding of the ways in which the creative and compositional process of the music producer Antonio Pinto is constituted in his works of soundtracks for cinema, the objective of the research is to understand how the interaction between his music and other elements of the cinematographic language stimulate effects of senses within the filmic narrative. The understanding that is reached through theoretical reflection and filmic analysis is that the musical work of Antonio Pinto preserves aspects of the North American classical film music, with reference to the classifications of Gorbman (1987), but innovates by incorporating elements such as the mixture of symphonic music with sound effects and Brazilian regional instruments, in addition to the use of minimalist musical structures and employment of few musical instruments in his works.

**Keywords:** Creative Process; Musical score; Brazilian Cinema; Antonio Pinto; Film Analysis.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 a 2	70
Figura 3 a 4	71
Figura 5 a 6	72
Figura 7 a 9	73
Figura 10 a 12	74
Figura 13 a 14	75
Figura 15 a 16	76
Figura 17 a 19	77
Figura 20	78
Figura 21 a 22	79
Figura 23 a 24	80
Figura 25 a 27	81
Figura 28 a 30	82
Figura 31 a 33	83
Figura 34 a 36	84
Figura 37 a 39	85
Figura 40 a 42	86
Figura 43 a 45	87
Figura 46 a 48	88
Figura 49 a 51	89
Figura 52 a 54	90
Figura 55 a 57	91
Figura 58 a 59	92
Figura 60 a 61	93
Figura 62 a 64	94
Figura 65 a 67	95
Figura 68 a 69	96
Figura 70 a 72	97
Figura 73 a 75	98

Figura 76 a 78	99
Figura 79 a 80	100
Figura 81	102
Figura 82	103
Figura 83 a 84	104
Figura 85 a 86	106
Figura 87 a 88	107
Figura 89 a 90	108
Figura 91 a 93	109
Figura 94 a 96	110
Figura 97 a 98	111
Figura 99 a 101	112
Figura 102	113
Figura 103 a 104	114
Figura 105 a 107	115
Figura 108 a 109	116
Figura 110 a 112	117
Figura 113 a 115	118
Figura 116	119
Figura 117 a 120	120
Figura 121 a 122	121
Figura 123 a 126	122
Figura 127 a 128	123
Figura 129 a 130	124
Figura 131 a 133	125
Figura 134 a 136	126
Figura 137 a 138	127

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1 O QUE HÁ DE COMUNICACIONAL E CULTURAL NA MÚSICA DE CINEMA?....	15
2 A MÚSICA E A IMAGEM.....	24
2.1 A MÚSICA E A TRADIÇÃO DAS ARTES DRAMÁTICAS OCIDENTAIS .....	24
2.2 A INTERAÇÃO ENTRE MÚSICA E DRAMA E O SURGIMENTO DA ÓPERA.....	28
2.3 TRANSFORMAÇÕES DA ÓPERA E A FORMAÇÃO DO TEATRO MUSICAL.....	31
2.4 A MÚSICA E SUA INSERÇÃO NO CINEMA.....	37
3 AS TRILHAS MUSICAIS NO CONTEXTO CINEMATOGRAFICO BRASILEIRO.....	44
3.1 AS TRILHAS MUSICAIS NO BRASIL PRÉ-ANOS 1990 .....	44
3.2 ANOS 1990 E AS TRILHAS MUSICAIS NO CINEMA DA RETOMADA.....	46
3.3 CONCEITO DE “RETOMADA” NO CINEMA NACIONAL .....	49
4 A OBRA MUSICAL DE ANTONIO PINTO PARA O CINEMA .....	53
4.1 DADOS BIOGRÁFICOS DE ANTONIO PINTO .....	53
4.2 O PROCESSO CRIATIVO E COMPOSICIONAL DE ANTONIO PINTO PARA O CINEMA.....	58
5 DISTINTAS INSTÂNCIAS DA TRILHA MUSICAL EM <i>CENTRAL DO BRASIL</i> (1998) E <i>ABRIL DESPEDAÇADO</i> (2001) .....	69
CONSIDERAÇÕES .....	129
REFERÊNCIAS .....	134
APÊNDICE A .....	138
APÊNDICE B.....	139
APÊNDICE C.....	140

## INTRODUÇÃO

Este trabalho pretende compreender de quais modos se constitui o processo criativo e composicional do produtor de trilhas musicais para cinema Antonio Alves Pinto e como a interação entre sua música e outros elementos da linguagem cinematográfica estimulam efeitos de sentidos dentro da narrativa fílmica. Por meio do procedimento metodológico da pesquisa bibliográfica e documental, a pesquisa empreenderá uma discussão teórica fundamentada nos principais autores dedicados ao campo de estudos da trilha sonora e musical no cinema. Será necessário traçar uma breve perspectiva histórica da utilização de trilha musical no cinema desde os seus primórdios até o momento atual; investigar a produção de trilhas musicais, especificamente, no cinema brasileiro, tendo como foco as circunstâncias históricas e contextuais do período da Retomada<sup>1</sup> (conceito que será melhor explanado no capítulo 3 desta pesquisa), no início dos anos 1990, que favoreceram o aumento na produção de filmes nacionais e a estreia de Antonio Pinto como produtor de trilhas musicais para cinema.

Em seguida, a pesquisa trará um tópico com dados biográficos do compositor estudado, além de informações sobre sua relação com a música e o cinema, sua entrada no mercado audiovisual, suas influências artísticas e musicais, a filmografia em que atuou como compositor de trilha musical, entre outros detalhes pertinentes aos assuntos e questionamentos suscitados pela pesquisa.

Vale dizer que o trabalho aplicará a abordagem da análise fílmica em dois filmes nacionais: *Central do Brasil* (1998) e *Abril Despedaçado* (2001), ambos dirigidos por Walter Salles. A opção pela análise fílmica se justifica pela intenção de percebermos de quais modos as escolhas composicionais e criativas de Antonio Pinto se concretizam nas trilhas musicais dos filmes observados - para fundamentar essa etapa metodológica, serão utilizados, principalmente, os pressupostos teóricos de Jacques Aumont e Michel Marie (2009), Michel Chion (2011) e Claudia Gorbman (1987).

O objetivo geral do trabalho é o de compreender de quais modos se constitui o processo criativo e composicional do produtor musical Antonio Alves Pinto em seus trabalhos de trilhas musicais para o cinema, paralelamente ao processo gerador de sentidos na interação da trilha musical com outros elementos fílmicos. Quanto aos objetivos específicos, a investigação irá

---

<sup>1</sup> Cinema da Retomada é a fase do cinema brasileiro do início dos anos 1990 caracterizada por um aumento substancial na produção de filmes nacionais ocasionado pela melhora da situação econômica no país, conforme explica Nagib (2002).

estabelecer um percurso histórico da relação entre música e outros elementos visuais na história das artes dramáticas, da união entre música e as imagens em movimento do cinema e das produções de trilha sonora e musical no cinema brasileiro.

Além disso, a dissertação irá investigar como se constituiu o mercado da produção de trilha musical no cinema nacional durante o período dos anos 1990 - fase na qual se deu a estreia de Antonio Pinto no ramo de produção de trilhas musicais para o cinema, além de sua participação na equipe de realização dos dois filmes em análise -, por meio enfoque à rotina produtiva, os equipamentos e instrumentos mais utilizados, além das diferentes etapas do trabalho de compositores e da relação destes com as equipes de produção durante a realização de obras cinematográficas. Em seguida, será traçado um perfil biográfico de Antonio Pinto, a partir de sua entrada no universo da composição musical para cinema, seus primeiros trabalhos cinematográficos, suas principais influências artísticas e musicais, bem como as etapas e métodos que ele costuma empregar para compor trilhas musicais.

Vale dizer também que a escolha pela temática apresentada por este trabalho se deu, inicialmente, pelo próprio interesse acadêmico e profissional do autor em discutir questões concernentes ao universo da linguagem cinematográfica e da composição de trilha sonora e musical para o cinema e o audiovisual.

O motivo de se analisar a obra musical de Antonio Pinto para o cinema também se justifica pela curiosidade do autor em se aprofundar ao estudo de questões relativas ao processo composicional desse compositor e como sua música interage com outros elementos da estética fílmica nas obras das quais participou. A decisão de se abordar a obra de Antonio Pinto também partiu do fato de o compositor em questão nunca ter sido objeto principal de estudos em âmbito acadêmico de pós-graduação.

O modesto número de pesquisas voltadas para o campo de estudos sobre trilha musical de cinema no Brasil também reforçou o interesse e a necessidade desta pesquisa. Além disso, especificamente em relação ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFG, o número de investigações acadêmicas sobre a temática é ainda menor. No banco de teses e dissertações da Faculdade de Informação e Comunicação da UFG, só encontramos um trabalho dedicado à trilha sonora e musical, intitulado “Riso, desespero, exílio e loucura: A canção popular brasileira em *Terra Estrangeira* e *Durval Discos*”, da pesquisadora e professora Dra. Geórgia Cynara Coelho de Souza Santana, apresentado em 2012 sob a linha de pesquisa “Mídia e Cultura”.

Deve-se destacar também que este trabalho é de extrema pertinência para a linha de pesquisa “Mídia e Cultura”, para a qual é apresentado. Isto porque as indagações e discussões

trazidas pela pesquisa podem oferecer contribuições para os estudos da mídia enquanto instrumento de partilha de conhecimentos e afecções entre indivíduos. Afirma-se isso, pois entende-se que o cinema se constitui, antes de tudo, como uma prática comunicativa por meio da relação construída entre realizador e espectador. Além disso, pode-se classificar o fenômeno do cinema como expressão social e cultural, ao entender que a “comunhão” estabelecida por um filme implica trocas simbólicas de sensações, afetos, conhecimentos e, por consequência, pode gerar processos de identificação entre indivíduos envolvidos na experiência fílmica.

Deste modo, torna-se evidente a necessidade de se investigar as questões mencionadas, tanto por conta da escassez de trabalhos voltados à produção musical e cinematográfica de Antonio Pinto, principalmente, no PPGCOM da UFG, como em relação à vastidão de informações e manifestações que podem ser suscitadas pela pesquisa - a respeito da obra de Antonio Pinto, do processo criativo do compositor musical enquanto cineasta e membro da equipe de produção de uma obra cinematográfica; o processo criativo e composicional do músico de cinema, no que tange às suas escolhas artísticas, estéticas e narrativas; a tradição da relação entre música e outros formatos de artes dramáticas na história do Ocidente que, posteriormente, influenciou a música de cinema, tendo como fundamento as teorias de Carrasco (2003); além dos princípios e funções da música em sua união a outros elementos da narrativa fílmica, conforme Chion (2011) e Gorbman (1987).

Portanto, a pesquisa proposta tem por intuito contribuir para o escopo de trabalhos dedicados à reflexão sobre os diferentes aspectos da linguagem cinematográfica ligados à trilha sonora e musical, a partir do modo de se criar trilhas musicais por parte de Antonio Pinto, considerando-o como um cineasta e participante da equipe realizadora de uma obra fílmica. A tentativa é a de traçar uma correspondência entre as escolhas criativas desse músico, as estruturas musicais que ele constrói e os efeitos que elas acabam suscitando na interação com outros elementos sonoros e visuais dentro de um filme.

Pretende-se com este trabalho suprir lacunas em relação aos estudos dos eixos temáticos mencionados e oferecer contribuições para o debate, em âmbito acadêmico e em outros círculos sociais, das questões apresentadas, inicialmente, por essa pesquisa.

No que tange à metodologia empregada, a pesquisa será realizada por meio de uma abordagem qualitativa, pois trabalhará com questões e valores subjetivos que não podem ser quantificados em fórmulas ou representatividades numéricas – além disso, os procedimentos desta pesquisa não “se submetem à prova de fatos, pois os dados analisados são não-métricos (suscitados e de interação) e se valem de diferentes abordagens”. (SILVEIRA; CÓRDOVA, 2009, p. 32)

Tendo em vista os objetivos da pesquisa, pode-se classificá-la como exploratória e, ao mesmo tempo, descritiva. Sua natureza exploratória se justifica pelo fato de que parte de levantamento bibliográfico para construir pressupostos teóricos sobre o problema tratado na pesquisa – na mesma medida, a pesquisa é descritiva, pois também pretende descrever e interpretar os fenômenos pesquisados por meio de análise de material documental.

Deste modo, também será empregada a pesquisa documental, com o intuito de se analisar outras fontes como artigos de jornais e revistas, vídeos, entrevistas em forma impressa, online ou em vídeo, que forneçam dados sobre o objeto de estudo e demais aspectos relacionados à pesquisa.

Esta investigação também exigirá o procedimento da análise fílmica tendo como base nos estudos de Jacques Aumont e Michel Marie (1994), além dos pressupostos teóricos de Michel Chion (2011) e Claudia Gorbman (1987). Vale destacar, de qualquer maneira, a dificuldade apontada por autores como Alvim e Carreiro (2016) e pelos próprios Aumont e Marie (2009) em se adotar um modelo de análise fílmica consensual e padronizado que possa servir igualmente para todas as pesquisas no campo de estudos do Cinema e do Audiovisual que envolva o estudo de materiais audiovisuais.

Aumont e Marie (1994) acreditam que, como não existe um método geral de análise de filmes que possa ser aplicado a qualquer investigação científica envolvendo esse objeto de estudo, cada pesquisador deve construir seu próprio modelo de análise de acordo com os interesses e exigências de seu problema de pesquisa.

Embora não exista um método universal de análise fílmica para todas as pesquisas que se prestam a esse propósito, além de haver maior flexibilidade e maleabilidade ao pesquisador para construir seu próprio método de análise, não parece razoável dizer que a abordagem da análise fílmica carece de profundidade e rigor científico. Para Carreiro e Alvim (2016, p. 191), a “investigação metódica e rigorosa dos sons de um filme permite um número quase infinito de abordagens, mas pode ser realizada de forma adequada, cientificamente confiável”.

Ademais, a análise fílmica, para Aumont e Marie (2009), deve ser tratada como um procedimento metodológico e não como uma disciplina autônoma. Longe de tentar sugerir ou elaborar um método ideal de análise audiovisual, Aumont e Marie (2009) dedicam um capítulo a apresentação dos métodos de análise estética de imagem e som historicamente importantes que propuseram exames mais minuciosos desses elementos.

Em um subcapítulo dedicado à explicação sobre os estudos do som em produtos audiovisuais – denominado como “banda sonora” –, Aumont e Marie (2009) afirmam que os

estudos que se concentram especificamente na música, enquanto elemento presente em obras audiovisuais, têm tido maior predominância em pesquisas em Cinema e Audiovisual.

Além disso, os autores consideram difícil a possibilidade de se examinar a “banda sonora” em sua totalidade dentro de um filme. Diante da quantidade de elementos sonoros que compõem uma narrativa fílmica, a pesquisa pode exigir a subdivisão e classificação desses sons em música, voz, ruídos, efeitos sonoros, entre outros, fazendo com que o analista opte por se deter em apenas um desses elementos ou tratar de todos eles de modo mais geral, considerando suas distintas características.

Como última etapa da dissertação, serão feitas considerações a partir da discussão teórica empreendida no decorrer do texto e também das impressões obtidas durante a análise fílmica das sequências escolhidas, tendo como base o modelo analítico proposto por Aumont e Marie (2009) e as reflexões teóricas de Gorbman (1987) sobre os procedimentos e intenções das trilhas musicais dentro da narrativa fílmica no que concerne ao estilo herdado do cinema clássico norte-americano. As noções de Gorbman (1987) a respeito da música no cinema clássico de Hollywood são úteis para a análise fílmica desenvolvida neste trabalho, pois presume-se que as principais características das trilhas musicais de Antonio Pinto nos dois filmes analisados conservam aspectos dessa corrente específica.

Diante de tudo o que foi exposto, cabe ao trabalho perguntar: De quais modos as trilhas musicais compostas por Antonio Pinto se estruturam e estimulam efeitos de sentidos na narrativa cinematográfica no estado final dos dois filmes analisados?

## 1 O QUE HÁ DE COMUNICACIONAL E CULTURAL NA MÚSICA DE CINEMA?

A princípio, é preciso destacar o potencial da música enquanto linguagem. A música, sendo desfrutada de maneira isolada, já possui propriedades capazes de evocar efeitos de ordem sensorial e cognitiva sem a necessidade do complemento de outras linguagens. Os sons em forma de ritmo, melodia e harmonia podem transcender sua natureza puramente audível, prescindindo de elementos visuais, para que isso ocorra. Isso porque, ao perceber uma música através de seus sentidos, o ouvinte é capaz de conceber situações, paisagens e cenários por meio de uma perspectiva visual.

A música é uma experiência coerente, e por ser um sistema de expressão que possui uma lógica interna, tem sido frequentemente comparada à linguagem. Embora uma analogia linguística seja cheia de dificuldades, ela ajuda, pelo menos a um nível preliminar, a revelar algo fundamental sobre a forma como a música funciona. Tal como a língua e outros sistemas de comunicação humana, a música consiste de uma unidade básica, um vocabulário, se preferir, e um conjunto de regras para organizar estas unidades em estruturas reconhecíveis e significativas, uma gramática<sup>2</sup> (KALINAK, 1992, p. 4, tradução do autor)

Paralelamente a essa noção, pode-se apontar, já na Grécia Antiga, a ideia defendida por Platão (2014), de que música é uma das manifestações humanas de natureza mimética (termo oriundo da palavra *mimesis*<sup>3</sup>). Em outras palavras, a música teria, segundo o filósofo, a capacidade de representar as coisas e ideias do mundo, noção que se assemelha ao que Moraes (1983) diz sobre o ato de significação musical, no qual, frequentemente, os sons são comparados a imagens. Em contrapartida, principalmente, no final do séc. XIX, havia quem defendesse a “pureza” da música, como Eduard Hanslick, segundo o qual a música não teria o “poder de descrever, significar, transmitir, comunicar ou expressar nada a não ser ela mesma, ou seja, que a música ‘significa’ apenas a beleza de suas próprias estruturas” (MAIA, 2007, p. 14).

---

<sup>2</sup> "Music is a coherent experience, and because it is a system of expression possessing internal logic, it has frequently been compared to language. While a linguistic analogy is fraught with difficulty, it does, at least on a preliminary level, help to reveal something fundamental about how music works. Like language and other systems of human communication, music consists of a basic unit, a vocabulary, if you will, and a set of rules for arranging these units into recognizable and meaningful structures, a grammar."

<sup>3</sup>*Mimesis* é a representação figurativa dos signos que compõem o mundo concreto e abstrato. Jeanne-Marie Gagnebin (1993, p. 68) acrescenta: “na época de Platão, a ‘representação’ artística em geral é chamada de *mimesis*. A tradução por ‘imitação’ empobrece muito o sentido. Os gregos clássicos pensam sempre a arte como uma figuração enraizada na *mimesis*, na representação, ou, melhor, na ‘apresentação’ da beleza do mundo (mais *Darstellung* que *Vorstellung*); a música é o exemplo privilegiado de *mimesis*, sem que seja imitativa no nosso sentido restrito.”

De qualquer maneira, este trabalho pretende considerar a noção de que a música possui um poder evocativo de sensações, emoções e significados, e que, inserida no contexto de uma narrativa cinematográfica, tem a capacidade de contribuir para a geração de sentidos por parte do espectador.

Ainda que ela se realize, no momento e na realidade da escuta, sem um suporte material, não se ouve música apenas com os ouvidos. A presença da visão como parte integrante da escuta, do pensamento e da composição musical aparece, na história da música ocidental, em diferentes poéticas e momentos diversos (CAZNOK, 2009, p. 74)

Essa noção pode remeter também ao conceito de *sinestesia*, termo derivado do grego (*syn*, junção; e *esthesia*: sensação) que significa, em uma tradução livre, a indistinção entre sensações e percepções de naturezas distintas, como o aspecto tátil e “plástico” evocado pelo som ou o “gosto” que determinada cor pode gerar no paladar humano.<sup>4</sup> É claro que seria insustentável dizer que um trecho musical, sendo tocado em uma circunstância específica, remeteria, por si só, o ouvinte à imaginação de uma representação imagética, um objeto ou outro elemento concreto da natureza.

[...] dizer que determinada passagem musical nos remete a uma determinada imagem ainda não é algo preciso. A imagem invocada será sempre relativa ao universo pessoal dos ouvintes e, certamente, será tão mais variada quanto maiores forem seus universos. Dizer que essa passagem musical nos provoca uma determinada sensação ou resposta emocional é um pouco mais próximo da experiência de ouvir música, mas, ainda assim, trata-se de algo subjetivo e também varia em função de diversos fatores: grupo sócio-cultural, predisposição individual, etc. (CARRASCO, 2003, p. 21)

Seguindo essa ideia, pode-se dizer a dinâmica e a estrutura melódica, rítmica, tímbrica e harmônica da música estão intimamente ligadas aos vários planos sensoriais da percepção humana por conta de sua natureza sinestésica e sua relação com uma ideia de movimento e ritmo além de si mesma, podendo estimular, por conseguinte, efeitos de sentido em quem a desfruta.

Não se ouve, por exemplo, uma escala apenas como uma sucessão de notas que se dirige às regiões grave ou aguda, mas como um deslocamento espacial: experimenta-se, auditiva, visual e corporalmente, uma ascendência ou uma descendência. Agrega-se a essa escuta a vivência correspondente de

---

<sup>4</sup> Sobre os diferentes aspectos da sinestesia e o percurso histórico dos estudos a respeito desse fenômeno, sugere-se a leitura da dissertação de Juliana da Silva de Paula intitulada “Sinestesia e construção do sentido na música popular brasileira” para o Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC-SP.

movimentos físicos, emocionais, espirituais ou morais, que são apresentados por meio de desenhos melódicos concordantes com seus significados semânticos e conteúdos. Quedas físicas, morais, espirituais ou amorosas, estados de prostração, luto e tristeza são experimentados como movimentos descendentes e, por isso, são simbolizados por melodias, saltos, escalas ou arpejos que "descem". Ao contrário, preces que se dirigem aos céus, vitórias, sentimentos de esperança e de alegria são vividos como ascendentes, com ritmos energéticos e vigorosos (CAZNOK, 2009, p. 78)

Como se verá no capítulo a seguir, as diferentes expressões artísticas medievais que possuíam caráter narrativo e se utilizavam da confluência entre recursos visuais e sonoros já possuíam, de certo modo, uma dimensão do poder evocativo da música – concernente a elementos visuais, ao ritmo e ao movimento -, e portanto, do poder gerado pelo entrecruzamento entre sons musicais e as encenações e representações imagéticas.

A música descritivista do período barroco ou a música programática do século XIX, por exemplo, “são poéticas nas quais está contida a participação de um imaginário visual que foi intencionalmente composto e que, sem ele, sua fruição não se completa [...] Relacionamentos entre sons, cores, imagens, formas e espaços foram e são cultivados, sonora e graficamente, por compositores a partir de diferentes perspectivas e objetivos, produzindo um vasto e significativo repertório (CAZNOK, 2009, p. 74)

A respeito, propriamente, da linguagem audiovisual, é preciso destacar a definição de Rodríguez (2006, p. 6) para essa forma de manifestação artística e, sobretudo, de comunicação, entendida como “os modos artificiais de organização da imagem e do som que utilizamos para transmitir ideias ou sensações”. Deve-se considerar, por isso, que, na experiência do cinema, não se ouve a música isoladamente, ou seja, ela participa de uma interdependência com a narrativa e a imagem, assim como a imagem, em determinadas situações, necessita do auxílio do som para construir suas narrativas e produzir sentidos.

A música de cinema depende deste mesmo mecanismo que liga o visual e o auricular em interdependência. Isto quer dizer que embora certamente a música afete a imagem, é igualmente o caso que a imagem afeta a música. De fato, a relação entre elas é tão interdependente que quando uma não pode ser "encaixada" com a outra, a própria credibilidade é ameaçada, ainda que momentaneamente, e a suspensão da incredulidade necessária para manter uma ficção torna-se potencialmente disruptível<sup>5</sup> (KALINAK, 1992, p. 29-30, tradução do autor)

---

<sup>5</sup> “Film music depends upon this same mechanism which binds the visual and the aural into interdependence. This is to say that while certainly music affects the image, it is likewise the case that the image affects the music. In fact, the relationship between them is so interdependent that when one cannot be “squared” with the other, credibility itself is threatened, however momentarily, and the suspension of disbelief necessary to maintaining a fiction becomes potentially disruptive.”

Seguindo essa noção, outro autor importante empregado para se compreender o papel informacional e comunicacional do som e da música no cinema é o estudioso francês Michel Chion. Esse autor destaca a função da trilha sonora (dando enfoque à música, aos ruídos e à voz) como elemento que adiciona informações às imagens em movimento. Para Chion (2011), “valor acrescentado” é o valor expressivo e informativo que o som agrega a determinada imagem, fazendo o espectador crer, de certo modo, a partir da impressão imediata desse som ou da recordação que dele se guarda, que essa informação ou essa expressão decorre “naturalmente” daquilo que se vê e que já está contida apenas na imagem.

Deve-se dizer que, embora o termo “trilha sonora”, sob o ponto de vista de Chion (2011), abarque música, ruídos e vozes humanas, esta pesquisa dará enfoque especial à música (que será tratada como “trilha musical”) por conta da temática centrar-se em aspectos da composição musical para cinema do artista Antonio Pinto.

A respeito do valor acrescentado pela música, Chion (2011) destaca, por exemplo, que existem dois modos de a música criar emoção em uma situação fílmica retratada. Um deles seria o da música empática – quando age em consonância com os elementos fílmicos para gerar determinada emoção ou efeito de sentido na narrativa, conferindo, diretamente, o ritmo, o tom e a melodia, de acordo com os códigos compartilhados, simbólica e culturalmente, seja de alegria, tristeza, espanto ou solidão. Por outro lado, a música no cinema também pode ser “anempática”, quando está presente em determinada sequência filmada, mas que expressa uma indiferença ao que acontece naquele momento da narrativa. Esse tipo de música pode ser empregado como um recurso para realçar o estado de espírito de uma personagem; para representar os sons de uma lembrança que se passa apenas na mente dessa personagem; ou para reforçar o aspecto emocional do acontecimento narrado. Um exemplo mais preciso em um filme ou obra audiovisual seria o de uma canção de ninar tocada em um caixinha de música (algo que seria, a princípio, reconfortante) no canto de um quarto enquanto a personagem, que dormia em sua cama, é assassinada por um invasor (o que pode suscitar uma sensação de espanto ou terror - para outras personagens do filme e para os espectadores).

Sendo assim, na linguagem audiovisual, a música pode se constituir como um de seus elementos essenciais, sendo capaz de transferir expressividade e informação por si só ou reforçar o caráter expressivo de outros elementos cinematográficos - visuais, como o próprio plano imagético e a cena mostrada, a montagem e edição, o cenário e a atuação das personagens; e sonoros - como as vozes dos atores e atrizes durante um diálogo, por exemplo, além dos ruídos de objetos cenográficos e efeitos sonoros gerados artificialmente (RODRÍGUEZ, 2006, p. 10).

Paralelamente, é importante destacar a diferença de entendimento que se tem entre Gorbman (1987) em relação a Kalinak (1992) no sentido de que, enquanto Gorbman (1987) emprega o conceito de *inaudibilidade*, para tratar da do aspecto da música, especialmente, no cinema clássico norte-americano, em que havia quase sempre sua subordinação aos diálogos das personagens e à ação em cena – e que, portanto, o espectador não tomaria conhecimento de sua presença no filme -, Kalinak (1992) acredita que, durante o ato de ver um filme, há um processo cognitivo por parte do espectador da trilha musical, que oscila entre estímulos conscientes e inconscientes. Assim, a existência da música seria por ele sentida e interpretada, ajudando a gerar emoção e sentidos para a narrativa fílmica.

De acordo com Kalinak (1992),

A música de cinema é algo que nós, geralmente, tomamos como algo garantido. É aquele aspecto nebuloso da trilha sonora que parece ter origem fora do espaço da história do filme, uma presença que registramos, mas nem sempre notamos, uma “enxurrada” de som à qual respondemos, mas cujo significado está além do reconhecimento consciente.<sup>6</sup> (KALINAK, 1992, introdução, XIII, tradução do autor)

No que tange ao aspecto cultural da música de cinema, ao basear-se na noção das mediações culturais de Martín-Barbero (2002), este trabalho considera a concepção das estratégias narrativas de uma obra fílmica, incluindo-se a trilha musical enquanto elemento da linguagem cinematográfica, como uma mediação da *tecnicidade*, relacionada às habilidades e saberes compartilhados histórica e culturalmente na comunidade artística do cinema.

Desse modo, pode-se dizer que o ato de criação da narrativa fílmica e, por conseguinte, a composição de uma trilha musical para essa narrativa, é sempre uma manifestação de saberes, competências e estratégias discursivas interiorizados por meio de um processo histórico e cultural do qual seus realizadores fazem parte. Como afirma Martín-Barbero (2002, p. 231-232), essas competências da linguagem provêm tanto das “mudanças do capital e das transformações tecnológicas como do movimento permanente das intertextualidades e intermedialidades que alimentam os diferentes gêneros e os diferentes meios.” Isso quer dizer que essas expressões discursivas, emitidas e veiculadas, neste caso específico, pelo cinema, são concebidas, desenvolvidas, transformadas ou extintas por fatores de ordem tanto histórico-cultural quanto política, econômica e social.

---

<sup>6</sup> "Film music is something we usually take for granted. It is that nebulous aspect of the soundtrack that originates somewhere outside the film's story space, a presence we register but don't always notice, a wash of sound to which we respond but whose meaning lies just beyond conscious recognition"

Também entende-se que a “Teoria das Mediações” de Martín-Barbero se mostra mais adequada para o caso do cinema enquanto processo de comunicação por se propor a analisar os fluxos comunicacionais e vínculos sociais construídos por esse formato de modo mais orgânico e heurístico, abandonando polarizações existentes nas teorias da comunicação e conferindo maior complexidade aos fenômenos que envolvem a produção e a recepção de bens culturais.

Na tentativa de compreender os processos de comunicação de massa, Martín-Barbero propõe uma abordagem metodológica mais holística, que possa dar conta não só do estudo sobre aspectos da etapa da produção de bens culturais e, ao mesmo tempo, não se concentre somente na questão da recepção dessas obras. O que interessa para essa nova proposta epistemológica e metodológica é estudar as complexas relações existentes entre os pólos da emissão e da recepção em um processo de comunicação.

As mediações são esse ‘lugar’ de onde é possível compreender a interação entre o espaço da produção e o da recepção: o que [a mídia] produz não responde unicamente a requerimentos do sistema industrial e a estratégias comerciais, mas também a exigências que vêm da trama cultural e dos modos de ver (MARTÍN-BARBERO; MUNHOZ, 1992, p. 20)

Deste modo, o trabalho considera, com mais profundidade, a mediação da *tecnicidade*, disposta entre as *lógicas de produção* e os *formatos industriais* (que são as classificações de mediações primárias propostas por Martín-Barbero), por se compreender que o objeto analisado - a trilha musical de cinema - configura-se nessa classificação de mediação cultural. Para Martín-Barbero (2002, p. 231), a “tecnicidade refere-se então ao que, na sociedade, não é só da ordem do instrumento senão da sedimentação de saberes e da constituição de novas práticas”. Portanto, a mediação da tecnicidade não deve ser entendida somente como uma designação da ordem dos instrumentos ou aparatos tecnológicos envolvidos em um processo de comunicação, senão dos modos de percepção social e das habilidades e inovações discursivas elementarmente humanas.

Segundo Lopes (2018)

A necessidade da categoria *tecnicidade* se justifica, pois, no que ocorre hoje com a comunicação, não se dá a devida conta à noção grega de *techné*, que remetia à destreza, à habilidade de fazer, mas também de argumentar, de expressar, de criar e de comunicar através de formas materiais. Destreza essa que se atualiza com base nos novos modos de lidar com a linguagem (LOPES, 2018, p. 20)

No caso especial do cinema e de suas trilhas musicais, torna-se plausível a ideia de que as habilidades e destrezas discursivas das quais trata Martín-Barbero (2002) correspondem (dentro da vasta gama de etapas que compõem a experiência cinematográfica), por exemplo, às estratégias narrativas empregadas pelos realizadores na fase de produção de uma obra. Inclusive, deve-se fazer uma distinção inicial entre a posição adotada pela pesquisa ao tratar da experiência cinematográfica enquanto processo criativo coletivo, apesar da existência de outra teoria a respeito deste processo, o “cinema de autor”, termo segundo o qual, o filme seria a representação máxima e exclusiva da personalidade ou visão individualizada de seu diretor.

Também chamada de "política dos autores", essa concepção estética foi desenvolvida no início dos anos 1950 pelo grupo de críticos da revista francesa *Cahiers du Cinéma*<sup>7</sup> ao se referir à ideia de que o cinema deveria traduzir a expressão pessoal e artística do diretor, enquanto seu realizador e criador, em contraponto à noção hegemônica que se tinha no cinema norte-americano - de que as produções fílmicas seriam resultado de escolhas criativas e estratégias desenvolvidas pela indústria cinematográfica e pelas grandes produtoras de filmes, com a Warner Bros. Pictures e MGM (Metro-Goldwyn-Mayer Inc.).

O texto que consagra a política autoral no cinema e é considerado como o marco inaugural no movimento cinematográfico da Nouvelle Vague francesa, de acordo com o historiador e crítico Antoine de Baecque (2010), chama-se “*Uma certa tendência no cinema francês*” de François Truffaut. Nessa publicação polêmica, Truffaut critica diretores e roteiristas tradicionais do cinema francês que, segundo o autor, reproduziam o modelo norte-americano de se fazer filmes - vertente de caráter industrial e voltada para o divertimento do público com narrativas de estilo melodramático. Truffaut acreditava que “o novo cinema se assemelharia a quem o realizasse, não tanto pelo conteúdo autobiográfico, mas pelo estilo, que marca o filme com a personalidade de seu diretor” (STAM, 2006, p.104).

O jovem escritor que, anos depois, tornou-se expoente diretor de cinema, exaltou em seu texto nomes de cineastas que, segundo ele, adotavam um estilo mais autêntico e inovador, apesar das imposições de produtoras cinematográficas e da hegemonia do modelo narrativo clássico em Hollywood - o autor destaca, entre eles, Alfred Hitchcock, Howard Hawks e Anthony Mann (que atuavam no cinema norte-americano), além de Jean Renoir, Fritz Lang, Robert Bresson, Jacques Tati, Abel Gance, Jean Cocteau, Akira Kurosawa (como figuras representativas do cinema europeu e asiático de conceito mais autoral). Conforme Truffaut, [...]

---

<sup>7</sup> Alguns dos jovens críticos da revista se tornaram os principais diretores da história do cinema francês e mundial como Jean-Luc Godard, François Truffaut, Alain Resnais, Eric Rohmer, Claude Chabrol e Louis Malle.

"mesmo que não escreva uma linha do roteiro, é o diretor que conta, é com ele que o filme parece, como impressões digitais. O filme pode ser uma imagem melhorada ou piorada dele, mas é apenas com ele que o trabalho realizado parece" (TRUFFAUT *apud* GILLAIN, 1990, p.71).

Ressalta-se que os dois filmes analisados pela dissertação com trilha musical assinada por Antonio Pinto foram dirigidos por Walter Salles, de modo que seria natural pensar que o entendimento do diretor a respeito da narrativa em ambas as produções e, conseqüentemente, do estilo das trilhas musicais compostas pode ter influenciado em determinados aspectos seu resultado final. De qualquer modo, tendo como perspectiva o contexto específico do cinema, deve-se considerar que o processo de concepção de um filme se mantém enquanto experiência coletiva e a obra obtida depende do trabalho executado por uma equipe de atores e profissionais, cada um com suas visões, gostos, concepções estéticas e criativas, preferências por determinados procedimentos, interpretações sobre o que deve ou não ser criado ou executado, posicionamento político, etc.

No que concerne à utilização de trilha sonora e musical no cinema, é interessante notar como a aparência desse recurso narrativo está atrelada a processos de inovação tecnológica, bem como a modificações no entendimento de uma comunidade de artistas ou de um único diretor ou compositor e, em um última instância, de pensamentos e práticas sociais que circulam na trama social que os envolve.

Acredita-se, portanto, que o processo criativo de Antonio Pinto, especificamente, e de seus colaboradores, participa dessa corrente, conservando estratégias formais e estéticas de outras obras, tempos e espaços diferentes, inovando na aplicação de outros elementos e procedimentos fílmicos. A influência de outros compositores de épocas e gêneros distintos em suas obras corresponde também ao caráter fluido da mediação da *tecnicidade*, intrincado em uma conjuntura mais complexa de trocas sociais e tradições culturais.

Como será visto mais adiante neste trabalho, o capítulo "*As trilhas musicais no Cinema da Retomada no Brasil*" fará um breve retrospecto sobre aspectos econômicos e políticos que influenciaram os modos de produção de filmes e, conseqüentemente, das trilhas musicais no cinema nacional, no início dos anos 1990 – período em que Antonio Pinto faz sua estreia como compositor musical no cinema.

Tendo ainda como base o conceito de *tecnicidade*, acredita-se que esse momento histórico no país propiciou mudanças significativas no entendimento sobre o processo de concepção de trilhas musicais, além do potencial da música em gerar novos sentidos dentro da narrativa fílmica. Presume-se que essas transformações foram causadas, especialmente, por

aspectos socioeconômicos e inovações tecnológicas no setor da produção cinematográfica e, conseqüentemente, nos aparatos e instrumentos empregados na produção de trilhas musicais para o cinema e o audiovisual, no que concerne às fases de composição (concepção) da música, gravação, edição e mixagem.

Ainda sob o prisma do aspecto cultural da música de cinema, desde os acompanhamentos musicais do cinema (antes da possibilidade de gravação sincrônica de imagens, ruídos, vozes e música) até o surgimento das trilhas musicais (durante o advento da tecnologia de gravação síncrona de imagens e sons), a pesquisa empregará também, no próximo capítulo, o conceito da *tradição dramático-musical*, de autoria de Ney Carrasco (2003). Embora esse autor faça uma abordagem mais ampla, tratando desde a relação da música com as artes dramáticas medievais até o surgimento e desenvolvimento do cinema, suas teorias são úteis no sentido de construir um elo que tenta historicizar a concepção dos princípios, funções e aspectos estilísticos da música em artes narrativas que mesclam elementos sonoros e visuais, sendo utilizadas, posteriormente, enquanto acompanhamento das cenas em exibições cinematográficas - nos primórdios do cinema - e como trilha musical, já na fase de gravação síncrona de imagens e sons nos filmes do final dos anos 1920 em diante.

## 2 A MÚSICA E A IMAGEM

Neste capítulo, será empreendida uma abordagem de aspectos históricos da relação entre música e distintas formas de narrativas sonoro-visuais. Esse esforço teórico justifica-se pelo entendimento neste trabalho que a presença da música como elemento articulador em narrativas e formatos artísticos distintos é um fenômeno que influenciou o modo como se constituiu a música de cinema, traduzindo-se como parte de uma tradição na história ocidental.

Em um primeiro momento, o destaque será dado ao processo de adaptação da linguagem musical por parte de alguns gêneros artísticos e performáticos caracterizados pela junção de música e drama, destacando-se os seguintes fatores: como se dá a dinâmica da música aliada a esses formatos e como ela atua em conjunto de outros elementos para produzir sentidos.

Mais adiante, a reflexão teórica traçará considerações sobre a longa tradição dramático-musical no Ocidente até o surgimento do cinema, perpassando o gênero dramático-musical da ópera e seus estilos sucessivos, os teatros musicais na Europa, e, por fim, os espetáculos ópticos do século XIX.

### 2.1 A MÚSICA E A TRADIÇÃO DAS ARTES DRAMÁTICAS OCIDENTAIS

A perfeita sincronia da música com as imagens em movimento do cinema poderia fazer pensar que a utilização de trilha musical aliada à projeção de imagens em sequência seria uma inovação estética trazida por esse novo espetáculo. De qualquer modo, conforme explicita Carrasco (2003), o entrelaçamento da música com a linguagem visual e outros elementos sonoros faz parte de uma antiga tradição dramático-musical da história ocidental.

“Nessa tradição, muitas são as manifestações nas quais a música combina-se com a fala, com a estrutura dramática, com o gesto, com a ação e com o movimento.” (CARRASCO, 2003, p. 6). Mesmo existindo isoladamente e conservando funções próprias dentro de sua esfera, a música foi e continua sendo mesclada às mais diversas expressões humanas.

De qualquer modo, deve-se considerar a capacidade da música de atuar em conjunto às mais variadas manifestações artísticas e performativas em distintas culturas, localidades e momentos da história humana. Isso se dá porque, segundo explica Moraes (2003), a música pode conferir com sua linguagem elementos capazes de alterar consideravelmente a dimensão significativa de outros formatos artísticos. “O texto ou o movimento, ao se fundirem com a música, inserem-se em um contexto poético diferente daquele a que originalmente pertenciam.” (CARRASCO, 2003, p. 26).

Por conta dessa possibilidade, a música pode ser usada para exercer diversas funções dentro do contexto de uma obra artística. “O movimento mecânico, repetitivo, uma troca de cenário em uma obra dramática, por exemplo, pode ocorrer com as cortinas fechadas, sem que isso prejudique o espetáculo.” (CARRASCO, 2003, p. 26). Ao mesmo tempo, a música pode realçar estados psicológicos dos personagens em uma narrativa, contextualizar lugares e épocas distintos sem a necessidade da linguagem verbal, antecipar ações e situações que acontecerão dentro de um enredo dramático.

Para Carrasco (2003, p. 26), “a música é um fator muito eficaz para a construção da ilusão. Em resumo, a música continua a ser para o movimento visual um fator de articulação, como vimos ser para o texto poético.” Quando a música se insere no desenrolar de outro tipo de linguagem, os sentidos que essas linguagens poderiam gerar sozinhas são consideravelmente modificados. Além disso, ainda segundo o autor, uma música pode receber qualquer texto, assim como qualquer texto pode ser musicado, porém a obra artística que surge dessa combinação é única.

A interação entre música e outras linguagens, como o texto verbal e o movimento, oferece sempre uma nova dimensão de sentidos, em que a música empresta toda a sua capacidade significativa a eles, e eles lhe emprestam seu universo peculiar. A “complementaridade entre música e linguagem verbal materializa-se na música vocal. Quando associadas, uma empresta à outra aquilo que possui, em termos de significação e expressividade, e toma emprestado aquilo que lhe é impossível exprimir.” (CARRASCO, 2003, p. 12)

No canto gregoriano, por exemplo, entende-se que é o texto que inspirava a melodia “[...] Em vez de se amoldar simplesmente à acentuação das palavras e seguir rigorosamente o ritmo natural, o desdobramento melódico chama a atenção para as palavras principais e tenta exprimir a densidade interior.” (CARDINE *apud* CARRASCO, 2003, p. 21).

Já na Idade Média, segundo Bennett (1986), o andamento acelerado que as atrações ganharam fez com que, em muitos casos, os textos musicados dos espetáculos se tornassem praticamente ininteligíveis. A partir disso, os realizadores passaram a prezar cada vez mais pela clareza do texto por meio da espontaneidade do canto falado. “Muitas são as experiências que tentam aproximar a música do texto falado ou elaborar uma construção musical que conserve a naturalidade da fala” (CARRASCO, 2003, p. 22).

Há, também nessa época, a presença da *música programática*, em que as atrações e cerimônias eram precedidas da leitura de textos escritos com o intuito de induzir uma

determinada interpretação das obras musicais. Um exemplo é a *Sinfonia Fantástica*, do compositor francês do período romântico, Hector Berlioz.

Nesse período, surgem algumas tentativas de elaborar acompanhamentos melódicos e rítmicos assemelhados à musicalidade inerente à própria entonação da fala. Como aponta Carrasco (2003, p. 22), um dos novos gêneros dessa época foi o estilo recitativo, antecessor da ópera, em que ritmo e melodia subordinavam-se ao texto. De acordo com Bennett (1986), no recitativo, a linha melódica das vozes se ondulava de acordo com o significado das palavras no texto e se associava ao ritmo da pronúncia natural das palavras. Outro exemplo é o *melodrama*<sup>8</sup>, em que os sons musicais se alternavam com o texto falado.

Para Carrasco (2003, p. 34), o “conceito de drama, no Ocidente, sempre esteve associado à ideia de música. Em nossa cultura, música e drama possuem uma origem comum. Ainda que suas evoluções tenham sido paralelas, estas se influenciaram.” Tendo em vista o que já se pregava na Grécia Antiga, música e dramaturgia são aspectos de uma mesma ilusão básica, de caráter mimético. Mesmo ao se dissociarem no decorrer da história ocidental, esses dois domínios ainda conservam as características dessa capacidade figurativa, seja em cada uma delas ou quando se combinam em uma única obra artística. Especificamente, na tradição medieval,

já se encontravam as duas principais maneiras de a música se inserir na composição. A primeira, em que o drama é inteiramente cantado, em que a música é suporte e condutor da ação dramática. A segunda, em que música e texto falado se alternam. Uma leva ao extremo a relação polifônica entre música e texto, a outra valoriza a relação dialógica entre ambos. Esses dois tipos de relação dramático-musical e suas respectivas combinações estão presentes em todos os gêneros dramático-musicais que o Ocidente desenvolveria a partir de então (CARRASCO, 2003, p. 34)

Quase no fim da época medieval, a partir da Renascença, a relação entre música e drama é explorada em profundidade, época em que surgem as principais nas suas mais distintas manifestações dramático-musicais do Ocidente, sendo a música associada a elementos verbais e não verbais da obra dramática. Um dos exemplos dos novos formatos surgidos nessa ocasião é a comédia madrigal. De acordo com Bennett (1986), o *madrigal* é o principal gênero musical não-litúrgico do Renascimento na Itália. Escritos para os mais variados números de vozes, sempre baseados em textos profanos, os *madrigali* tornaram-se a forma musical mais popular

---

<sup>8</sup> “O termo *melodrama* possui várias acepções. Para os italianos, ele foi sinônimo de ópera, mas pode também significar texto acompanhado de música, como é o caso da peça *Pygmalion*, de Rousseau. O termo também é usado para designar um gênero de produção teatral e, atualmente, televisiva, de grande apelo emocional” (CARRASCO, 2003, p. 22)

do período. Nele foram experimentados diversos procedimentos musicais e, particularmente, a valorização do texto poético na relação entre texto e música.

Ainda segundo Bennet (1986), o madrigal caracteriza-se por não ter refrão, possuindo música para cada linha do texto (os versos podiam se repetir várias vezes). Quase sempre é uma composição contrapontística, em que todas as vozes têm uma igual importância na música, constantemente, se entrelaçando e seguindo com independência seus próprios ritmos e melodias. Os versos e a música mantinham uma associação e as composições ilustravam os significados de certas palavras cantadas. No caso da palavra “morte”, ela seria cantada de modo áspero e dissonante, enquanto uma expressão como “alegres, corriam um atrás do outro” teria as vozes seguindo rapidamente uma após a outra, em imitação bem próxima (BENNETT, 1986, p. 26).

O gênero da comédia madrigal incorpora a ação muda da *pantomima*<sup>9</sup>, articulação dramático-musical na qual as relações entre música e movimento visível são levadas ao extremo. Na ação da mímica, é a música que delinea a progressão temporal, oferece sustentação à ação mimada, estabelece o caráter e intenções expressivos dessa ação. Na visão de Carrasco (2003, p. 44), praticamente, “todos os gêneros dramático-musicais apresentam, em algum momento, uma situação construída a partir do referencial da pantomima.”

Como explica Laudon (2008), na pantomima, música e ação desenrolam-se em paralelo, uma interferindo no resultado da outra. Movimento corporal e musical unem-se para compor um tipo de expressão única. Em muitos casos, o texto do ator é incorporado pela música, como na comédia madrigal. Um aspecto observado por Laudon (2008) é o fato de a pantomima, tal como ocorria em algumas peças de comédia madrigal, ser desprovida da presença de texto poético, tendo a música instrumental e o movimento corporal dos atores de mímica como seus principais elementos constitutivos. A música instrumental é capaz de conferir “sustentação ao desenvolvimento temporal da ação: andamento, ritmo, estabelecimento de seções ou partes. É igualmente capaz de tingir a ação com todo seu poder expressivo, estabelecendo o caráter, a intenção, o clímax e o anti-clímax, etc” (CARRASCO, 2003, p. 36).

Na ausência do texto verbal e do diálogo dos atores, a música e o gesto corporal devem bastar para retratar qualquer situação da narrativa. Diferentemente da comédia madrigal e do coro, em que havia uma dialogia própria por meio da alternância de partes distintas do grupo

---

<sup>9</sup>De acordo com Carrasco (2003, p 36), o termo pantomima advém da expressão grega *pantomimos*, que se refere à arte de se exprimir por meio de gestos, sem recorrer ao texto verbal.

vocal, o que faz a pantomima ser um tipo único de expressão é a dialogia gerada pelo entrelaçamento da música e da ação mimada.

Ademais, Bukofzer (1947) menciona sobre o intermédio italiano, gênero dramático musical que floresce na Renascença também influenciado pela pantomima. O autor fala do uso da música nesse espetáculo, tendo como exemplo, em situações de interrupção da ação dramática, o *intermedio non apparente*, em que a música era executada por músicos fora do campo visual da plateia, servindo ao mesmo tempo como transição entre atos e ambientação. Havia também o *intermedio apparente* em que os atores, dançarinos e cantores representavam uma situação em que a música (instrumental e vocal) e o movimento (como ação mimada - relativa à mímica - ou dança) eram os principais elementos. De acordo com Laudon (2008), o intermédio, precursor do estilo recitativo, trouxe um grau de experimentação para a música instrumental, em um momento em que a música vocal predominava nas obras dramáticas.

Nos recitativos e outros tipos de coros, os trechos cantados são intercalados com peças instrumentais de curta duração, “sendo usadas como elemento de ligação e transição entre as peças vocais, bem como para compor a unidade formal do drama musical. A instrumentação é variada e baseia-se na tradição dos *intermedi*.” (CARRASCO, 2003, p. 43).

Bukofzer (1947) menciona duas formas particularmente dançantes do fim do período medieval: os espetáculos de máscaras e o *ballet de cour* francês. Eram atrações que intercalavam movimentos de dança com textos falados e cantados, em geral, com temática mitológica ou alegórica, sendo destinados à população mais nobre da Europa. “Nem sempre a música desses eventos era composta especialmente para a ocasião. Em muitos casos, usava-se material do repertório comum, em sistema de compilação.” (CARRASCO, 2003, p. 39).

No que tange ao aspecto da dramaturgia propriamente dita, outro espetáculo performático antecessor da ópera é a *pastorale*. Esse novo formato é um poema recitado em forma dramática em que as personagens são pastores e entidades divinas envoltos em temáticas voltadas ao amor e quase sempre com um “final feliz”.

Essa variedade de gêneros dramático-musicais que surgiram durante o Renascimento demonstra a associação que começava a se fazer entre música e drama. Foram experimentados praticamente todos os tipos de combinação entre música e texto. A música se desenvolveu associada ao movimento, a elementos não verbais, na mesma proporção que os recursos cênicos, segundo Bennett (1986).

## 2.2 A INTERAÇÃO ENTRE MÚSICA E DRAMA E O SURGIMENTO DA ÓPERA

Influenciados pela tragédia grega, os artistas desse momento histórico viam a necessidade de criar uma síntese das diferentes experimentações da música com o texto poético, o movimento e a ação dramática. Como explica Carrasco (2003, p. 40), a “segunda metade do século XVI procurou, portanto, resgatar essa tradição, buscando um tipo de drama que se mostrasse adequado à música, e de uma música adequada à progressão dramática.”

Ao invés de se promover uma recriação das estruturas dramático-musicais da Grécia Antiga, o que surgiu foi uma concepção estética da relação entre música e outras artes performáticas: a ópera. Na ópera, a ação dramática deixa de ocorrer em paralelo com a música, como ocorria na pantomima - ao invés de se intercalarem, música, texto e ação passam a combinar-se em uma só forma.

De qualquer modo, no universo operístico, ainda são muitos os momentos nos quais a ação da pantomima aparece em destaque. Algumas das mais conhecidas podem ser encontradas no terceiro ato de *Die Meistersinger von Nürnberg*, de Richard Wagner no primeiro ato de *Les contes d'Hoffmann*, de Jacques Offenbach e em *La muette de Portici*, de Daniel François Esprit Auber.

Deve-se mencionar a questão, discutida por séculos no universo artístico, a respeito de quem teria a primazia na ópera, se seria o texto ou a música. Carrasco (2003) comenta que, como resposta, o italiano Salieri compôs sua ópera *Prima la musica e poi le parole* (1786) - “primeiro, a música, depois a palavra” (tradução do autor). Segundo o autor, compositores reconhecidos no universo da música clássica como Wagner e Christoph Willibald Gluck (que também tiveram importantes contribuições para a ópera) procuravam valorizar o drama em suas obras, mais do que simplesmente construir boas composições do ponto de vista musical.

Giuseppe Monteverdi, um dos principais nomes da ópera mundial, ficou conhecido por sua adaptação da tragédia grega *L'Orfeo*. Para Carrasco (2003, p. 43), o músico italiano foi “para a ópera o que Griffith<sup>10</sup> foi para o cinema. Ambos desenvolveram recursos fundamentais para suas linguagens e os colocaram em prática. Ambos trabalharam em períodos de transição, de experimentação e de criação de novas formas.”

As combinações de instrumentos criadas por Monteverdi, minuciosamente indicadas na partitura, demonstram que já havia uma preocupação com o papel do timbre em cada um deles para gerar diferentes sentidos: instrumentos como os trombones, associam-se a

---

<sup>10</sup>Carrasco (2003) se refere a D.W. Griffith (David Llewelyn Wark Griffith), cineasta americano do início do séc. XX considerado como um dos principais diretores da história do cinema.

um determinado elemento da ação. [...] “É o caso, também, das flautas doces, usadas para compor a ambientação pastoral.” (CARRASCO, 2003, p. 43)

Na ópera *L'Orfeo* de Monteverdi, é possível perceber o aperfeiçoamento que o compositor faz, sobretudo, dos aspectos instrumentais da música nesse gênero. Iniciada com uma *tocata*, a obra é formada por peças cantadas que se intercalam com trechos instrumentais chamados *ritornelli*, que dividem o desenvolvimento dramático da narrativa. Como acrescenta Bennett (1986) os *ritornelli* estabelecem um diálogo entre o texto cantado e a orquestra, complementam o que é dito pelo texto e, ao mesmo tempo, permitem a reflexão sobre aquele momento específico da ação.

A música de Monteverdi trouxe inovações, principalmente em relação à acentuação do impacto dramático da história, com a adoção de ritmos diferenciados, instrumentação que agia de acordo com a história, para criar tensão ou relaxamento, angústia ou prazer. O compositor abusava de intervalos cromáticos e espaçados na parte do canto e acompanhamentos harmônicos dissonantes. Conforme destaca Abbate e Parker (2015), Monteverdi introduziu novas combinações de timbres e formou uma orquestra com mais ou menos 40 instrumentos diferentes.

Nas primeiras óperas, compostas no final do século XVI, tendo como exemplo *Dafne* (1598), de Peri e Corsi, e *Eurídice*, adaptação de Peri e Caccini, as construções musicais eram organizadas por blocos independentes de trechos cantados. As primeiras óperas incluíam coros, danças e peças instrumentais, sendo intercalados com os recitativos. Os longos trechos de recitativos tendiam a ser monótonos, como destaca Bennett (1986), de modo que os compositores do período se esforçaram para achar uma solução que tornasse as apresentações mais atrativas.

Monteverdi, segundo Carrasco (2003), foi o compositor responsável por transformar essa tradição e empregar inovações estilísticas na ópera, equilibrando as funções das peças vocais com os momentos em que apenas os fragmentos instrumentais eram executados. É possível perceber uma certa dicotomia na busca pela unidade operística que durou por vários séculos: “por um lado, a unidade alcançada pela sucessão de peças musicais independentes justapostas; por outro, a tentativa de unir por meio da música contínua.” (CARRASCO, 2003, p. 45)

Os recitativos continuaram a ser, largamente, utilizados durante o século XVII, paralelamente às árias (canções) que funcionavam para demonstrar o pensamento e o estado psicológico dos personagens. É no período da música barroca que as peças instrumentais passam a ter mais relevância que a música vocal, formando-se vários estilos diferentes de se

executar as obras, como a fuga, o prelúdio coral, a suíte, a sonata e o concerto, como indica Bennett (1986).

Bukofzer (1947) diferencia a tradição italiana do formato operístico francês. Os compositores italianos tinham maior apreço pelas árias e os franceses ainda mantinham a tradição dos recitativos. Na tradição italiana, as árias eram o principal estilo do universo operístico. Por outro lado, na ópera francesa, por conta de sua valorização ao texto, o recitativo ainda era a base da dramaturgia musical. "O que ocorreu, de fato, foi uma crise sobre a própria essência do drama musical. O dramático e o musical eram vistos como aspectos independentes." (CARRASCO, 2003, p. 46).

Segundo Abbate e Parker (2015), os franceses não aceitavam a convenção italiana, segundo a qual as palavras e a razão cedem, no auge dramático, à expressão emocional da música. Os argumentos eram movidos pela questão de se afirmar se a primazia deveria ser a da música ou a do texto. De acordo com Bennet (1986), a própria natureza do drama musical, ou seja, o modo de articulação do drama operístico por meio da música ainda não estava definido. De qualquer modo, a preferência pelas árias, principalmente, no contexto italiano fez com que se desse cada vez menos importância à complexidade dramática, tornando as óperas espetáculos puramente musicais.

Havia, na opção pelas árias, a noção de que não é só o drama que caracteriza o gênero da ópera, mas também a presença da música. Como destacam Abbate e Parker (2015), a articulação da ópera concentrada na sucessão de árias apenas unidas por intervenções de recitativos suscitava um problema de continuidade, pois tratava-se, na verdade, de uma sequência de monólogos que impossibilitavam a construção de uma teia dramática mais concisa.

Como destaca Carrasco (2003), a estrutura dramático-musical nesse período passa a apresentar um caráter fragmentário, fazendo com que surja a necessidade em compositores e poetas de estabelecer um tipo de música que favoreça a continuidade dramática. Para o autor, isso só será possível com a transição da linguagem musical do período Barroco para o Classicismo.

### **2.3 TRANSFORMAÇÕES DA ÓPERA E A FORMAÇÃO DO TEATRO MUSICAL**

Na transição para o período clássico, surge a *Sonata* (do verbo em latim *sonare* que quer dizer "soar"), gênero que comportava obras de um ou dois instrumentos. Há também nessa época a *Sinfonia* (que significa "soar em conjunto"), uma espécie de sonata para orquestra

composta por, geralmente, quatro movimentos - trechos da obra com andamentos diferentes. Era costume nas primeiras sinfonias o primeiro movimento ser bem rápido; o segundo vagaroso; o terceiro, brilhante e vigoroso, frequentemente, chamado de *scherzo* (“brincadeira”); e o quarto de andamento muito rápido e alegre.

No período clássico, surge a também a *forma sonata*, consistindo em três seções, chamadas de exposição, desenvolvimento e recapitulação. Na exposição, o compositor fazia a apresentação de temas musicais (geralmente, dois), como se representassem personagens que se contrastavam. No desenvolvimento, havia a exploração das ideias musicais introduzidas na exposição, em que fragmentos dos temas iniciais eram repetidos ou modificados, gerando sentimentos de tensão e conflito dramático, “atingindo o clímax quando, propositadamente, a música retorna ao seu ambiente ‘familiar’ - a tônica” (BENNETT, 1986, p. 50). Por fim, na recapitulação, a composição repete de forma levemente modificada a parte da exposição, em que se ouve os temas em suas tônicas, com o desfecho em uma *coda*.

A noção do conflito representado pelos componentes da música instrumental fez surgir a compreensão, principalmente, para os compositores musicais de que a música pode ser articulada como um discurso/linguagem, independentemente de haver ou não o auxílio do texto verbal na estrutura das peças musicais. Assim, essa nova concepção passa a oferecer mais possibilidades expressivas para a música composta para espetáculos, estimulando diferentes respostas emocionais e interpretativas do público.

De qualquer modo, a preferência pelas árias, principalmente, no cenário operístico italiano fez com que se desse cada vez menos importância às construções dramáticas mais complexas, tornando as óperas espetáculos puramente musicais. Deste modo, a ação dramática passa a ser desenvolvida por meio do suporte da música, conferindo unidade ao que anteriormente eram apenas blocos sucessivos e fragmentados de recitativos e árias. Conforme explica Bennett (1986), o antigo hábito de organizar as peças operísticas de forma intercalada fazia com que a ação narrada se estendesse por muito tempo. Por outro lado, a continuidade musical trazida pela influência das sonatas permitiu que a trama se desenvolvesse através de suas nuances e eixos dramáticos sem que para isso houvesse a necessidade de separar os espetáculos em blocos intermitentes.

Para controlar a tendência à fragmentação, possibilitando as transformações dramáticas por meio da música contínua, é necessário um grande domínio das polaridades sonoras. Como o sistema tonal é hierárquico, organizado em funções harmônicas que produzem um discurso de caráter conclusivo, a continuidade dramático-musical exigirá, justamente, que a conclusão seja

adiada, evitada, a fim de que a forma musical não se feche, a não ser quando desejado (CARRASCO, 2003, p. 49)

É nesse momento em que se começa a usar o recurso do cromatismo (modulação ou “bom temperamento” dos intervalos musicais), característica já observável em algumas obras de Mozart e que, segundo Bennett (1986), alcançaria seu potencial máximo com Richard Wagner. Ao empregar o artifício da modulação próprio do *tonalismo*, dividido unicamente pelos modos maior e menor, seria possível tornar o discurso musical instável por um longo período de tempo sem se chegar a uma resolução na tônica. “Cria-se, com isto, um fluxo musical contínuo, que só será interrompido quando o compositor desejar.” (CARRASCO, 2003, p. 49).

Vale dizer que o compositor francês Claude Debussy também promoveu inovações baseadas na modulação cromática. Em sua única ópera composta, *Pelléas et Mélisande*, a música age paralelamente à ação dramática, diferente do estilo operístico de Wagner que, geralmente, adaptava o drama a uma peça musical sinfônica. A continuidade musical possibilitada pelo cromatismo é um traço da ópera que persistiu durante todo o século XIX.

Paralelamente ao gênero tradicional da ópera, já havia desde o séc. XVI, a tradição europeia dos gêneros cômicos no teatro, como a *commedia dell'arte*. De acordo com Bukofzer (1947), a *commedia dell'arte* apresenta enredos em que havia sempre o conflito do novo com a tradição, representados pelo “mundo dos jovens” e pelo “mundo dos velhos”. Em relação à música, pode-se dizer que ela sempre esteve presente neste formato artístico e popular. A respeito de suas principais características, Bukofzer (1947) diz que havia dois tipos de situações musicais: uma em que a intervenção musical se dá na própria ação representada, sendo cantada e tocada com instrumentos pelos próprios atores; e outra na qual a música não é executada durante a ação, sendo reservada apenas à transição entre os atos da narrativa.

Carrasco (2003) diz que enquanto a ópera utilizava como referencial o modelo da tragédia grega, desenvolvia-se, ao mesmo tempo, uma dramaturgia musical ligada à comédia, que permaneceu em segundo plano até o início do século XVIII. Deve-se destacar que a estrutura dramática da *commedia dell'arte* influenciou outros tipos de comédias musicais, como os intermezzi e a ópera *buffa*. Uma característica comum a ambos é o fato de possuírem duração reduzida e desenvolvimento dramático mais acelerado, formados por textos apenas cantados - essa prática ficou conhecida como *stillo buffo*.

Essas práticas apresentam dois aspectos fundamentais da comédia. O primeiro é a questão do tratamento temporal como seu fator essencial: a ação não pode parar, nem as situações se arrastarem indefinidamente. Qualquer negligência nesse aspecto pode destruir o “tempo de comédia”, conceito este resumível a uma só palavra: agilidade. O segundo aspecto é de clareza absoluta do texto a

fim de que a graça, a piada, a situação que provoca o riso se efetivem, fazendo que a comédia atinja seus objetivos. Para atender essas duas prioridades, fez-se que as nuances musicais acompanhassem exatamente, ponto a ponto, as mudanças da ação indicadas pelo texto. A partir disso, surgiu um estilo ágil, flexível, que iria influenciar praticamente toda a produção dramático-musical posterior (CARRASCO, 2003, p. 56)

Além da agilidade exigida pelas artes cômicas (em que o ritmo se altera de acordo com o andamento) e da subordinação do ritmo musical ao tempo dramático, esses formatos apelam ao máximo para a repetição e para o contraste, alturas, dinâmicas e texturas de sons musicais, instrumentais e vocais. Torna-se comum, nos espetáculos cômicos, o uso de efeitos instrumentais como o *pizzicato*, o *tremollo*, o *glissando* e a prática de imitar sons da natureza.

Ao mesmo tempo que se formava o *stillo buffo* na Itália, surgia no cenário artístico francês os *théâtres de la foire*, nome dos teatros das feiras de Saint-Laurent e Saint-Germain em que ocorriam encenações, shows de acrobacias e animais, marionetes e outras atrações populares. Por conta de várias imposições feitas pela comunidade artística francesa, os *théâtres de la foire*, que passaram a se designar como *opéra comique*, tiveram que promover alterações formais, por exemplo, a apresentação de fragmentos reduzidos devido ao impedimento de se executar obras completas; e o uso de legendas para os atores em virtude da proibição de suas falas durante as exposições.

Com a proibição do canto nas *opéra comique*, os textos usados nas apresentações passaram a ser escritos em cartazes e mostrados ao público para que este, por sua vez, cantasse ao som de um acompanhamento instrumental executado por uma orquestra. Dessa forma, surgia a *comédie en vaudevilles*, que atualizou a pantomima “com recursos muito parecidos com os do cinema mudo, quase dois séculos antes de seu surgimento.” (CARRASCO, 2003, p. 58).

Esse tipo de estrutura é muito próximo do madrigal, no qual a ação mimada e a música ocorriam em paralelo, com a diferença de que a necessidade de o público cantar requer agora a escolha de um material musical bastante familiar, conforme explica Laudon (2008).

Como espaço das mais variadas manifestações, o teatro popular permitiu a exploração de diversas combinações com a música: música e ação, música e movimento, música e texto. Adequou-se, também, às necessidades geradas pela construção da ilusão poética da ação espetacular: ginastas, malabaristas, saltos mortais etc. A cada momento, é necessário intensificar a tensão dessas expectativas e de suas resoluções, emoldurando, no tempo, a ação dos artistas. A música é a "moldura temporal" tanto quanto o palco é a "moldura espacial". A música prepara o espectador, concentra-o, acompanha a realização do movimento, insinua o

perigo ou a emoção de um gesto e, finalmente, pontua sua conclusão (CARRASCO, 2003, p. 63).

A música é uma fonte adicional de informações na qual as intenções e o caráter da ação são revelados pelo contraponto entre ambos. A música pode sublinhar, comentar ou contradizer a ação representada e ao mesmo tempo criar a moldura temporal para o gesto, em uma relação semelhante à dança. Os acompanhamentos musicais do teatro popular se desenvolvem cada vez mais no sentido de obedecer aos princípios da comédia, se adequando ao ritmo e a intenção de cada situação retratada. O redimensionamento das questões rítmicas da polifonia dramático-musical permitem um novo tipo de articulação em que as nuances musicais que acompanham as transformações do texto e da ação dramática possibilitam que a música faça o recorte da ação e estabeleça o foco de interesse, o que deve ser colocado em primeiro plano.

O local para onde se dirige o olhar do espectador é indicado, primordialmente, pela música. Da peça de conjunto ou coro, que reúne diversas personagens distribuídas pelo palco, até o solista, que chama para si a atenção de toda a plateia, a música recorta e expõe o que deve ser observado em cada momento do espetáculo. A partir deste recorte musical é que o texto é dado e compreendido, como acredita Carrasco (2003).

Diferentemente da ópera, em que o desenvolvimento do estilo recitativo adotou a concepção da música contínua, o teatro popular promoveu uma articulação entre música e texto de caráter mais naturalista, em que a progressão dramática ocorre por meio da sucessão de diálogos e peças musicais. “[...] o número musical não participa tão efetivamente da progressão dramática, mas, ao mesmo tempo, divide-a e proporciona a distinção entre suas partes e seus diversos momentos.” (CARRASCO, 2003, p. 64).

De acordo com Bukofzer (1947), os teatros de feira franceses eram ambientes onde ocorriam atrações artísticas e performáticas de diversos gêneros. É nesse cenário que surgem os espetáculos ópticos, no século XIX. As trilhas musicais desses espetáculos se desenvolveram em um estilo popular herdado do estilo da *comédie en vaudevilles*, gênero paralelo à grande ópera (*grand opera*), formato mais elitizado e restrito da sociedade burguesa francesa.

Marks (1997) menciona o comentário de um antigo diretor de cinema, Hepworth<sup>11</sup>, que antes do advento do cinematógrafo, já realizava espetáculos óticos de lanterna mágica.

---

<sup>11</sup> Cecil Milton Hepworth (Lambeth, 19 de março de 1874 – Greenford, Middlesex, 9 de fevereiro de 1953) foi um produtor, roteirista e diretor de cinema britânico. Foi um dos fundadores da indústria cinematográfica britânica. Escreveu o primeiro livro sobre o cinema britânico em 1897, e fundou a produtora *Hepworth and Co.*, posteriormente, chamada *Hepworth Manufacturing Company*, então *Hepworth Picture Plays*. A empresa produziu

Nessa passagem, Hepworth descreve a música que acompanhava seus shows em meados da década de 1890 - em uma história específica chamada *The Storm* (“A tempestade”), a irmã do diretor, Effie, executava no piano um repertório de músicas pré-existentes com composições do alemão Robert Schumann nos momentos mais calmos da narrativa que retratavam paisagens como o mar e o céu para representar a chegada da tempestade com imagens de ondas agitadas batendo em um penhasco a pianista tocava um repertório mais acelerado, desta vez, com partituras do pianista alemão Adolf Jensen.

Havia também nesses tipos de exposições a presença de trilha musical original, composta especialmente para as apresentações. É o caso das projeções de desenhos feitos à mão de Émile Reynaud, em 1892, no Musée Grevin, em Paris, através de um *praxinoscópio*<sup>12</sup>. Conforme Marks (1997), três pequenas sequências exibidas nesta ocasião, *Pauvre Pierrot* (“*pantomime*”), *Clown et ses chiens* (“*intermède*”) e *Un bon Bock* (“*scène comique*”), foram seguidas da música do pianista Gaston Paulin, publicadas com o nome de *Pantomimes lumineuses*. O mesmo tipo de sugestão pode ser encontrado em muitas trilhas de filmes subsequentes e também em algumas trilhas originais elaboradas que foram compostas para as pantomimas do período” (MARKS, 1997, p. 29, tradução nossa).

O hábito de incluir composições originais destinadas a atrações específicas em espetáculos ópticos antecipa uma característica que teria continuidade no cinema, apesar de a maioria das primeiras projeções do início do cinema sonora utilizarem repertório musical preexistente ou o mesmo acompanhamento musical para mais filmes diferentes. Sendo original ou preexistente, Marks (1997) aponta que se estabelece no âmbito da música cinematográfica, a presença de duas premissas: primeiro, que toda música cinematográfica, independentemente de sua origem, pode ser vista como detentora de várias funções; segundo, que o que ela faz em um filme só pode ser totalmente explicado por considerações de contexto e conteúdo.

Ainda de acordo com o autor, os acompanhamentos musicais do cinema no período de pré-sincronização entre som e imagem possuem características distintas, exatamente como seria de esperar, diante das diferenças marcantes entre os filmes para as quais foram criadas e os locais onde foram realizadas. De qualquer modo, segundo o autor, “não havia falta de atenção às maneiras de ajustar a música no fosso às imagens na tela. Em outras palavras, eles nos

---

até três filmes por semana e, às vezes, o próprio Hepworth dirigia. Faleceu em 1953 com a idade de 79 anos. Disponível em: <<https://www.victorian-cinema.net/hepworth>>. Acesso em 28 de março de 2020.

<sup>12</sup> O *praxinoscópio* era um aparelho usado para projetar em uma superfície plana imagens desenhadas sobre fitas transparentes, inventado por Émile Reynaud em 1877. Disponível em: <<https://www.todamateria.com.br/historia-do-cinema/>>. Acesso em 28 de março de 2020.

mostram que o conteúdo musical era muito importante de fato” (MARKS, 1997, p. 29-30, tradução nossa).

## 2.4 A MÚSICA E SUA INSERÇÃO NO CINEMA

Conforme narra Carrasco (2003, p. 6), o cinema, como espetáculo óptico, é herdeiro de uma tradição de estruturas dramáticas e narrativas próprias da cultura ocidental. “Mais especificamente, o cinema incorpora o próprio referencial dramático-musical da época em que surgiu. A ópera e o teatro musical fornecem subsídios para o cinema desde que ele se tornou um espetáculo público” (CARRASCO, 2003, p. 6).

Retomando as antigas explicações sobre o uso de acompanhamento musical nas primeiras projeções fílmicas, Gorbman (1987) tenta atualizar a discussão e propõe alguns argumentos históricos para justificar a adoção do artifício da música aliada aos filmes. Pela perspectiva histórica da qual trata a autora - que se assemelha à visão de Carrasco (2003) sobre a tradição dramático-musical da qual o cinema é herdeiro -, a presença de acompanhamento musical no filmes carrega elementos do *melodrama*, gênero artístico da época em que a utilização de música era quase obrigatória. Segundo Gorbman (1987), a trilha musical no *melodrama* chegava a ter mais importância do que os próprios diálogos dos atores e personagens.

Poderia se pensar que as primeiras projeções públicas de cinema teriam apenas mantido o costume dos espetáculos ópticos de incorporar música tocada por piano ou grupos maiores de músicos às apresentações e performances, conforme narra Carrasco (2003). De qualquer maneira, as imagens em movimento do aparato cinematográfico não tinham a mesma natureza e dinâmica da ópera, dos teatros musicais e dos espetáculos ópticos.

Ao mesmo tempo em que incorporou essa tradição, o cinema deu início ao desenvolvimento de uma linguagem própria [...] Ainda que conservasse elementos que a ligavam à tradição operística e dramático-musical, já não era mais a música da ópera, nem do teatro (CARRASCO, 2003, p. 6)

Seguindo a ideia a respeito de como a música funciona no cinema, parece haver, de acordo com Marks (1997), um certo consenso entre a maioria dos compositores no ramo de que a música deve servir ao filme, auxiliando a construção da estrutura dramática e de seus personagens, conferindo seu ritmo, suas texturas e sua linguagem.

É plausível a opinião que alguns compositores eruditos tinham dos acompanhamentos musicais no período clássico do cinema, ao os considerarem como um “rebaixamento” da arte musical, como indica Carrasco (2003). Inclusive, muitos compositores renomados recusaram a adaptar-se às exigências do novo formato cinematográfico, como o serialista Arnold Schoenberg.

A música de cinema, como já vinha sendo feito em outros formatos artísticos, tinha que considerar as propriedades do cinema, com o ritmo dos elementos dentro de um plano, os cortes introduzidos pela noção da montagem, a forma de narrar situações e acontecimentos diversos. Deste modo, ao acompanhar as imagens apressadas do cinematógrafo, as trilhas musicais teriam que obedecer a certos princípios e desempenhar determinadas funções.

Outra funcionalidade da música era a de acompanhar e descrever, rigorosamente, os movimentos dos atores nos planos e da montagem, possibilidade conferida pela técnica composição e orquestração conhecida como *mickeymousing*, conforme definição de Gorbman (1987). Ao mesmo tempo, a música também podia desempenhar uma função mais sutil, estabelecendo o estado psicológico dos personagens e o tom do filme. Nesses casos, a música poderia criar o clima psicológico para certas sequências, antecipar a tensão, indicando algo que não estava explícito na imagem, prenunciar algo que poderia reverter a expectativa do espectador, ou ainda ‘enganar’ a audiência, fazendo o público acreditar que iria acontecer algo que no fim não acontece.

Essa exigência estética e funcional da música para o cinema fez com que, naturalmente, os realizadores procurassem cada vez mais o tipo de acompanhamento musical mais adequado possível para as sequências imagéticas, de modo que os cineastas e exibidores passaram a requisitar composições originais para as obras fílmicas. Marks (1997) aponta que uma das primeiras composições musicais exclusivas para um filme foi feita pelo compositor Camille Saint-Saens, no curta-metragem francês *O Assassinato do Duque de Guise* (*L’assassinat du duc de Guise*) de 1908.

Conforme a linguagem do cinema ia se desenvolvendo, foram surgindo formas mais aprimoradas de acompanhamento musical para o cinema. Ao longo da década de 1910, como explica Marks (1997), quando as grandes salas de teatro começaram a exibir com frequência as projeções fílmicas, já havia o auxílio de grandes orquestras contratadas para elaborar o acompanhamento musical das sessões noturnas, embora não houvesse um padrão nas salas de exibição para a interpretação musical durante os filmes. Ainda conforme conta o autor, durante as sessões matinais, usava-se o recurso de pequenas orquestras ou órgãos e pianos,

isoladamente, e o objetivo era o de criar uma base musical para o filme e abrandar o elevado ruído gerado pelos projetores da época.

Carrasco (2003) também cita a explicação de Kurt London, um dos primeiros teóricos da música no cinema, tendo publicado o livro *Film Music*, em 1936, inteiramente dedicado ao assunto. A hipótese do autor corrobora com a de Gorbman (1987) de que a música tinha a função de ofuscar o barulho desagradável gerado pelos antigos projetores durante as exhibições. Paralelamente, Adorno e Eisler (1976) acreditavam que, por conta do ambiente escuro e inóspito onde geralmente se davam as projeções, a experiência de assistir às imagens virtuais adquiria um caráter quase “fantasmagórico” - desse modo, a música serviria para tornar menos assustador o ato de assistir a um filme.

Ao longo dos anos iniciais do cinema narrativo hollywoodiano, alguns compositores musicais começaram a ser requisitados para trabalhar como diretores musicais em determinadas produções. Nessa função, os músicos passaram a ser solicitados para adaptar, selecionar e escrever arranjos musicais para os filmes. O norte-americano D.W. Griffith é considerado um dos primeiros grandes diretores do cinema que, sistematicamente, passou a solicitar serviços de arranjadores musicais em inúmeras de suas produções, como *O Nascimento de Uma Nação* (*The Birth of a Nation*, 1915). Carrasco (2003) vai mais além ao dizer que Griffith está para o cinema assim como Giuseppe Verdi está para a ópera – como já foi dito no tópico anterior, Verdi foi um dos grandes inovadores do estilo operístico no século XVIII.

Ainda na década de 1910, foram escritos livros de partituras com seleções de músicas destinadas à execução pelos músicos durante apresentações cinematográficas. De acordo com Chaves (2015), um dos compositores e arranjadores mais famosos nessa fase dos filmes não-sincronizados foi Erno Rappé, que obteve muito sucesso no meio com sua enciclopédia de arranjos musicais chamada *Motion Picture Moods*, reunindo uma vasta coleção de temas musicais selecionados e catalogados por assunto.

No que se refere ao cinema não-ficcional, Chaves (2015) aponta vários documentos históricos que também já indicavam o uso de acompanhamento musical nesse domínio cinematográfico no começo do século XX. “Independente da diversidade e irregularidade das práticas, preocupações específicas com o som no domínio não ficcional já podem ser notadas nas décadas de 1910 e 1920” (CHAVES, 2015, p. 19). O autor cita, por exemplo, a antologia de partituras para acompanhamento musical de cinejornais nos Estados Unidos, a “*Sam Fox Moving Picture Music*”, elaborada por John Stepan Zamecnik, em 1913.

Contando com esse poderoso arsenal de músicos seguido da evolução dos enredos dos filmes, já no contexto das trilhas musicais - com a possibilidade de gravação síncrona de

imagens e sons -, conforme aponta Bordwell (2013), os diretores musicais passaram a descrever exatamente em que cena iniciar determinada música, em que andamento ela deveria ser executada e em qual trecho do filme ela deveria se encerrar (esses trechos são chamados de *cue sheets*, sendo o *cue in* o que se relaciona aos pontos de entrada e o *cue out*, os pontos de saída da música).<sup>13</sup> Este processo sofreu pequenas alterações até o final da década de 1920, quando surgiram modos de sincronizar a gravação dos sons e imagens nos filmes.

Em agosto de 1926, utilizou-se o primeiro recurso técnico de gravação sincrônica de som e imagem – o *Vitaphone*<sup>14</sup> – para registrar a primeira trilha musical oficialmente composta para um filme. A obra gravada foi *Don Juan* (1926), de John Barrymore, que recebeu a música de William Axt, David Mendoza e Edward Bowes. A trilha musical foi gravada pela Orquestra Filarmônica de Nova York e sincronizada com o filme.

Já no início dos anos 30, conforme narra Davis (1999), surge uma nova tecnologia de gravação do som posterior às filmagens, chamado *re-recording*. A partir desse momento, os custos de produção baixaram consideravelmente e os produtores de filmes passaram a ter maior controle sobre a qualidade final do som - nessa fase, surgiram os primeiros processos de mixagem de música, diálogos e efeitos sonoros.

Começa a despontar, nessa época, o compositor Max Steiner, considerado por Gobman (1987) e Kallinak (1992) como um grande pioneiro na composição de música para o cinema clássico hollywoodiano. A trilha musical composta por ele para o filme *King Kong* (1933), de Merian C. Copper e Ernest B. Schoedsack, é considerada um marco na história da música de cinema. Outro compositor relevante contemporâneo a Steiner foi o russo Sergei Prokofiev, conhecido por sua relação próxima e prolífica com o diretor Sergei Eisenstein. Uma de suas principais trilhas musicais é a de *Alexander Nevski* (1938), filme dirigido por Eisenstein.

*Alexander Nevsky* é tratado musicalmente como uma obra de grandes proporções, uma composição nos moldes da tradição dramático-musical. O filme é pensado como uma ópera, mas cujas convenções subordinam-se às do cinema [...] O texto cantado é substituído pelo falado. Os coros permanecem, mas são cinematograficamente transformados. A ação filmada, sem texto, é usada em grande quantidade (CARRASCO, 2003, p. 146)

<sup>13</sup>*Cue* ou *Cue sheets* é um documento formal usado pela equipe de um filme para saber exatamente quais são as faixas musicais e em qual trecho do filme elas serão inseridas (CHION, 2011).

<sup>14</sup>O *Vitaphone* era um reproduzidor de discos de 33 ⅓ rpm gravados em sincronia com um rolo inteiro de filme de, aproximadamente, 10 minutos.

Por volta de 1935 a 1950, o cinema vivenciou uma explosão radical no volume e na qualidade das produções fílmicas. A vasta produção cinematográfica do período solidificou o sistema dos estúdios de cinema e provocou uma grande evolução nas técnicas e no estilo de composição musical para a sétima arte. Vários compositores pioneiros eram maestros europeus com formação erudita e que carregavam influências dos compositores românticos do século XIX, como Wagner, Mahler e Richard Strauss.

Como os enredos da época tinham muita similaridade com o formato operístico, esses novos compositores mantiveram o estilo musical do século XIX em suas criações, com melodias grandiosas e movimentos orquestrais épicos, se adequando aos diálogos e pontuações descritivas, características já desenvolvidas na ópera do século anterior (GORBMAN, 1987). Essa geração de maestros e compositores acabou por criar um estilo de composição que caracterizou toda a “era de ouro” do cinema norte-americano, influenciando gerações posteriores.

Além do *mickeymousing*, outra técnica de composição essencial desse período era o *leitmotiv*, recurso já consagrado nas obras de Wagner, mas que se tornou uma característica recorrente do cinema clássico norte-americano, segundo Gorbman (1987). O uso recorrente de um “motivo principal” (tradução do alemão) ou tema musical ao longo da obra fílmica não teve muitas variações em relação ao que já se fazia nas óperas – a técnica da repetição de um tema melódico ou harmônico manteve sua função de criar identidade musical e representar determinados personagens, situações ou a emoção preponderante do próprio filme.

Vale dizer que, nesse mesmo período, a música moderna, a música atonal, o serialismo, e, mais tarde, a música popular passaram também a ampliar o vocabulário musical do cinema. Um dos grandes responsáveis por agregar novos estilos à música cinematográfica foi David Raskin, compositor do tema musical de *Laura* (1944), de Otto Preminger.

Outra figura criativa importante nessa fase de transformações foi o compositor húngaro Miklos Rozsa, reconhecido pela versatilidade em sua criação de marchas gloriosas, fanfarras de metais dos espetáculos romanos, assim como as músicas psicóticas e doentias, as sonoridades orientais e ritmos urbanos. Depois de compôr a trilha de *O Ladrão de Bagdá* (*The Thief of Bagdad*, 1940), de Zoltan Korda, Rozsa ficou conhecido como o primeiro compositor a usar teremim<sup>15</sup> no filme *Quando Fala o Coração* (*Spellbound*, 1945), de Alfred Hitchcock.

Na fase áurea da música romântica e intensa de Steiner e das inovações instrumentais de Rozsa, outro compositor destacou-se pelo ineditismo ao quebrar conceitos e

---

<sup>15</sup>Instrumento musical eletrônico criado pelo russo Lev Sergeivitch Termen, em 1919.

romper padrões estéticos. O maestro e compositor Bernard Herrmann deu novos passos para a música descritiva e estabeleceu uma referência de composição musical para o cinema clássico de Hollywood.

A primeira contribuição importante de Herrmann foi *Cidadão Kane* (*Citizen Kane*, 1941), dirigido por Orson Welles, sendo considerado um dos melhores filmes da história do cinema. Herrmann é reconhecido até hoje por sua parceria duradoura com o diretor inglês Alfred Hitchcock, sendo responsável pela trilha marcante de *Psicose* (*Psycho*, 1960), famoso e influente thriller do gênero suspense.

Com as influências trazidas por gêneros musicais populares ao cinema, os anos 1950 tiveram várias produções preenchidas pela fluência musical do jazz, tendo como principais expoentes desse estilo musical nos filmes os compositores Alex North, Victor Young, Elmer Bernstein e Henry Mancini. No final dessa mesma década, o estilo do faroeste americano começou a ser desenvolvido, tendo Dimitri Tiomkin como a principal referência – ele chegou a ser considerado o pai da trilha de faroeste, com seu trabalho para o filme *Matar ou Morrer* (*High Noon*, 1952).

Elmer Bernstein, compositor de *O Homem do Braço de Ouro* (*The Man with the Golden Arm*, 1955), de Otto Preminger, e *Os dez mandamentos* (*The Ten Commandments*, 1956), de Cecil B. DeMille, consagrou-se com a trilha de *Sete Homens e Um Destino* (*The Magnificent Seven*, 1960). Henry Mancini também contribuiu largamente para as transformações estilísticas pelas quais passou a música de cinema no início dos anos 1960. Usando instrumentação de bandas de swing e jazz, Mancini ganhou fama pelo tema musical de *A Pantera Cor-de-Rosa* (*The Pink Panther*, 1963) e pela canção original *Days of Wine and Rose*, composta para o filme *Vício Maldito* (*Days of Wine and Rose*, 1962).

Deve-se destacar também os trabalhos de Nino Rota em parceria com os diretores italianos Luchino Visconti e Federico Fellini - *A Estrada da Vida* (*La Strada*, 1954), *A Doce Vida* (*La Dolce Vita*, 1960) e *Amarcord* (1973) são exemplos de clássicos do cinema com composições de Rota. Além dele, o também italiano Ennio Morricone foi outro inovador, contribuindo para o desenvolvimento do ainda recente gênero faroeste. Suas trilhas ficaram famosas nos clássicos faroestes italianos do diretor Sergio Leone, também chamados de *spaghetti western* - As músicas de *Por um Punhado de Dólares* (*Per un Pugno di Dollari*, 1964), *Por uns Dólares a mais* (*Per Qualche Dollaro in Più*, 1965) e *Três Homens em Conflito* (*Il Buono, Il Brutto, Il Cattivo*, 1966) são todas de autoria de Morricone. Diferentemente da música consagrada de Dimitri Tiomkin para esse gênero nos Estados Unidos, Morricone ousou,

ao incluir nos filmes do período, sons de guitarra elétrica, solos de assobios e elementos percussivos vocais.

Mais adiante, outros compositores começaram a ser revelados no cenário cinematográfico mundial, como Jerry Smith, John Williams, John Barry e Lalo Schifrin, iniciando a fase do cinema contemporâneo. No capítulo posterior, a pesquisa apresentará um breve panorama histórico da produção de trilhas musicais no cinema brasileiro, tratando de aspectos que determinaram os modos de se fazer música para filmes no contexto nacional.

### 3 AS TRILHAS MUSICAIS NO CONTEXTO CINEMATOGRAFICO BRASILEIRO

#### 3.1 AS TRILHAS MUSICAIS NO BRASIL PRÉ-ANOS 1990

Como aponta Matos (2014), renomados compositores brasileiros como Radamés Gnattali e Heitor Villa-Lobos colaboraram para a produção de trilhas musicais em filmes nacionais da década de 1930. O autor conta que o cinema brasileiro também revelou nesse período e nas décadas posteriores outros produtores de trilhas musicais como Francisco Mignone, em *Sob o Céu da Bahia* (1956); Lírio Panicalli, em *Moleque Tião* (1943); e Enrico Simonetti, em *Absolutamente certo* (1957).

Os filmes brasileiros da década de 1940 receberam influência do estilo sinfônico presente nos filmes hollywoodianos do mesmo período. Matos (2014) destaca que esses filmes utilizavam músicas que faziam sucesso nas rádios e nos palcos, podendo ser descritos como “musicais filmados” – algumas produções contaram com a participação de compositores e intérpretes musicais como Luiz Gonzaga e Nelson Gonçalves.

As trilhas instrumentais, de acordo com Matos (2014), possuíam duas tendências – uma nacionalista, de instrumentação popular, e outra, ‘erudito-popular’, com característica sinfônica. Influenciados por fatores políticos e socioculturais, os nacionalistas tinham como fonte de inspiração o folclore e a arte popular. Por outro lado, os erudito-populares “mesclavam as tradições musicais europeias aos padrões bem-sucedidos de Hollywood” (MATOS, 2014, p. 34).

A chegada do cinema sonoro, melhor dito, do cinema sonoro americano no Brasil, provocou algumas boas “enchentes” em determinados cinemas, também provocou um surto nacionalista nos meios cinematográficos. O que as imagens, tidas como linguagem universal, não tinham conseguido fazer, o som fazia: deslanchava uma onda fortemente anti-americana e criava a necessidade de nacionalização do cinema (BERNARDET, 2013, p. 8)

A música instrumental também era utilizada como acompanhamento das produções cinematográficas nessa época, embora fossem menos marcantes. A presença tímida da música instrumental ocorreu, segundo Matos (2014, p. 34), “devido à maior valorização dada aos artistas consagrados pelo rádio, o que implicava maior retorno financeiro para os estúdios”.

Segundo o autor, a década de 1940, marcada pela Segunda Guerra Mundial, não apresentou muitas produções relevantes no cinema brasileiro. Apesar disso, ele cita as músicas de José Carlos Burle em *Terra Violenta* (1948), dirigido por Eddie Bernoudy e Paulo Machado,

baseado no romance *Terras do sem-fim*, de Jorge Amado. O mercado cinematográfico nacional tornou a alavancar na década seguinte, tendo Francisco Mignone como compositor de trilhas musicais mais importante dessa fase – são suas as trilhas musicais de *Caiçara* (1950), de Adolfo Celli; *Ângela* (1951), filme de Tom Payne e Abílio Pereira de Almeida; *Beleza do Diabo* (1952), dirigido por Romain Lesage; *Modelo 19* (1952) de Armando Couto; *Destino em Apuros* (1953) e *Sob o céu da Bahia* (1957), ambos dirigidos por Ernesto Remani.

Matos (2014) destaca a colaboração de Enrico Simonetti, Guerra Peixe, Cláudio Santoro e Radamés Gnattali em vários filmes nessa mesma década, sendo Gnattali o responsável pela música de *Rio, 40 graus*, dirigido por Nelson Pereira dos Santos. Além disso, Matos (2014) cita o trabalho de Léo Peracchi como arranjador e orquestrador em *A sombra da outra* (1950), de Watson Macedo, *Barnabé, tu és meu* (1952), de José Carlos Burle, e *Amei um bicheiro* (1953), de Paulo Wanderley e Jorge Ileri.

*Rebelião em Vila Rica* (1958), dos irmãos Santos Pereira, possui trilha musical de Camargo Guarnieri, considerada, segundo Matos (2014), uma obra-prima da história do cinema brasileiro. Os anos 1960 viram a ascensão do movimento do Cinema Novo, tendo o cineasta Glauber Rocha como seu principal expoente – *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) e *Terra em Transe* (1967), dois de seus filmes considerados marcos do cinema brasileiro e mundial, possuem, em parte, música assinada pelo já consagrado Villa-Lobos.

De qualquer maneira, Matos (2014) acredita que, apesar da efervescência política, cultural e artística pela qual passou o Brasil e o mundo nos anos 1960, poucos artistas e produtores musicais voltados especialmente para o cinema tiveram maior destaque nesse momento histórico. Pode-se mencionar, de qualquer modo, os músicos Guilherme Vaz (*Fome de Amor*, de 1968; e *O Anjo Nasceu*, de 1969) e Remo Usai, responsável pela trilha de *Assalto ao trem pagador* (1962), de Roberto Farias.

Em contrapartida, muitos nomes da música popular que surgiram nessa época destinaram trilhas para filmes – é o caso de Milton Nascimento, que compôs canções para *Os Deuses e os mortos* (1970), de Ruy Guerra, *Chico Rei* (1985), de Walter Lima Jr., e *O coronel e o lobisomem* (2005), de Maurício Farias. Gilberto Gil também compôs a trilha de *Brasil, ano 2000* (1969), de Walter Lima Filho, *Copacabana mon amour* (1970), de Rogério Sganzerla, e *Eu, tu, eles* (2000), de Andrucha Waddington. Chico Buarque assinou músicas em *Vai trabalhar, vagabundo* (1973), de Hugo Carvana, *Dona Flor e Seus Dois Maridos* (1976) – em co-autoria com Francis Hime -, de Bruno Barreto, *Bye Bye Brasil* (1979), de Cacá Diegues, *Perdoa-me por me traíres*, de Braz Chediak (1980), e *Eu te amo* (1981), de Arnaldo Jabor.

Especificamente, no campo da trilha musical instrumental, Matos (2014) menciona os importantes nomes de Wagner Tiso e Egberto Gismonti. As principais composições de Tiso aparecem em *Inocência* (1982) e *A Ostra e o Vento* (1997), ambos de Walter Lima Jr., *Besame mucho* (1987), de Francisco Ramalho Jr., *O Grande Mentecapto* (1992), de Oswaldo Caldeira, e *O Guarani* (1997), de Norma Bengell (1997). O multi-instrumentista Gismonti colaborou com as músicas de *Janaína* (1973), de Olivier Perroy, *Lição de amor* (1975), de Eduardo Escorel, *Pra frente, Brasil* (1981), de Roberto Farias, e *Kuarup* (1988), de Ruy Guerra.

Embora seja vasta e relevante a produção de trilhas musicais no cinema brasileiro até final dos anos 1980, interessa a esta pesquisa fazer uma abordagem mais específica do período em que o compositor estudado, Antonio Pinto, fez sua estreia no cinema nacional, no início dos anos 1990, assunto reservado para o tópico a seguir.

### 3.2 ANOS 1990 E AS TRILHAS MUSICAIS NO CINEMA DA RETOMADA

Com a chegada dos anos 1990, a produção cinematográfica nacional sofreu transformações importantes ocasionadas por medidas políticas e econômicas tomadas no Governo Collor (1990-1992). Logo após tomar posse, Collor extinguiu órgãos como a Embrafilme (Empresa Brasileira de Filmes S/A), o Concine (Conselho Nacional de Cinema) e a Fundação do Cinema Brasileiro.

Em março de 1990, encerrou-se o ciclo de produção da Embrafilme, quando o presidente eleito Fernando Collor acabou com o Ministério da Cultura – que passou a ser parte do Ministério da Educação – e deu fim às políticas culturais que vinham sendo praticadas pelo Estado. No caso do cinema, Collor extinguiu a Embrafilme (órgão responsável pelo financiamento, coprodução e distribuição dos filmes nacionais) e o Concine (órgão responsável pelas normas e fiscalização da indústria e do mercado cinematográfico no Brasil, controlando a obrigatoriedade da exibição de filmes nacionais). O modelo de produção cinematográfica adotado pela Embrafilme, baseado em patrocínio direto do Estado, já vinha sendo criticado por cineastas, pela mídia e pela opinião pública. Havia problemas na empresa em relação à inoperância, má gestão administrativa, favoritismo e não cumprimento de compromissos. Mas a extinção desse modelo, sem sua substituição por outra política para a produção de filmes, fez com que o cinema brasileiro sofresse uma drástica queda em sua produtividade, chegando a níveis alarmantes: em 1992, por exemplo, apenas três filmes brasileiros foram lançados, contra uma média de oitenta lançados por ano durante a década de 80 (MARSON, 2009, p. 13)

Havia um consenso geral, já nos anos 80, de que o modelo da Embrafilme precisava ser substituído. [...] "ao extinguir essa estrutura, o governo Collor fez pouco mais do que colocar

uma pá de cal no moribundo" (BERNARDET, 2009, p. 183). Contudo, durante a reestruturação promovida pelo novo governo, não foi proposto nenhum plano que pudesse substituir o já existente em relação ao setor audiovisual e à produção cinematográfica brasileira. Desse modo, todas as normas de incentivo e financiamento foram extintas, não havendo uma alternativa por parte do Estado como contrapartida.

Paralelamente à extinção dos principais órgãos governamentais voltados ao setor cinematográfico, o pacote econômico de Collor acabou com a regulamentação que previa, por exemplo, a cota de tela, ou seja, “a obrigatoriedade de uma quantidade mínima de dias de exibição para o filme nacional” nas salas de cinema pelo país (MARSON, 2009, p. 24). O estilo neoliberal do novo presidente realizou uma abertura radical para o mercado estrangeiro e para as importações. Com essas medidas, o cinema produzido no exterior, principalmente, o norte-americano - que já tinha uma preponderância de exibição nas salas de cinema nacionais - passou a ganhar certa hegemonia no mercado nacional.

A política liberal implantada por Collor retirou, de forma drástica, a tutela do Estado sobre o setor cinematográfico brasileiro, que passaria a funcionar, estritamente, sob a lógica do livre mercado. Até então, o setor público havia sido o principal financiador das produções fílmicas no país. Paralelamente, a economia brasileira se encontrava em crise e o presidente recém-eleito, antes de anunciar o fim dos órgãos de amparo ao cinema nacional, havia implantado um pacote de medidas radicais, o Plano Brasil Novo (ou Plano Collor). Com intuito de combater a inflação que chegou a bater o índice de 2.000% ao ano, o Governo Federal realizou o confisco da poupança e de outros fundos de investimento acima de 50 (cinquenta) mil cruzados. Dessa forma, o meio cinematográfico também perdeu público consumidor devido ao abalo no poder aquisitivo de grande parte da população brasileira.

Costuma-se dizer que, com a anomia reinando no setor, a produção caiu a zero. Não é verdade. Mais exato é constatar que a produção caiu a *praticamente zero*. Mesmo nos primeiros anos da década de 1990 - os anos terríveis, como a eles se referem os cineastas -, alguns filmes foram lançados, ou nos festivais ou no circuito comercial. Aos trancos e barrancos, na UTI, o cinema brasileiro continuava a existir. Mas em condições precaríssimas. Alguns filmes, é verdade, tinham sido produzidos antes do desastre. Outros se fizeram em condições de produção primárias, foram mal lançados, ou nem chegaram às telas das salas comerciais. Assim debilitado, o cinema brasileiro saiu do imaginário popular brasileiro (ORICCHIO, 2003, p 25)

O setor cinematográfico brasileiro, contudo, só voltaria a respirar com o impeachment de Collor, em 1992, após iniciativas que tentavam viabilizar a recuperação da produção cinematográfica. Em 1993, foram instauradas medidas como a Lei do Audiovisual e o Prêmio

Resgate do Cinema Brasileiro – concurso que repartia, entre os cineastas contemplados, o dinheiro remanescente do fim da Embrafilme. Essas duas medidas são consideradas, por muitos estudiosos da área, como as responsáveis pelo início do Cinema da Retomada. O filme *Carlota Joaquina, Princesa do Brazil* (1995), considerado como o marco inaugural da Retomada, foi produzido e dirigido por Carla Camurati, umas das vencedoras do prêmio mencionado.

A Lei do Audiovisual funciona da seguinte maneira: uma empresa ou pessoa física compra uma cota de um filme, deduz esse dinheiro do imposto de renda devido e ainda pode lucrar, pois se o filme representar benesses, a empresa/pessoa física também vai receber sua porcentagem, já que se tornou acionista do filme através da compra da cota de patrocínio. Investir em cinema tornou-se um negócio – e um bom negócio [...] (MARSON, p. 58, 2009)

Nesse período fértil do meio cinematográfico brasileiro, que se estendeu entre o Governo de Itamar Franco (sucessor de Collor) e de Fernando Henrique Cardoso, o poder estatal retomou seu posto de principal financiador e apoiador das realizações fílmicas feitas no país. Foram instauradas novas leis de incentivo por meio de renúncia fiscal aos filmes produzidos – além disso, as novas medidas permitiam que parte da tributação cobrada sobre o patrocínio privado e a arrecadação do mercado fosse redirecionada ao investimento dos filmes.

Durante a reestruturação econômica e a recuperação do setor cinematográfico em meados dos anos 1990, a tendência dos cineastas e produtores brasileiros foi a de investir em produções de longa-metragem de ficção. Outro fator que alterou, drasticamente, as práticas do meio cinematográfico no país foi o advento por parte dos profissionais do setor de novos modelos e técnicas possibilitados pelas tecnologias digitais de produção audiovisual. Os avanços tecnológicos nessa área, que se tornavam padrão no mundo todo, contemplavam desde materiais e equipamentos de captação, processamento e edição de imagens e sons – todas essas ferramentas começaram a chegar ao Brasil durante a abertura econômica dada por Collor ao mercado estrangeiro, em oposição às políticas protecionistas praticadas anteriormente. Desse modo, além de possibilitar um resultado final bastante aprimorado para os filmes, esses novos equipamentos permitiram um barateamento das produções, tendo em vista o que vinha sendo feito até então com os aparelhos analógicos.

Com a produção cinematográfica favorecida pelas novas leis de incentivo e facilitada pelas tecnologias digitais que, aos poucos, se popularizavam pelo país, o filme *Carlota Joaquina* obteve razoável sucesso comercial e boa recepção da crítica, indicando a recuperação do cinema nacional, com o termo “retomada” sendo repetido pela imprensa para se referir a essa nova safra de produções (MARSON, 2009).

### 3.3 CONCEITO DE “RETOMADA” NO CINEMA NACIONAL

Embora o termo “Retomada” seja recorrente quando se pesquisa sobre o contexto nacional da produção cinematográfica dos anos 1990, deve-se frisar que não há um consenso entre os principais pesquisadores para se considerar se houve ou não o desenvolvimento de um novo ciclo histórico do cinema brasileiro. Conforme afirma Nagib (2002, p. 13):

A expressão “retomada”, que ressoa como um *boom* ou um “movimento” cinematográfico, está longe de alcançar unanimidade mesmo entre seus participantes. Para alguns, o que houve foi apenas uma breve interrupção da atividade cinematográfica com o fechamento da Embrafilme, a seguir reiniciada com o rateio dos próprios recursos da produtora extinta, através do Prêmio Resgate do Cinema Brasileiro. [...] Assim, o estrangulamento dos dois anos de Collor teria resultado num acúmulo de filmes nos anos seguintes, produzindo uma aparência de *boom* (NAGIB, 2002, p. 13)

Mais do que o financiamento e o incentivo estatal e os avanços técnicos para a realização dos filmes, os cineastas da Retomada almejavam por um fator ainda mais essencial: A boa recepção perante o público, que voltava a frequentar as salas de exibições com o início da recuperação econômica. Só com a aceitação e o aumento do público consumidor, o cinema poderia voltar a competir com as produções estrangeiras que, historicamente, tinham maior parte dos lucros de bilheteria nos país - mas que, durante o estímulo econômico do Governo Collor ao mercado e aos produtos estrangeiros, conseguiram obter mais sucessos de bilheteria, já que ocupavam a maior parte das salas de exibições.

Ainda segundo Nagib (2002):

De todo modo, permanece o fato de que as mudanças políticas nacionais ocasionaram mudanças significativas no panorama cultural e, conseqüentemente, cinematográfico do país. Mesmo com poucas cópias e dificuldades de distribuição, divulgação e exibição, o cinema brasileiro voltou a despertar a atenção do público e da imprensa. [...] É fácil constatar que as leis de incentivo, os prêmios e, particularmente, a Lei do Audiovisual proporcionaram uma abertura democrática no panorama cinematográfico nacional. Como costuma enfatizar o secretário do Audiovisual, José Álvaro Moisés, entre 1994 e 2000, 55 novos cineastas surgiram no país, “número tão expressivo como aquele que deu origem à *Nouvelle Vague* na França, nos anos 50.” Inúmeros diretores que, no início dos anos 90, estavam confinados ao curta-metragem, a partir de 1994 puderam se lançar no longa, com obras que já se tornaram marcos em nossa cinematografia (NAGIB, 2002, p. 14)

Nesse contexto nacional, com a indústria cultural já consolidada - capitaneada por produções de Hollywood que usufruíam dos avanços proporcionados pela tecnologia digital no

meio cinematográfico -, se tornava cada vez mais urgente e necessário que o cinema brasileiro demonstrasse que era capaz de realizar filmes de alta qualidade técnica. O cinema norte-americano, que já era referência tanto para os filmes nacionais produzidos anteriormente à Retomada, como para vários outros países do mundo, tornou-se um modelo de excelência no que se referia à qualidade técnica para os cineastas e profissionais ligados ao cinema no Brasil durante a fase da Retomada.

Para poder atingir um nível de qualidade que se comparasse ao dos filmes hollywoodianos, o cinema brasileiro precisava repensar o conceito de várias etapas e aspectos dentro da própria produção fílmica. Um deles era a composição de trilhas musicais. Conforme explica Gallo (2015), a composição de trilhas musicais originais para os filmes fazia parte do projeto de se ter um cinema comparável e concorrente com o estrangeiro.

Os grandes *blockbusters* hollywoodianos feitos entre a década de 1970 e de 1980 já priorizavam a trilha musical, bem como toda a concepção sonora (*sound design*) e a interação entre imagens e sons no resultado final desses filmes. Quanto à composição das músicas originais presentes nesses filmes, a tendência era a de recuperar o estilo sinfônico e de temas musicais marcantes da “Era de Ouro” do cinema de Hollywood (WIERZBICKI, 2009, p. 189). Como exemplos de grandes produções do período que tinham essa estratégia relacionada ao uso do som e da música são *Tubarão* (1975); a trilogia de *Guerra nas Estrelas* (1977; 1980; 1983); *Indiana Jones* (1981); e *E.T. – O Extraterrestre* (1982); todos dirigidos por Steven Spielberg.

Diferentemente do cinema norte-americano, em que se gravavam os temas musicais tocados por grandes orquestras ao vivo, o cinema brasileiro, desde a década de 1980, usava, geralmente, fonogramas de músicas pré-existentes e sons de sintetizadores para elaborar as trilhas musicais dos filmes. No cinema da Retomada, uma nova concepção das trilhas musicais também começa a ganhar espaço - o emprego de trilhas musicais originais compostas por músicos que passaram a se dedicar quase que exclusivamente ao setor cinematográfico.

No Brasil, ainda era inviável economicamente a gravação de grandes orquestras, como se fazia em Hollywood. A alternativa, durante a Retomada, foi a de utilizar ferramentas digitais de produção musical, com a gravação de diferentes sonoridades que “simulavam” os sons de uma orquestra. “Um único músico, com um computador, uma pequena sala de gravação, alguns poucos equipamentos e softwares, passa a ser capaz de gravar peças musicais com nível profissional” (GALLO, 2015, p. 60). Esse foi um grande avanço na área do cinema e da produção de trilhas musicais cinematográficas e audiovisuais, que não precisavam mais se limitar às dificuldades técnicas de gravação tradicional.

Esse novo contexto gerado pelos avanços tecnológicos também na área da produção musical durante a década de 1990, aliado às demandas cada vez maiores do mercado cinematográfico, audiovisual e também da publicidade fez surgir um novo perfil de músico compositor: o "artista empreendedor" (NAKANO, LEÃO, 2009), proprietário de seu próprio estúdio, responsável, geralmente, por todas as etapas da produção musical (composição, instrumentação, execução, gravação, edição e mixagem), atua em diversas áreas do setor audiovisual e é um profissional mais autônomo.

Com o aquecimento desse novo cenário, começam a se multiplicar o número de artistas que assinam trabalhos de composição e orquestração para produções de cinema. Gallo (2015) cita, como os mais reconhecidos desde o surgimento do movimento da Retomada, em meados da década de 1990, Antonio Pinto, André Abujamra, Beto Villares, Eduardo Bid, Plínio Profeta, Marco Antônio Guimarães, David Tygel, Mu Carvalho, Lívio Tragtenberg, Ed Côrtes e Berna Ceppas. A maioria deles, segundo Gallo (2015), é de músicos compositores oriundos da indústria fonográfica, que, com a crise econômica experimentada no início da década de 1990, tiveram que buscar outros espaços para atuarem, como a publicidade e os programas de televisão, de onde também saíram muitos diretores que atuaram nos filmes da Retomada.

Gallo (2015) destaca que, diferentemente dos músicos que trabalhavam em filmes brasileiros nos anos 1970 e 1980 e que encaravam o trabalho musical para filmes como um "desvio", esses novos compositores tornam-se especialistas em trabalhos para o cinema e o audiovisual e constroem trajetórias nesse ramo, apesar de também desenvolverem trabalhos no mercado fonográfico. Antonio Pinto, compositor estudado neste trabalho, é mencionado por Matos (2014) junto a André Abujamra, David Tygel, Jaques Morelembaum, Lívio Tragtenberg, entre os produtores de trilha musical mais importantes do cinema brasileiro do período da Retomada em diante.

Para Gallo (2015), nunca houve tantos profissionais atuando simultaneamente no setor das trilhas musicais para cinema no país, seguindo carreiras prolongadas e constantes nesse ramo - a maior parte desses compositores, oriundos da indústria fonográfica, estreou no cinema durante a Retomada, período do início dos anos 1990 marcado pela crise política e econômica no Brasil. De acordo com o autor, a diferença é que, neste momento, os músicos passam a se especializar e construir suas carreiras, essencialmente, no mercado cinematográfico, diferente do que acontecia nas décadas anteriores no país.

O início da trajetória de Antonio Pinto em filmes de longa-metragem se deu em 1995, com a composição de *O menino maluquinho: o filme*, de Helvécio Ratton. Antonio é autor de trilhas para 23 obras ficcionais, tendo participado também de curtas-metragens e documentários

– muitos desses filmes são produções internacionais hollywoodianas, como *Colateral* (*Collateral*, Michael Mann, 2004), *O senhor das armas* (*Lord of War*, Andrew Niccol, 2005), *O amor nos tempos do cólera* (*Love in the time of the cholera*, Mike Newell, 2007), *A hospedeira* (*The host*, Andrew Niccol, 2013), entre outros.

## 4 A OBRA MUSICAL DE ANTONIO PINTO PARA O CINEMA

Passada a exposição do percurso histórico da música e sua intersecção às artes dramáticas, este capítulo fará uma breve exposição de dados biográficos do compositor pesquisado neste trabalho, além de aspectos ligados à sua carreira como compositor musical para o cinema, considerando o início de sua trajetória nos anos 1990, os principais trabalhos realizados, no Brasil e no exterior.

### 4.1 DADOS BIOGRÁFICOS DE ANTONIO PINTO

Nascido no Rio de Janeiro, em 1967, Antonio Alves Pinto sempre esteve rodeado de influências artísticas. O compositor é filho do cartunista Ziraldo, importante figura do jornalismo opinativo na época da ditadura militar no Brasil e um dos integrantes do antigo jornal *O Pasquim*. O músico também é irmão das cineastas Daniela Thomas e Fabrizia Pinto.

Com vários instrumentos em casa, aos sete anos de idade, ele já tocava um pouco de bateria e iniciava suas aulas de piano. Na adolescência, Antonio Pinto chegou a trabalhar por um tempo no jornal *Folha de São Paulo* produzindo a tirinha *A pequena menininha*, que, segundo ele, causou mais reclamações do que elogios<sup>16</sup>. Cansado da rotina escolar, decidiu abandonar os estudos no início do ensino médio. Seu pai concordou com a ideia, desde que ele se dedicasse a estudar algo de seu interesse.

Por volta dos 17 anos, com o objetivo de estudar bateria, Antonio Pinto foi passar uma temporada em Nova York na companhia de suas irmãs, Daniela e Fabrizia. Ele conta que começou a se interessar pela produção de trilha musical, propriamente, ao assistir ao espetáculo de orquestra *Einstein on the Beach*, dirigido por Bob Wilson e com música feita pelo compositor minimalista Philip Glass. “Aquele show definiu toda a minha vida”, disse Antonio Pinto.<sup>17</sup>

Foram quatro horas de ópera com orquestra e coro ao vivo. Eu saí completamente chapado, foi uma coisa transformadora para um menino que morava no Rio de Janeiro, que estava sempre na praia. Apesar de eu ter nascido dentro do estúdio do Ziraldo, quando eu vi esse negócio, foi uma epifania. Foi isso que fez eu comprar os instrumentos e começar a gravar as coisas (PINTO, 2021, informação verbal)

<sup>16</sup> PINTO, Antonio. Autor de trilhas sonoras, brasileiro conquista EUA e compõe para “Amy”. Entrevista concedida a Tiago Dias, do site UOL. São Paulo, 2015. Disponível em: <<https://cinema.uol.com.br/noticias/redacao/2015/04/17/autor-de-trilhas-sonoras-brasileiro-conquista-eua-e-compoe-para-amy.htm>>. Acesso em: 23 de março de 2020.

<sup>17</sup> *Idem*.

Sua irmã Fabrizia o apresentou a Philip Glass, que logo lhe convidou para ser seu estagiário. Além de Glass, ele conheceu, nessa ocasião, a artista multimídia Laurie Anderson e estabeleceu uma relação próxima com o percussionista brasileiro Naná Vasconcelos. Após dois anos, Antonio Pinto retornou para o Brasil e começou a trabalhar como diretor de arte no canal televisivo MTV, criando chamadas e vinhetas (*promos*) para os programas da emissora. Insatisfeito com a função na empresa, ele pediu demissão e montou um estúdio com um de seus colegas de trabalho, o produtor musical Apollo Nove, com o intuito inicial de atuar com produção musical para o mercado publicitário. Sua primeira atuação como compositor musical para o cinema foi em *O Menino Maluquinho - O Filme* (1994), de Helvécio Ratton.

Posteriormente, Antonio Pinto passou a trabalhar, prolificamente, nos principais formatos audiovisuais, nacionais e internacionais. Hoje, sua consolidada carreira artística como produtor de trilhas musicais para o cinema já conta com 33 longas-metragens e outras 26 produções, entre documentários, curtas-metragens, séries para TV e streaming, entre outros.

Paralelamente à sua atuação como compositor musical para o cinema e produtor musical, Antonio Pinto também é proprietário da produtora audiovisual Supersônica, empresa especializada na criação de vídeos e trilhas musicais para campanhas publicitárias. Além disso, desenvolve um projeto dedicado à música infantil chamado “Pequeno Cidadão”, em parceria com o cantor e compositor Arnaldo Antunes, a cantora Taciana Barros e o guitarrista Edgard Scandurra. Em 2016, Antonio Pinto foi co-diretor musical, ao lado de Beto Villares, da cerimônia de abertura das Olimpíadas no Rio de Janeiro.

Em entrevista concedida para o Programa do Jô, na TV Globo<sup>18</sup>, o músico brinca ao falar que sua entrada no ramo da produção cinematográfica foi uma espécie de “nepotismo”. Seu pai, Zivaldo, estava envolvido na produção do filme *O Menino Maluquinho - O Filme* (1994), inspirado na história do personagem de história em quadrinhos criado por ele e dirigido por Helvécio Ratton. Zivaldo conversou com o diretor sobre a possibilidade de convidar seu filho para compor a trilha musical do filme. Ratton pediu que Antonio Pinto fizesse uma valsa para um determinado trecho do filme. Ao ouvir o resultado, o convidou para assinar a trilha completa.

No ano seguinte, o músico realizou seu segundo trabalho para o cinema, desta vez no curta-metragem *Socorro Nobre* (1995), de Walter Salles. No mesmo ano, ele soube que sua irmã mais velha, Daniela, iria co-dirigir, em parceria com Walter Salles, o longa-metragem

---

<sup>18</sup> PINTO, Antonio. Entrevista concedida a Jô Soares, da TV Globo. São Paulo, 2012. Disponível em: <<https://globoplay.globo.com/v/1953167/>>. Acesso em: 23 de março de 2020.

*Terra Estrangeira* (1995), tido como um dos filmes mais importantes do período da Retomada no Brasil, e eleito pela Abraccine<sup>19</sup>, em 2015, um dos cem melhores filmes brasileiros de todos os tempos. Antonio Pinto lembra que queria muito participar da trilha dessa produção e enviou, insistentemente, várias composições para Daniela e Salles na esperança de que ele fosse convocado para a equipe de realizadores do longa. Segundo o compositor, Salles o achava muito imaturo para o projeto e preferiu que ele fizesse apenas a composição de quatro músicas adicionais<sup>20</sup>, junto às trilhas do compositor principal, José Miguel Wisnik.

[...] O Waltinho foi assim: a Daniela, a minha irmã mais velha, escreveu e dirigiu com ele *Terra Estrangeira* [...] Fiquei muito afim de fazer o filme [...] Eu comecei na época a fazer muita música e ficar mandando para o Waltinho [...] Porque eu queria convencer ele pelo excesso [...] Eu acho que eu tinha, na época, vinte e três anos, eu era muito verde, muito imaturo pra esse projeto e o Waltinho ficou um pouco inseguro. Ele contratou o José Miguel Wisnik, que é um grande compositor, um cara muito bom. O Zé começou a fazer o filme e durante o processo tiveram um atrito, e o Zé saiu do filme. Aí o Walter novamente contratou outro compositor que é o maestro Vitché, que também, não por problema pessoal, mas problema de conceito entre eles, de criação também, teve uma certa dificuldade. Aí, finalmente depois de dois, o Waltinho começou a me chamar pra fazer músicas adicionais [...] Hoje é muito comum você ter um diretor que contrata um músico e ele começa a trabalhar com um cara, mas ele quer uma outra coisa de uma outra pessoa que também participa da criação. Esse foi o meu primeiro trabalho com o Waltinho, foi um trabalho muito bom, as músicas ficaram bacanas e tal (PINTO, 2010, informação verbal)<sup>21</sup>

*O Primeiro Dia* (1998), produção franco-brasileira, também escrita e co-dirigida por Walter Salles e Daniela Thomas, teve desta vez a trilha integralmente composta por Antonio Pinto. O músico conta que, nessa época, enquanto filmava *O Primeiro Dia*, Salles estava na fase de pós-produção de *Central do Brasil* (1998). Após um convite de Salles para compor um tema musical para *Central do Brasil*, Antonio Pinto assistiu a *preview* do filme sem música e pediu para que fizesse a trilha completa.

[...] quando ele (Walter Salles) ‘tava’ fazendo, filmando *O Primeiro Dia*, ao mesmo tempo em que ele estava filmando o primeiro dia, ele estava fazendo o *Central do Brasil*, ele já tinha filmado o *Central do Brasil*. E o Waltinho ia fazer o *Central do Brasil* com um outro músico, que também não estava tendo

<sup>19</sup> Ranking disponível no site da Abraccine (Associação Brasileira de Críticos de Cinema). Disponível em: <<https://abraccine.org/2015/11/27/abraccine-organiza-ranking-dos-100-melhores-filmes-brasileiros/>>. Acesso em: 17 de março de 2020.

<sup>20</sup> A composição de trilha adicional é um hábito entre os compositores de trilhas. O primeiro trabalho de Antonio Pinto nos Estados Unidos, para o filme *Colateral* (Collateral, 2004), de Michael Mann, foi o de compor trilhas adicionais à música principal do consagrado James Newton Howard.

<sup>21</sup> PINTO, Antonio. Entrevista concedida ao canal Portal Tela Brasil. Rio de Janeiro, 2010. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=r5gM4fKuJtQ&t=1s>. Acesso em: 23 de março de 2020.

muita resposta. Um dia ele chegou pra mim e falou: “Olha, eu tô gostando muito do que você está fazendo, você não quer tentar fazer um tema pro Central?” Aí eu falei: “Claro, com certeza!” Aí, eu fui assistir ao filme. Assisti ao filme e fiquei muito emocionado, achei o filme lindo, maravilhoso. E falei: “Eu quero fazer esse filme inteiro, não quero fazer só o ‘teminha’ desse filme não”. Aí eu me “enfurnei” na minha casa, fiquei cinco dias que nem um retardado mental no piano, e saiu o tema do Central do Brasil. Eu dei o tema pra ele, aí abriu pra mim a porta do *Central do Brasil* e fiz o *Central do Brasil* com ele. E depois do Central, fiz o *Abril Despedaçado* e dois documentários com ele também (PINTO, 2010, informação verbal)<sup>22</sup>

*Central do Brasil* narra a história de Dora, mulher de meia idade que trabalha como escritora de cartas na Estação Central do Brasil, no Rio de Janeiro, e de Josué, menino de nove anos que, junto de sua mãe, procura Dora para mandar uma carta para seu pai, que nunca chegou a conhecer. Após um acidente que vitima sua mãe, Dora adota o menino e o leva até sua cidade natal para conhecer seu pai. O filme foi premiado com o Urso de Ouro no Festival de Berlim e indicado ao Oscar na categoria de Melhor Filme Estrangeiro e Melhor Atriz. Em entrevista para o site UOL, em 2015, Antonio Pinto disse:

O que abriu as portas foi o *Central*. Mas não adianta você chegar com algo em algum lugar e depois sumir. Com o *Cidade de Deus* veio o carimbo no passaporte. Fui contratado por um agente que me apresentou ao mercado, aos principais chefes de música nos estúdios, e me arrumou o *Colateral* (de Michael Mann) (PINTO, 2015, informação verbal)<sup>23</sup>

Depois da grande repercussão de *Central do Brasil*, Antonio Pinto participou da composição de músicas em produções não-ficcionais e curtas-metragens até ser convidado mais uma vez por Salles para elaborar o acompanhamento musical de *Abril Despedaçado* (2001), filme estrelado por Rodrigo Santoro e José Dumont, premiado com o Leão de Ouro no Festival de Veneza em 2001 e indicado ao Globo de Ouro, em 2002. Em entrevista concedida ao programa *Metrópolis*, do canal TV Cultura, Antonio contou:

O *Abril Despedaçado* foi comprado pelo produtor Arthur Cohn, que foi o cara que comprou o *Central* e distribuiu o *Central* no mundo. Contra essa compra, ele falou: “Walter, eu te encontro o Central, e invisto o *Central* no mundo e você faz um filme pra mim”. E ele fez o *Abril*. E esse produtor, era um produtor muito forte e ele queria fazer a trilha com o Ennio Morricone. E o Waltinho falou: ‘Não, eu queria fazer com o Antonio, porque eu controlo o

<sup>22</sup> *Idem*.

<sup>23</sup> PINTO, Antonio. Autor de trilhas sonoras, brasileiro conquista EUA e compõe para “Amy”. Entrevista cedida a Tiago Dias, do site UOL. São Paulo, 2015. Disponível em: <<https://cinema.uol.com.br/noticias/redacao/2015/04/17/autor-de-trilhas-sonoras-brasileiro-conquista-eua-e-compoe-para-amy.htm>>. Acesso em: 23 de março de 2020.

Antonio, basicamente. Já o Ennio Morricone, eu não vou controlar’ (PINTO, 2011, informação verbal)<sup>24</sup>

A fala de Antonio Pinto – ao brincar sobre Walter Salles poder controlá-lo - remete, novamente, à ideia destacada no primeiro capítulo desta pesquisa, relacionada à questão da “autoria” no cinema e de que existiria um certo controle ou poder exercido pelo diretor (ou pelo produtor) sobre o processo criativo e as escolhas de outros membros da equipe de uma obra fílmica, já que ela seria, antes de tudo, uma concretização da visão pessoal do diretor ou produtor. Além disso, foi a primeira vez, como lembra Antonio Pinto, que um produtor influenciou, de forma mais impositiva, o estilo e a produção de sua trilha. O músico também recorda que Arthur Cohn pediu que a música fosse “grande” e envolvente. Por conta desse pedido, o compositor contou com o auxílio de uma orquestra composta por vários músicos, além da participação dos produtores musicais Beto Villares e Ed Côrtes, parceiros de trabalho também em filmes posteriores.

Foi a primeira trilha onde eu gravei com muitos músicos, com um número de músicos grande... e era uma... eu fiz uma brincadeira de fazer uma música grande, emocional, e misturar com sons meio brasileiros, com a rabeça. Essa trilha foi a que mais me trouxe trabalho fora do Brasil (PINTO, 2011, informação verbal)<sup>25</sup>

A trilha de *Abril Despedaçado*, constituída de 11 (onze) faixas, foi assinada por Antonio Pinto em colaboração com participações de Siba, instrumentista do antigo grupo Mestre Ambrósio, o músico e arranjador Ed Côrtes e o produtor musical Beto Villares. Depois do trabalho em *Abril Despedaçado*, Antonio Pinto trabalhou com Walter Salles em mais documentários. Em 2002, atuou em colaboração com Ed Côrtes na trilha de *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meirelles e Kátia Lund, considerado um dos melhores filmes brasileiros de todos os tempos pela Abraccine – Associação Brasileiro de Críticos de Cinema.<sup>26</sup>

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

<sup>24</sup> PINTO, Antonio. Entrevista concedida a Cadão Volpato, do Programa Metrôpolis, da TV Cultura. São Paulo, 2011. Disponível em: <<https://tvuol.uol.com.br/video/metropolis--entrevista-com-o-compositor-antonio-pinto-04021B3164DCA94327>>. Acesso em: 23 de março de 2020.

<sup>25</sup> *Idem*.

<sup>26</sup> A lista completa pode ser acessada no site da associação: <https://abraccine.org/2015/11/27/abraccine-organiza-ranking-dos-100-melhores-filmes-brasileiros/>

três filmes abriram uma janela lá fora para mim (PINTO, 2010, informação verbal)<sup>27</sup>

Em 2007, Antonio Pinto participou da trilha da adaptação cinematográfica do livro homônimo de Gabriel Garcia Márquez, *O Amor nos Tempos de Cólera* (*Love in the Time of Cholera*). A produção de Mike Newell, lançada em 2007, recebeu uma indicação ao prêmio Globo de Ouro de melhor canção original por *Despedida*, escrita por Antonio Pinto em parceria com a cantora colombiana Shakira. O músico também trabalhou, recentemente, em trilhas musicais para cinema documentário, na trilogia de perfis biográficos dirigidos pelo inglês Asif Kapadia, *Senna* (2010), *Amy* (2015) e *Maradona* (2019). Ao todo, desde seu primeiro trabalho para cinema, já são mais de setenta participações de Antonio Pinto como compositor musical em produções nacionais e estrangeiras, sendo considerado, junto a André Abujamra, como um dos músicos brasileiros para cinema mais prolíficos da atualidade (GALLO, 2014).

## 4.2 O PROCESSO CRIATIVO E COMPOSICIONAL DE ANTONIO PINTO PARA O CINEMA

Em entrevista para o Portal Tela Brasil, Antonio Pinto faz uma interessante analogia sobre seu processo criativo com outra expressão artística, própria da natureza visual – a pintura:

Quando eu vou fazer um filme, eu tento imaginar um quadro, uma pintura... então, vamos dizer assim, eu vou pintar um quadro, eu quero que ele seja quente, que ele seja vermelho, amarelo, laranja... que ele seja vibrante. Então eu decido uma paleta... decido que a minha paleta vai ter tinta vermelha, tinta amarela, tinta laranja, e eu vou pintar esse quadro assim. E tem outro quadro que eu quero que seja meio frio, meio sombrio, então eu vou pegar azul, cinza, preto, branco. Então eu decido um pouco qual que é a cor desse filme<sup>28</sup> (PINTO, 2010, informação verbal)

A essa ideia metafórica da “paleta” - que remete à paleta de tintas usada na composição de um quadro -, se poderia adicionar à noção de que os aspectos tímbricos de um som musical estariam ligados, por exemplo, à cor; às técnicas de performance instrumental seriam ligadas à “pinceladas”; o modo como as notas são dispostas em uma frase musical seria próprio da

<sup>27</sup> PINTO, Antonio. Entrevista concedida ao canal Portal Tela Brasil. Rio de Janeiro, 2010. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=r5gM4fKuJtQ&t=1s>. Acesso em: 23 de março de 2020.

<sup>28</sup> PINTO, Antonio. Entrevista concedida ao canal Portal Tela Brasil. Rio de Janeiro, 2010. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=r5gM4fKuJtQ&t=1s>. Acesso em: 23 de março de 2020.

“perspectiva” imagética da pintura; a mixagem e adição de efeitos sonoros seriam relacionados à “mistura” de cores e assim por diante.

Depois de decidir a paleta, eu começo a fazer temas, temas melódicos que são marcantes [...] eu gosto de usar poucos temas, de não ficar prolixo, “voando” para lá e para cá. Você tem uma “marquinha” que você vai deixando naquele filme. Então, eu faço um, dois ou três temas. E com essa paleta de instrumentos e esses temas, eu tenho as minhas “tintas” e o filme é a “tela”. Aí eu vou pintando essa tela [...] <sup>29</sup> (PINTO, 2010, informação verbal)

O músico comenta que, em alguns trabalhos, acompanha a produção do filme desde o início, e em outros, parte já do processo de pós-produção, quando todo o material visual do filme já está editado com os cortes e a montagem final. De qualquer modo, ao começar um trabalho de composição, o músico explica que, antes de tudo, tem como ponto de referência a história que está sendo contada em um filme.

Para mim, tudo é uma questão de conceitos [...] Compor para cinema é exercício diário, a que me entrego mesmo quando as filmagens ainda não começaram. Leio o livro, releio o roteiro, sinto a história, os personagens, converso com os diretores, acompanho as filmagens, consulto outros músicos. É tudo devidamente pensado e discutido. Aprendi demais com a publicidade. Erra-se bastante, faz-se muita coisa sem importância em termos de propaganda. Mas é errando que se aprende (PINTO *apud* MÁXIMO, 2003, p. 158)

Por considerar a narrativa fílmica o elemento referencial no momento de se criar o material musical para uma obra fílmica, Antonio Pinto comenta sobre as dificuldades no início da carreira e o entendimento que tinha sobre o papel da música em um filme:

O mais complicado é você conseguir tirar a roupa de músico. Ao fazer um filme, mesmo como músico, você está contando uma história. No início, eu sofri muito por imaturidade, apego em relação à música e com a experiência de que o que eu estava fazendo era um filme, não uma música minha. O grande segredo é fazer um equilíbrio entre a música e a dramaturgia. Ou, quando necessário, ir contra a emoção e todo esse jogo de cena. É muito fácil estragar uma cena. O segundo é fazer isso e, ao mesmo tempo, ter uma marca própria. É como o caso do meu pai: não importa onde você veja um desenho dele, você reconhece pelo traço. Eu sempre procurei fazer uma música que você ouve e identifica <sup>30</sup> (PINTO, 2018, informação verbal)

<sup>29</sup> PINTO, Antonio. Entrevista concedida ao canal Portal Tela Brasil. Rio de Janeiro, 2010. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=r5gM4fKuJtQ&t=1s>. Acesso em: 23 de março de 2020.

<sup>30</sup> PINTO, Antonio. Entrevista concedida para Heloísa Tolipan. São Paulo, 2018. Disponível em: <https://heloisatolipan.com.br/musica/antonio-pinto-fala-sobre-a-relacao-entre-musica-e-cinema-e-conta-como-foi-fazer-a-trilha-sonora-de-amy-ganhei-na-loteria/>. Acesso em: 23 de março de 2020.

O compositor também fala sobre a noção de ritmo exigida para se definir a pertinência e a duração da música em cada trecho do filme, tendo a montagem e a edição das cenas como ‘norte’ orientador:

Sem dúvidas, a relação com o montador é muito importante. É tão importante quanto a relação do diretor com o montador. Quando você faz trilha, você é um montador. Você tem a mesma relação de ritmo, porque o filme é ritmo. Então, o montador é um cara que é muito envolvido com ritmo, e o que ele faz, de certa forma, é uma coisa bem musical. Porque, o corte, o andamento do corte, quanto tempo leva um corte pro outro, isso tudo dá uma batida. A relação mais próxima que eu tenho é com o montador e o diretor. E, aqui não tanto, mas nos Estados Unidos, muito com o produtor [...] mas o negócio é diretor e montador. Esse trio entre o diretor, o montador e o editor de música, com certeza<sup>31</sup> (PINTO, 2010, informação verbal)

Ainda sobre o “jogo” político já mencionado no trabalho, no que diz respeito à noção da autoria cinematográfica, em que haveria uma certa relação de poder exercida por diretores e produtores no trabalho final do filme e em todas as suas etapas de produção, Antonio Pinto comenta:

Você veste o filme musicalmente para ajudar a contar a história, para ajudar a dramaturgia a ser contada. Quando você começa a fazer música para cinema, você acha que está fazendo música. Depois você acha que tá fazendo música para cinema. Aí um dia você percebe que ‘tá’ fazendo um filme. Então eu sou um dos contadores de história da obra. A música tem um poder muito forte na cena [...] E você tá num processo todo, você lê o roteiro, você vai numa filmagem. De uma certa maneira, você vai se apaixonando e você começa a ter uma relação com aquele filme. É impossível você não trabalhar com o diretor... o filme é do diretor. Principalmente, quando o cara escreve o filme. Então você tá contando a história do cara, você tá fazendo o filme do cara. Então essa interação, essa troca é fundamental. Agora tem filme, americano inclusive, que o produtor manda muito, inclusive, manda muito no diretor [...] tem esse jogo político difícil de se fazer, às vezes<sup>32</sup> (PINTO, 2017, informação verbal)

Em entrevista a Rob Licuria, no site Gold Derby, o entrevistador comenta que com todo o trabalho musical que vem sendo produzido, naturalmente, os compositores querem ser eles mesmos e tocar de forma mais original. Ele cita o exemplo de Trent Reznor e Atticus Ross, dois compositores que utilizam bastante música ambiente e sons puramente eletrônicos, mas destaca que a originalidade de Antonio Pinto se encontra no fato de ser muito mais “orgânica”,

<sup>31</sup> PINTO, Antonio. Entrevista concedida ao canal Portal Tela Brasil. Rio de Janeiro, 2010. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=r5gM4fKuJtQ&t=1s>. Acesso em: 23 de março de 2020.

<sup>32</sup> PINTO, Antonio. Entrevista concedida ao *podcast* da Trip FM. São Paulo, 2020. Disponível em: <https://revistatrip.uol.com.br/trip-fm/antonio-pinto-explica-como-fazer-cinema-com-musica>. Acesso em: 03 de março de 2020.

apesar de ainda mesclar com sons eletrônicos e música ambiente. Ao ser perguntado se ele teria preferência por um “estilo” ou abordagem estilística, Antonio Pinto comenta:

[...] eu vejo dois caminhos, assim... bem claros. Tem o ‘filme’, que é o filme blockbuster, *Indiana Jones*, *James Bond*, que parece que é uma regra, você tem que ter aquela orquestra de duzentos músicos com temas incríveis, com uma escrita, uma orquestração virtuosa, chocante. Eu fico vendo o produtor falando assim: “Tem que ser enorme!!!” E tem a trilha intimista, que é o [Gustavo] Santaolalla, que chegou muito forte né, com essa coisa de um instrumento. Você vê o *21 gramas* e ele faz uma guitarra e uma sanfona o filme inteiro [...] O Santaolalla, para mim, foi um cara que conseguiu trazer essa coisa sutil. É uma trilha que é uma linha... em vez de ser uma coisa grandiosa, ela te dá um fio de sensação assim que pode dizer várias coisas pra você. O que vai te dizer na verdade é o que tá acontecendo na tela. Existe uma outra maneira de eu especificar isso que é: a ‘musiquinha’ contar literalmente o que tá acontecendo... “emoção, tensão, amor... matou”. E uma que é assim: uma sensação enquanto acontece “tensão, amor... matou”. Eu, particularmente, prefiro um meio termo entre as duas coisas e essa coisa mais mínima... em que você tem um tema muito bonito e que conte uma coisa que você pode ‘colar’ ele em qualquer sequência do filme que ele vai te dar a emoção que você quer pra sequência<sup>33</sup> (PINTO, 2010, informação verbal)

A respeito do uso de procedimentos e tecnologias digitais, Antonio Pinto parece ter apreço por estratégias como o processamento eletrônico de sons “orgânicos” de instrumentos conhecidos da música sinfônica, como os instrumentos de cordas (violoncelo, violinos, violas clássicas e contrabaixo acústico, por exemplo), a partir da inserção de efeitos sonoros (*reverb*, *delay*, *pitch*) e diversas técnicas de mixagem.

Eu acho que o meu trabalho dá certo porque ele é diferente. Por exemplo, eu não faço o *mockup*... Na hora que o diretor ouve, é a trilha que eu fiz. Eu gravo muito com quarteto de cordas, mas eu não escrevo pensando em quatro músicos... Eu vou fazendo dobras. Mas em algumas produções, quando o diretor aprova a trilha, eu vou para um grande estúdio e gravo com um número maior de músicos. Fica um puta som... E às vezes eu até junto com o material inicial, mais rústico. Em alguns filmes, como *A hospedeira*, *Amor nos tempos de cólera*, *Lord of war*, *Collateral* e *Abril despedaçado*, eu fiz assim. Gravei com quarteto primeiro e depois fui gravar com orquestra. Eu vou escrevendo, me gravando e criando essa paleta de cores (PINTO, 2021, informação verbal)

Tendo como referência as relevantes informações de Rafael Gallo (2014) sobre as inovações tecnológicas na área da gravação e edição de áudio para o cinema, no capítulo sobre o cinema brasileiro no período da Retomada, frisa-se o uso incipiente de softwares digitais de

<sup>33</sup> PINTO, Antonio. Entrevista concedida ao canal Portal Tela Brasil. Rio de Janeiro, 2010. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=r5gM4fKuJtQ&t=1s>. Acesso em: 23 de março de 2020.

gravação e edição de música<sup>34</sup> por Antonio Pinto, como o *Pro Tools* (da companhia de computadores pessoais da *Apple*) no início de sua carreira como compositor no mercado publicitário e na criação da música de *Menino Maluquinho – O Filme* (1994), de Helvécio Ratton.

Eu tinha conhecido um cara na MTV que era um super produtor, fazia trilha de cinema também: o Apollo Nove. Nesse momento, pintou o filme do *Maluquinho*, que foi dirigido pelo Helvécio Ratton. Eu cheguei no meu pai e disse que eu queria fazer a trilha. Falei: “eu sei que você não pode impor, mas eu queria que você pelo menos falasse com ele”. Daí eu fui para Belo Horizonte conversar com o Helvécio. No caminho, dentro do avião, eu compus um tema, que acabou se tornando a valsa que ele dança no relógio. Eu toquei esse tema para ele e ele gostou. A minha proposta de pagamento para eu fazer o filme, o cachê, era aparelhar um estúdio para que eu pudesse produzir a trilha do filme. Eu comprei uma mesa, um *sampler* e um *Pro Tools*... Foi um dos primeiros *Pro Tools* do Brasil. Eu me associei com o Apollo e ele me ajudou a fazer a trilha do *Maluquinho* (PINTO, 2021, informação verbal)

Antonio Pinto segue falando sobre a preferência do uso do *Pro Tools*:

Eu sempre usei *Pro Tools*, eu considero a ferramenta de áudio mais orgânica que existe. Eu faço uma analogia do *Pro Tools* com a *Apple*... Porque o PC é o computador para os iniciados, já a *Apple* faz computadores para que você trabalhe acima dos códigos, você recebe tudo de ‘mão beijada’. O *Pro Tools* também tem essa característica, é tudo muito óbvio... Você não precisa ficar pensando muito no processo técnico. Para mim, eu toco piano e toco *Pro Tools*, é como se fosse um instrumento. E como eu falei, antes de ter um *MIDI* bom e o *Elastic Audio* no *Pro Tools*, eu usei o *Reason* por muitos anos. O *Reason* tinha recursos que faltavam no *Pro Tools*. Desde sempre dava para você fazer o *ReWire* entre os dois, gravava no *Reason*, mas dava play no *Pro Tools*. Eu ia transformando em áudio, porque eu sempre fui muito bom em esculpir áudio. Eu estudo e faço isso 10 horas por dia há 30 anos. Se você passa tanto tempo fazendo, acaba ficando bom. Um cara que toca piano 10 horas por dia por dez anos, toca para caralho. Então é uma coisa muito fluida, muito orgânica. Por exemplo, eu gravo um violoncelo, jogo no *Pro Tools*, afino, corto, colo, puxo, aumento... Gravo o baixo, encaixo... Se a bateria estiver muito alta, mudo a afinação... Até o meu ouvido falar: “agora sim”. Hoje com o *plug-in* do *Reason rack*, me deram um presente divino (PINTO, 2021, informação verbal)

Em recente entrevista para o site norte-americano *Gold Derby* sobre como foi compor a trilha musical da série *The Mosquito Coast* (2021) - criada por Neil Cross e Tom Bissell -, Antonio Pinto conta:

<sup>34</sup> Softwares desse tipo são conhecidos como *DAW*, sigla em inglês da expressão *Digital Audio Workstation*, traduzida, livremente, como “estação de áudio digital”.

Eu sempre fui um grande fã de música eletrônica desde o começo da minha experiência com música. E eu sempre fui um grande fã de música mais orgânica e acústica também. E eu sempre fui fã de misturar essas duas coisas. Eu gosto muito de estéreo. Eu fico muito contente em poder utilizar as tecnologias de mixagem que temos hoje em dia. É um imenso prazer quando eu vou às salas de mixagem... aquelas grandes salas de mixagem em Hollywood onde eu posso escutar a música... porque eu gosto que a música tome conta de todo o espaço. Então, na mixagem, eu tento fazer com que o espectador, ao ouvir a música pronta, pense que os músicos estão tocando bem próximos dele. Eu gosto muito de usar *ping pong delays*... o *delay*<sup>35</sup> que ouvimos “indo” do ouvido esquerdo para o ouvido direito [...] Então eu acho que essas também são formas de deixar a música mais interessante. Não só por meio das mudanças de acordes, das melodias e do núcleo rítmico, porque nós também podemos utilizar esses outros recursos. Isso me lembra dos primeiros discos em estéreo dos Beatles... se você desligasse uma das caixas de som, o som da bateria desapareceria (porque a bateria estaria sempre tocando do lado esquerdo dos amplificadores). Então... eu acho muito interessante usar todas essas tecnologias a nosso favor... e inserir o espectador nesse espaço (PINTO, 2021, informação verbal)<sup>36</sup>

Apesar de se referir ao processo conceitual para essa série específica, entende-se que a abordagem que o músico faz, ao mesclar sons processados e distorcidos, digitalmente, de instrumentos sinfônicos com harmonias de cordas mais requintadas, já era utilizada em seus primeiros trabalhos, inclusive, em *Abril Despedaçado* (2001), filme analisado pela pesquisa, de modo que a descrição a seguir serve como base da análise desse filme específico:

Eu me baseei muito no violoncelo... porque eu não sou um instrumentista virtuoso, mas eu sei como tocar violoncelo. Eu não sou um bom violoncelista e, mas eu gravo e adiciono coisas, e corto trechos... e, realmente, funciona. Então no começo, eu pensei em tocar violoncelo e conseguir harmônicas mais “sujas”, com sons mais “feios”... não sons "feios", no sentido comum do termo, mas sons como gritos e choros. Então durante, aproximadamente, cinco dias, eu construí uma imensa paleta de sons... ruídos e sons do violoncelo. E eu pensei que isso poderia ser um bom elemento para contrapor qualquer coisa bonita que o material musical final teria... para, de certo modo, ter sempre essa sensação de que existe alguma beleza, emoção, porque a história trata de uma família [...] mas sempre há algo esquisito na música... que dá ao espectador a sensação de que algo vai acontecer... ou até que ele não entende o que está acontecendo porque... se você é um músico, você vai entender, mas a maior parte da audiência quer entender porque eles estão se sentindo desconfortáveis. E eu achei que essa seria uma boa ideia... ter esses sons esquisitos se contrapondo aos momentos em que a música é mais bonita e organizada (PINTO, 2021, informação verbal)<sup>37</sup>

<sup>35</sup> *Delay* é o efeito sonoro de eco obtido através de um aparelho de processamento de áudio. *Ping pong delays* se refere ao efeito de *delay* (eco) que transita do canal direito para o esquerdo do fone de ouvido em uma gravação de sinal estéreo.

<sup>36</sup> PINTO, Antonio. Entrevista concedida ao site Gold Derby. Los Angeles, 2021. Disponível em: <https://www.goldderby.com/feature/antonio-pinto-the-mosquito-coast-composer-video-interview-1204259388/>. Acesso em: 22 de junho de 2020.

<sup>37</sup> *Idem*.

A respeito da trilha musical da série televisiva *The Mosquito Coast* (2021), o entrevistador Rob Licuria pergunta a Antonio Pinto sobre seu modo “percussivo” de tocar instrumentos de cordas, ao dizer que parecia ouvir as cordas sendo “esticadas”, “apertadas”. O repórter comenta que esses sons dão uma sensação de perigo. Antonio Pinto responde:

Isso é algo que eu gosto de fazer muito... porque quando você tem que fazer uma sequência de ação ou uma sequência que exija ritmo... usa-se *ostinatos*<sup>38</sup> ou... sobrecarrega-se a sequência com sons eletrônicos tocando notas repetitivas para fazer o espectador se sentir tenso. Então eu realmente gosto de desenvolver e procurar novas formas de tocar isso com a mesma sensação que temos quando, dizendo de uma forma simples, como um bumbo [Antonio Pinto se refere ao instrumento percussivo de bateria, com som mais grave e encorpado, imitando o som do um instrumento com a boca]: “tum tum tum tum tum tum”. Então em vez de colocar um sintetizador em modo de *arpeggio*<sup>39</sup> com as mesmas notas tocando repetidamente, eu tento fazer isso com o violoncelo, “batucando” no violoncelo, tocando-o de forma percussiva. Depois disso, eu insiro uma camada de sons eletrônicos. Então eu tento fazer essas coisas de modo mais interessante do que as coisas que eu costumava ouvir, comumente. Mas existem compositores que fazem isso muito bem. Então eu, realmente, gosto desses desafios. De, primeiramente, não copiar a forma como outra pessoa toca [...] Não que eu pense nisso o tempo inteiro, mas eu sinto prazer quando minhas músicas soam de forma diferente das coisas que eu já ouvi de outros compositores<sup>40</sup> (PINTO, 2021, informação verbal)

Quando é questionado em entrevistas sobre suas principais influências musicais, Antonio Pinto, comumente, cita dois nomes: o pianista norte-americano Philip Glass e o percussionista brasileiro Naná Vasconcelos. Além de ser estagiário de Glass por um tempo em Nova York, Antonio Pinto teve a oportunidade de fazer um curso de verão, à convite de Naná Vasconcelos, com vários músicos em uma fazenda perto de Woodstock: “Foram explosões atômicas dentro da minha cabeça. O Naná experimentava muito com pedais de *delay* nas percussões dele e o Philip escrevia de um jeito diferente... Esse foi o meu “curso” de formação” (PINTO, 2021, informação verbal). Ainda nessa entrevista para Lucas Bonetti, Antonio Pinto cita mais nomes importantes em sua formação como artista e músico:

Sobre músicos brasileiros, eu sou bem careta. Vou começar citando Villa-Lobos. Depois, obviamente, Caetano, Gil, Novos Baianos, Rogério Duprat...

<sup>38</sup> Ostinato é a repetição de uma frase melódica ou harmônica por vários compassos em uma música, com poucas alterações em sua estrutura.

<sup>39</sup> *Arpeggio* ou *arpejo* é o nome que se dá à execução sucessiva das notas de um acorde, segundo o glossário disposto no site da Orquestra Sinfônica de Campinas. Disponível em: <http://www.osmc.com.br/novo/conteudos/10/glossario-de-terminos.aspx>. Acesso em 27 de julho de 2021.

<sup>40</sup> PINTO, Antonio. Entrevista concedida ao site Gold Derby. Los Angeles, 2021. Disponível em: <https://www.goldderby.com/feature/antonio-pinto-the-mosquito-coast-composer-video-interview-1204259388/>. Acesso em: 22 de junho de 2020.

Um dos discos mais incríveis da história é o *Construção* (1971), do Chico Buarque. Os arranjos são uma obra prima. Tom Jobim não precisa nem falar. O maestro Jaques Morelenbaum é um grande ídolo que me ensinou muito. Ele é casado com minha prima e fez *Central do Brasil* (2002) comigo. Para mim, no cinema são uns seis gênios e deuses: Nino Rota, Bernard Herrmann, Henry Mancini, Lalo Schifrin, Ryuichi Sakamoto e o Philip Glass. Gosto muito dos trabalhos mais antigos do Hans Zimmer: *True romance (Amor à queimadura)* (1993), *The thin red line (Além da linha vermelha)* (1998). E o maestro brasileiro Remo Usai, ele fez *Assalto ao trem pagador* (1962) que é uma obra prima (PINTO, 2021, informação verbal)

Mais especificamente, sobre a concepção estética de *Central do Brasil* (1998), Antonio Pinto relembra:

*Central do Brasil* foi um grande degrau para mim. Bem antes de eu compor para *Central do Brasil*, eu estava morando em Nova York. Eu fiquei lá por três anos e estudei um pouco de música [...] Eu conheci o Philip Glass, além de um grande percussionista brasileiro chamado Naná Vasconcelos. Isso foi algo que direcionou a forma como eu faço música até hoje. Esse estilo do Philip Glass, com sua música bem clássica, interessante e minimalista. E o Naná Vasconcelos, com sua música bem orgânica e percussiva - ele costumava tocar fazendo sons com sua boca, tocando com as partes do seu corpo<sup>41</sup> (PINTO, 2021, informação verbal)

Apesar de não ser possível dizer se houve uma influência direta de Philip Glass no tema principal de *Central do Brasil* (1998), composto por Antonio Pinto, é interessante notar uma semelhança bastante nítida entre sua estrutura rítmica e melódica, além da instrumentação tocada no início do filme, somente ao piano - e em outras sequências com variações e a inserção de arranjos de Jacques Morelenbaum. Philip Glass é conhecido como um dos principais representantes da música minimalista, vertente que preza bastante pela economia de notas e frases musicais, além de empregar técnicas de repetição em ritmo regular de pequenas frases musicais como o *ostinato*.

Em *Central do Brasil*, eu fiquei em casa por uns cinco dias e escrevi o tema principal do filme, que é a primeira e a última música tocada no filme, quando Dora lê a carta escrita para Josué. Walter Salles achava que eu era muito novo para compor a trilha musical sozinho e teve a ideia de chamar um amigo [Jacques Morelenbaum] - que é uma espécie de ídolo para mim. Jacques é muito mais velho do que eu. Ele costumava tocar com Tom Jobim, Ryuichi Sakamoto, Caetano Veloso... e ele é um ótimo compositor e arranjador. Então a ideia era a de que eu escrevesse os temas, enquanto Jacques me ajudava a

---

<sup>41</sup> PINTO, Antonio. Entrevista concedida ao site Gold Derby. Los Angeles, 2021. Disponível em: <https://www.goldderby.com/feature/antonio-pinto-the-mosquito-coast-composer-video-interview-1204259388/>. Acesso em: 22 de junho de 2020.

pensar na concepção dos arranjos harmônicos de cordas, no encorpamento e no acabamento da música” [...]”<sup>42</sup> (PINTO, 2021, informação verbal)

Quando trata das transformações pelas quais a estrutura da trilha musical passa no decorrer de *Central*, o músico explica:

O filme, que é um *road movie*,<sup>43</sup> é sobre a história do encontro de um menino com uma mulher e da tentativa dos dois encontrarem o pai desse menino. Então eles viajam para um Brasil profundo, na procura por esse homem. Portanto, a ideia era de que essa viagem fosse uma viagem "musical". Se você está em uma cidade, em um ambiente urbano, você ouve todo tipo de música, desde música clássica até eletrônica. Mas assim que você vai para o interior do país, a música se torna muito específica. Então a minha ideia era fazer a mesma jornada com a música, era transformá-la durante essa jornada” [...]”<sup>44</sup> (PINTO, 2021, informação verbal)

É possível constatar que outro artifício utilizado pelo compositor é a mescla de instrumentos regionais às harmonias de estilo sinfônico de instrumentos de cordas. Em *Central do Brasil* (1998), percebe-se o uso de cuíca e pandeiro, de forma breve, como se verá a seguir no capítulo dedicado às análises dos dois filmes -, e em *Abril Despedaçado* (2001), há a presença marcante dos sons “chorosos” da rabeca nordestina. Como recorda o músico:

O *Abril*, conversando com o ‘Waltinho’, na ‘troca’ com o ‘Waltinho’, vindo a história, na própria ‘troca’ com o produtor... foi o primeiro filme que um produtor influenciou a trilha. O pedido do produtor era que fosse grande, que fosse bonito, que fosse envolvente, que te levasse emocionalmente. Então eu decidi... eu vou fazer com cordas, eu vou fazer com um número grande de cordas [...] Mas, ao mesmo tempo, o filme se passa no Brasil, em 1910... eu falei: “Caramba, como eu vou fazer para não ficar parecendo um filme inglês? [...] o que eu trago do lugar pra se juntar?” Eu tinha usado o Siba<sup>45</sup>, que toca rabeca, que é o violino brasileiro, é o violino que veio dos mouros, da Turquia. É um violino feito à mão, que o som parece um choro [...] Então eu vou fazer esse contraponto... eu vou pegar uma orquestra super sofisticada, arrumada, bonita, e vou pegar esse violino que é um choro, que é um cara sozinho, vou misturar. Ao mesmo tempo, eu vou usar esses cantos, que essas mulheres cantam [...] essas vozes dessas senhorzinhas, vou misturar isso com a rabeca. Então eu decidi uma paleta (PINTO, 2010, informação verbal)<sup>46</sup>

<sup>42</sup> *Idem*.

<sup>43</sup> Em tradução livre como “filmes de estrada”, os *road movies* representam “um gênero que possui histórias baseadas em travessias. São tramas que se desenrolam durante uma ou mais viagens.” (ROMANIELO, 2014, p. 22)

<sup>44</sup> PINTO, Antonio. Entrevista concedida ao site Gold Derby. Los Angeles, 2021. Disponível em: <https://www.goldderby.com/feature/antonio-pinto-the-mosquito-coast-composer-video-interview-1204259388/>. Acesso em: 22 de junho de 2020.

<sup>45</sup> Músico brasileiro que participou da criação da trilha musical de *Abril Despedaçado* (2001), conhecido por ser um exímio instrumentista da rabeca.

<sup>46</sup> PINTO, Antonio. Entrevista concedida ao canal Portal Tela Brasil. Rio de Janeiro, 2010. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=r5gM4fKuJtQ&t=1s>. Acesso em: 23 de março de 2020.

Sobre o uso ostensivo da rabeca em *Abril Despedaçado* (2001), Ed Côrtes, músico e orquestrador que participou como assistente na criação da trilha musical do filme, conta:

A rabeca surge no *Abril despedaçado*. O Antonio fez a trilha do *Abril despedaçado*, mostrou para a irmã dele. A irmã dele falou que parecia [a série televisiva *The*] *Waltons*, a Daniela Thomas. E aí: “Putz, o que eu faço?” Eu falei: “Meu, em publicidade, há um tempo atrás, eu fiz um trabalho que eu peguei uma coisa de orquestra e eu botei um violeiro que eu catei lá na Praça da Sé, cantando um repente por cima. Com o negócio de orquestra, ficou legal pra ‘caraca’. Por que a gente não junta uns timbres agrestes nas cordas, pra deixar esse abril mais ‘despedaçado’?” Ele falou: “Meu, o Beto [Villares]! O Beto acabou de fazer uma pesquisa lá, com o *Música do Brasil*” – foi um negócio pago pela Abril, na época do Tite lá, não sei o quê. Ele fez uma viagem pelo Brasil inteiro, gravando música regional, tal. Então o Beto pulou pra dentro do grupo, que estava eu e o Antônio. Entrou o Beto na história, com esses *samplers* todos, que ele gravou pelo Brasil. Entre eles, tinha umas mulheres cantando, umas rabecas... Então, assim, se você ouvir o *Abril despedaçado*, aquela estranheza do *Abril despedaçado*, aquilo é tudo do Beto Villares. Vem de um conceito velho meu, mas quem trouxe o Siba com a rabeca e aqueles timbres estranhos, um som meio estranho que tem no *Abril despedaçado*, foi o Beto Villares. E tem o lance da orquestra, correndo ali por trás. Então essa é a química, a química foi nós três. Só que o Antonio acabou seguindo em frente, com essa carreira grudada com o *Abril despedaçado*, e acabou virando o caminho que ele seguiu, então é sempre o Siba... Chama o Siba, faz a rabeca, e não sei o quê. Aí tem vários filmes dele que tem isso: tem no *Collateral*, depois tem a rabeca no *O senhor das armas*, tem a rabeca no *O amor nos tempos do cólera*, tem a rabeca no *The Host*, e tem a rabeca nesse que a gente acabou de fazer agora, o *MacFarland*. Tem rabeca pra caralho. Chega a rabeca, a gente já fala: “Lá vem a rabeca de novo!” (Risos). Mas é isso: na verdade, o que atrai os caras de fora é esse som da orquestra com o agreste estranho, que eles falam: “Meu, o que é isso?!” (CÔRTEES, 2014, informação verbal)

Tendo como exemplo o uso da rabeca citado por Ed Côrtes, frisa-se aqui, novamente, o aspecto da “nebulosidade” natural que se tem, em alguns momentos, sobre aspectos autorais e de originalidade na experiência do cinema ou de qualquer outro processo criativo e artístico (no caso de haver somente um músico na equipe de composição musical para um filme, em que esse compositor “bebe” de referências de outros artistas, tendências, correntes, contemporâneas/conterrâneas ou não; ou no caso de uma experiência coletiva – de assistência ou co-autoria - na composição da trilha musical, como foi, em certa medida, o caso dos dois filmes analisados por essa pesquisa).

De qualquer modo, deve-se destacar que o uso da rabeca, como confirma Ed Côrtes, se tornou parte do processo de Antonio Pinto e quase uma marca registrada. Entende-se que a escolha de utilização de determinados procedimentos e, inclusive, de instrumentação é partilhada entre os membros da equipe fílmica, ou seja, também passa por ele. Além disso, tendo ainda como perspectiva o conceito de *tecnicidade* (Martín-Barbero, 1987), o emprego

desse instrumento e de outras técnicas por Antonio Pinto em produções audiovisuais posteriores reforça a noção das transformações e, por conseguinte, da incorporação por partes de atores sociais de saberes e competências discursivas envolvidos em processos de comunicação e de troca simbólica e cultural.

Com tudo o que foi explanado, a pesquisa passa agora para o próximo capítulo, em que tratará, detidamente, da análise fílmica de quatro sequências de *Central do Brasil* (1998) e quatro sequências de *Abril Despedaçado* (2001), todas com música assinada ou co-assinada por Antonio Pinto.

## 5 DISTINTAS INSTÂNCIAS DA TRILHA MUSICAL EM *CENTRAL DO BRASIL* (1998) E *ABRIL DESPEDAÇADO* (2001)

A escolha pelas análises de *Central do Brasil* (1998) e *Abril Despedaçado* (2001) se justifica diante da importância que essas duas obras possuem na carreira do compositor Antonio Pinto e na história do cinema nacional, mais especificamente, o período da Retomada no Brasil, de acordo com Nagib (2002). Nas sequências analisadas, é possível constatar características marcantes do estilo do compositor Antonio Pinto que desempenham papel narrativo no filme analisado, de acordo, principalmente, com as classificações de Michel Chion (2011) e Claudia Gorbman (1987).

Além disso, a decisão pelas quatro sequências analisadas em cada um dos filmes motiva-se pela presença de música composta somente por Antonio Pinto, apesar de o compositor dividir a autoria da trilha musical com Jacques Morelembaum e contar com colaborações do músico Capiba, no que se refere ao filme *Central do Brasil* (1998). Quanto à *Abril Despedaçado* (2001), Antonio Pinto teve a colaboração dos músicos Ed Côrtes e de Beto Villares, além da participação de Siba nos trechos em que se usa a rabeça.

A primeira sequência observada de *Central do Brasil* (1998) é do início do filme, a partir do primeiro plano, em que se ouve a música tema *Central do Brasil*. A segunda sequência analisada concerne aos planos que começam em 03'42", onde se apresenta a faixa musical *O*

*Trem*. Na terceira etapa, analisa-se a sequência com a música *Atropelamento*. Por fim, empreende-se a observação atenta da última sequência da obra, com a música *A Carta de Dora*.

A respeito da segunda obra, *Abril Despedaçado* (2001), o trabalho empreende uma observação analítica sobre as sequências com as seguintes músicas, de autoria de Antonio Pinto: *A Roda*; *O Circo*; *A Corda*; e *A Morte*. De acordo com as orientações apresentadas pelos autores, a análise fílmica irá considerar as seguintes informações: trilha sonora e musical e relação com o plano imagético; Diálogos, ruídos e música; escala sonora; intensidade; transições sonoras, continuidade ou ruptura sonora.

Além disso, a análise se focará na relações entre sons e imagens, seguindo como base os conceitos de Chion (2011) em relação aos sons e vozes *fora de campo* e em *off*<sup>47</sup>, trilha sonora e musical diegética ou extradiegética, consonância ou dissonância entre imagens e sons - tendo

---

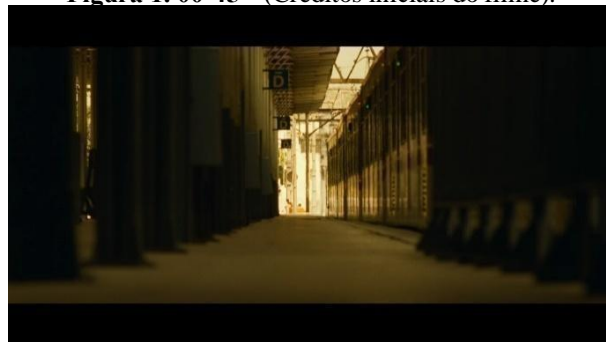
<sup>47</sup> Segundo Chion (2011), o som *fora de campo* (ou som diegético) é a fonte sonora invisível na tela, mas que provém de algum personagem ou objeto que faz parte do "espaço-tempo" da ficção. A diegese refere-se ao universo representado em determinada narrativa ficcional, ou seja, os ambientes e situações que o filme retrata. Já o som *off* (ou extradiegético) é o som que emana de uma personagem ou objeto invisível situado dentro de um espaço-tempo diferente da situação retratada na tela.

como base o conceito de *temporalização*, em que a imagem pode conter ritmo ou animação temporal própria e a “temporalidade do som combina-se então com a temporalidade já existente da imagem: quer para ir no mesmo sentido, quer para o contrariar ligeiramente - tal como dois instrumentos que tocam em simultâneo” (CHION, 2011, p. 19) Ainda segundo o autor, essa temporalização depende também do tipo de sons, segundo sua densidade, textura interna, seu aspecto e seu desenrolar em determinada cena.

No que concerne mais especificamente ao papel desempenhado pela trilha musical nos trechos das obras fílmicas em exame, o procedimento metodológico da análise fílmica empregado a seguir se baseia nas diferentes funções e princípios que a trilha musical pode desempenhar na narrativa de acordo, principalmente, com os conceitos de Chion (2011) e Gorbman (1987). Entende-se que algumas sequências possuem características que se adequam a mais de uma das classificações elencadas pelos autores, de modo que essas tipificações podem ser cumulativas, a depender de cada situação analisada em uma narrativa fílmica.



**Figura 1. 00'45''** (Créditos iniciais do filme).

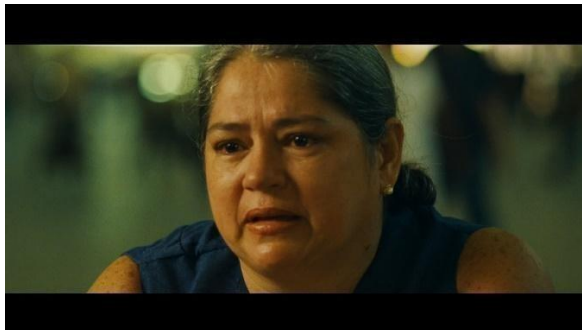


**Figura 2. 00'49''** (Plano geral - PG; Câmera fixa).

*Fonte: Filme Central do Brasil. Ano: 1998. Direção: Walter Salles.*

Ainda com o plano de fundo em tela preta anunciando os créditos iniciais, ouve-se os primeiros sons do filme, em 00'29'' - uma locução ao microfone em um lugar movimentado. Em 00'40'', ouve-se os sons do que parece ser um trem em movimento. Enquanto ouvimos ruídos das ferragens do trem, o locutor fala ao microfone: “Plataforma 2, linha D. Próximo ‘Teodoro Parador’, plataforma 2, linha D. Saída prevista para oito horas e dezesseis minutos.”

Ao final do anúncio no alto falante da estação, em 00'46", as primeiras notas de piano do tema principal *Central do Brasil* ressoam, lentamente, começando em *Ré*. Ao mesmo tempo, ouve-se o som brusco de portas de um trem se abrindo e então surge a primeira cena no quadro: em plano geral, a passarela da estação ferroviária com um amontoado de pessoas saindo ao mesmo tempo. A música extradiegética tocada, de repente, toma um ritmo regular, mais rápido, como se seguisse o ritmo dos passantes que descem do trem e andam pela passarela – há logo nesse início já um senso de temporalização das imagens pela trilha musical regular e pelos ruídos (CHION, 2011) A música tem preponderância nesse início, mas também são perceptíveis os ruídos do ambiente, com os passos dos transeuntes e os barulhos da estação lotada.



**Figura 3. 00'55"** (Primeiríssimo plano - PPP; Câmera fixa).



**Figura 4. 01'24"** (Plano geral - PG; Câmera fixa).

Fonte: Filme *Central do Brasil*. Ano: 1998. Direção: Walter Salles.

Enquanto a música prossegue, há um corte para uma personagem desconhecida que parece conversar com alguém fora do campo de visão da câmera. A mulher, enquadrada no plano, diz, lacrimejando: “Querido... meu coração é seu. Não importa o que você tenha feito, eu te amo... eu te amo.” Há uma pausa e a personagem se emociona ainda mais. Em meio a essa breve pausa, a frase melódica da trilha musical que se estendia desde o início da sequência parece insinuar uma desaceleração, com andamento mais lento.

A personagem continua: “Esses anos todos... que você vai ficar trancado aí dentro, eu também vou ficar trancada aqui fora te esperando”. Em menor intensidade, ouve-se os barulhos da estação de metrô ao fundo e a melodia de *Central do Brasil* segue em ritmo regular, somente

ao piano. A trilha musical atua de modo incidental, lembrando conceito *easy listening*, conforme classificação de Gorbman (1987), subordinando-se aos sons dos diálogos e dos ruídos da estação ferroviária.

Em 01'24", mesmo com o corte para outra cena que mostra pessoas andando pela passarela da estação, frontalmente à câmera, a melodia de piano de *Central do Brasil* continua sem nenhuma mudança. Novamente, um intenso ruído de grades se batendo e sons de passos das pessoas andando pela estação do metrô.



**Figura 5. 01'27"** (Primeiríssimo plano - PPP; Câmera fixa).



**Figura 6. 01'47"** (Plano geral - PG; Câmera fixa).

Fonte: Filme *Central do Brasil*. Ano: 1998. Direção: Walter Salles.

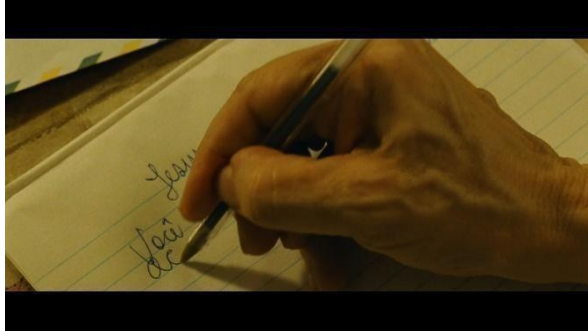
Um senhor de chapéu aparece no quadro, como se também estivesse conversando com alguém fora do campo de visão da câmera. O personagem em primeiríssimo plano diz: “Foi um cara que me enganou... e eu quero mandar uma carta pra ele. Seu Zé Amário, muito obrigado pelo que você fez comigo. Confiei em você e você me enganou. E até a chave do meu apartamento você carregou.” Durante a fala dessa personagem, percebe-se os sons da estação em menor intensidade.

Em 01'32", a faixa *Central do Brasil* volta para a primeira frase melódica. Mais uma vez, há uma troca de plano para um grande corredor abarrotado de pessoas que circulam pela estação de metrô, mas a dinâmica entre os ruídos e a música permanecem inalterados, como se a trilha musical e os ruídos da estação funcionassem como um elemento de ligação de todas as

cenas iniciais do filme. Em 01'49", ouve-se a voz fora de campo de uma mulher, em assincronia com a imagem que se vê no plano: "Jesus, [...]"



**Figura 7. 01'51"** (Primeiro plano – PP; Câmera fixa).



**Figura 8. 01'54"** (Plano de detalhe - Close-up; Câmera fixa).

Fonte: Filme Central do Brasil. Ano: 1998. Direção: Walter Salles.

De repente, há um corte para Josué, protagonista do filme, e sua mãe, conversando com uma pessoa que já vemos no canto esquerdo do plano. A mãe de Josué continua: "[...] você foi a pior coisa que já me aconteceu." Os sons da estação ao fundo e a melodia minimalista de *Central do Brasil* prosseguem. Em seguida, surge o plano de uma mão escrevendo o que a mãe de Josué dita em um papel pautado. A voz fora de campo da mãe de Josué continua, em assincronia com a imagem: "Só escrevo [...]"



**Figura 9. 01'58"** (Primeiro plano – PP; Câmera fixa).



**Figura 10. 02'05"** (Primeiríssimo plano - PPP; Câmera fixa).  
Fonte: Filme *Central do Brasil*. Ano: 1998. Direção: Walter Salles.

A tomada volta para Josué e sua mãe. Ela prossegue “[...] porque teu filho Josué me pediu.” (Josué olha para a carta sendo escrita, balança a cabeça de forma afirmativa e sorri). Os sons da estação ao fundo seguem em volume mais baixo e a melodia de *Central do Brasil* mantém o mesmo andamento. A mãe de Josué continua: “Eu falei pra ele que você não vale nada!” Há um corte, em contraplano, para o rosto de Dora, mulher que escreve a carta, que pára de escrever por um momento, olha para a mãe de Josué, com certo grau de espanto, e depois olha para o menino. A mãe de Josué continua: “mas ainda assim [...]”



**Figura 11. 02'08"** (Primeiríssimo plano - PPP; Câmera fixa).



**Figura 12. 02'10"** (Plano detalhe – *close-up*; Ângulo Plongée; Câmera fixa).  
Fonte: Filme *Central do Brasil*. Ano: 1998. Direção: Walter Salles.

Enquanto ainda ouve-se os sons do ambiente e da música em ritmo contínuo, a câmera foca para Josué, enquanto ele, com um olhar tristonho, observa sua mãe. Ela continua a ditar a carta: “[...] o menino pôs na ideia que quer te conhecer.”

A mão de Josué aparece em plano posterior segurando um pião que risca a gaveta da mesa onde Dora escreve a carta. Há nesse trecho um rápido ruído em predominância do pião riscando a gaveta enquanto ouve-se também os sons da estação ferroviária ao fundo. A trilha musical segue com a melodia minimalista de *Central do Brasil*. em 02'12", tem-se uma interrupção brusca da música antes da resolução da frase melódica principal. O som do pião serve como sinal para o corte seco com o plano seguinte e para a ruptura repentina da música.



**Figura 13. 02'12"** (Plano geral - PG; Câmera fixa).  
Fonte: Filme *Central do Brasil*. Ano: 1998. Direção: Walter Salles.

Há um corte novamente para outro corredor da estação, semelhante aos anteriores, em que várias pessoas circulam pelo corredor, em direção à câmera. Sons dos passantes pelo corredor da estação. Já não há mais música tocando ao fundo.

## SEGUNDA SEQUÊNCIA

Dora vai embora da estação ao fim do expediente. Mais adiante, ainda no mesmo plano sequência, o título do filme aparece em 03'54", enquanto Dora continua andando em direção ao metrô. A câmera se movimenta para a esquerda, seguindo os passos de Dora.



**Figura 14. 03'42** (Plano de conjunto – PC; Câmera panorâmica para a esquerda).



**Figura 15. 04'03"** (Plano americano – PA; Câmera em *travelling* para a esquerda).  
Fonte: Filme *Central do Brasil*. Ano: 1998. Direção: Walter Salles.

Em 03'38" – começa a melodia de *O Trem*, em piano *fortíssimo* (intensidade muito forte, de acordo com a terminologia erudita da dinâmica musical) em tom de *Mi*. Há um contraponto melódico também em piano, que começa em *Fá#*. A trilha musical tem maior predominância na sequência. Em 03'47", arranjo de cordas mais agudas toca a sequência de notas, sendo a primeira mais prolongada: *Sol-Lá-Fá#-Si-Dó-Fá-Sol*. Esse arranjo serve para dar maior dramaticidade à música.

Dora aparece de perfil andando, apreensivamente, em direção a porta de um metrô enquanto várias pessoas cruzam seu caminho. A câmera segue Dora, em movimento de *travelling* (deslocamento) para a esquerda. Ouve-se, em alto volume, os sons de gritos e passos das pessoas. A música tem a base de cordas mais graves em compassos de quatro tempos, em pulso regular.

O som da base mais grave das cordas lembra uma marcha que segue o caminhar mais acelerado de Dora e confere mais tensão à cena. Dora se esquiva dos passantes preocupada em conseguir entrar no vagão do metrô.



**Figura 16. 04'10"** (Plano americano - PA; Câmera em *travelling* para a esquerda).



**Figura 17. 04'18"** (Plano Geral - PG; Câmera fixa).  
Fonte: Filme *Central do Brasil*. Ano: 1998. Direção: Walter Salles.

Dora continua andando no mesmo ritmo, usando as mãos para se proteger dos transeuntes. Os ruídos e as vozes das pessoas ao redor da personagem seguem em volume mais alto. Adiciona-se à música sinfônica o som de um pandeiro em contraponto ao piano e as cordas para marcar a transição de um compasso para outro. Frisa-se aqui a utilização de instrumentos populares da música brasileira mesclados a músicas de estilo sinfônico, característica marcante das trilhas musicais do período do Cinema da Retomada no Brasil (GALLO, 2015), embora tal característica já possa ser percebida em filmes do período do Cinema Novo. Percebe-se o corte para o plano, em câmera fixa, em que passageiros entram pelas janelas e se acomodam nas cadeiras e encostos do metrô.



**Figura 18. 04'31"** (Plano de Conjunto - PC; Câmera fixa).



**Figura 19. 04'47"** (Primeiro plano - PP; Câmera fixa).  
Fonte: Filme *Central do Brasil*. Ano: 1998. Direção: Walter Salles.

Dora consegue entrar no vagão e segura um apoio de mãos. Os sons de gritos continuam em maior intensidade e a música de estilo sinfônico prossegue com os pianos e cordas agudas e graves. Em 04'19", sons de cuíca também são empregados por Antonio Pinto para marcar os compassos.

Fazendo um exercício de conotação, pode-se entender que os sons de cuíca que tocam duas vezes até 04'27" remetem a elementos do samba brasileiro e de sua relação com a malandragem. Esses sons tocam sincronicamente com a imagem dos passageiros que entram no vagão do metrô saltando pelas janelas e se ajeitando para acharem seus assentos. O piano parece improvisar com uma base de cordas mais graves que também se modifica.

Em 04'19", cordas mais agudas começam outra frase em contraponto com arranjos graves de cordas, que vão de uma linha ascendente um *Dó* bem grave até o *Lá*. Dora em efeito de profundidade de campo, com um olhar cansado, se segura no apoio de mãos do vagão. Ouve-se sons do vagão passando pelos trilhos e pessoas conversando dentro do metrô. Em 04'35", já se ouve novamente a marcha com a base rítmica de cordas mais graves em compassos de quatro tempos, em pulso regular.

Em 04'51", base rítmica de cordas começa a tocar só duas vezes em cada compasso, anunciando um desfecho da música. Em 05'00, a música vai se lentificando e em 05'04", esboça uma resolução da tônica, com notas de piano em proeminência e arranjos de cordas agudas até 05'15". Antes da troca para o próximo plano, o piano toca sem o acompanhamento das cordas, em *adagio*<sup>48</sup>, sem ritmo definido.



**Figura 20.** 05'16" (Plano geral - PG; Câmera fixa).

<sup>48</sup> *Adagio* é o termo que se refere a um movimento musical em andamento lento, segundo o glossário disposto no site da Orquestra Sinfônica de Campinas. Disponível em: <http://www.osmc.com.br/novo/conteudos/10/glossario-de-termos.aspx>. Acesso em 27 de julho de 2021.



**Figura 21. 05'33"** (Plano geral – PG; Câmera fixa).  
Fonte: Filme *Central do Brasil*. Ano: 1998. Direção: Walter Salles.

Dora caminha em direção ao horizonte por um corredor carregando sua bolsa e uma sacola. Ouve-se os sons de vizinhos discutindo, além dos passos de Dora. A melodia (em *adagio*) do piano prossegue bem calmamente, como um lamento, como se fizesse um *arpeggio* dos acordes *Dó maior* e *Si menor*.

Dora abre a porta que dá para a pequena sacada e abre o vitrô com a vista para os trilhos do metrô. Ao mesmo tempo, ouve-se os sons de vizinhos discutindo e do vagão de metrô percorrendo os trilhos, em frente ao apartamento de Dora. Os sons de piano ficam ainda mais lentos até a resolução em um acorde arpejado de *Mi menor*, em 05'34".



**Figura 22. 05'35"** (Plano geral – PG; Câmera fixa).  
Fonte: Filme *Central do Brasil*. Ano: 1998. Direção: Walter Salles.

Vê-se as frestas do vitrô, o braço de Dora estendido abrindo-o e o vagão do metrô passando ao fundo, em profundidade de campo. Câmera fixa. Ângulo *plongée*<sup>49</sup>. Nesse plano, percebe-se somente as vozes dos vizinhos ao fundo e o barulho dos trilhos do metrô em atrito com o vagão, com alta intensidade. Já não há mais música.

<sup>49</sup> *Plongée* (que significa “mergulho” em francês se refere à câmera posicionada em nível mais ou menos elevado do que o objeto enquadrado, nesse caso, de cima para baixo, segundo o glossário disposto no site da Mnemocine. Disponível em: <http://www.mnemocine.com.br/index.php/cinema-categoria/28-tecnica/141-glossarioaudiovisual>. Acesso em 27 de julho de 2021.

Gorbman (1987) diz que, algumas vezes, como a música é subordinada à narrativa, a sua duração é determinada por uma situação ou sequência visualmente representada nos planos do filme. A música, nesse caso, passa a se constituir de pausas, notas sustentadas (prolongadas) ou pequenas frases melódicas, para facilitar a montagem e o corte das cenas. É o que ocorre, por exemplo, na segunda sequência analisada, entre as figuras 19 e 22, em que Dora anda no metrô em destino à sua casa, após o expediente – a música se prolonga primeiro com a desaceleração gradativa das cordas e depois com o piano tocando lentamente até parar quando Dora entra em sua casa e abre a janela.

### TERCEIRA SEQUÊNCIA

Em 11'39", Josué e sua mãe saem da estação depois de falarem com Dora. Câmera em panorâmica para a esquerda. Vozes de pessoas, sons de veículos e buzinas. Ouve-se, já em 11'39" (antes do corte seco), as notas iniciais do tema *Central do Brasil* em andamento bem lento. Em 11'40", surgem os arranjos de violoncelos também no mesmo andamento.



**Figura 23.** 11'39" (Plano conjunto; Câmera em panorâmica<sup>50</sup> para a esquerda).



**Figura 24.** 11'42" (Plano detalhe – *close up* e Ângulo em *Plongée*; Câmera em *travelling in*).  
Fonte: Filme *Central do Brasil*. Ano: 1998. Direção: Walter Salles.

<sup>50</sup> *Panorâmica* é a rotação da câmera em torno de seu eixo horizontal (para cima e para baixo) ou vertical (para um ou outro lado), segundo o glossário disposto no site da Mnemocine. Disponível em: <http://www.mnemocine.com.br/index.php/cinema-categoria/28-tecnica/141-glossarioaudiovisual>. Acesso em 27 de julho de 2021.

Enquanto Josué enrola seu pião, os sons de vozes, motores e buzinas continuam na mesma intensidade. A trilha musical, com o piano e a base sinfônica de instrumentos de cordas, prossegue em andamento lento.



**Figura 25.** 11'45" (Plano detalhe – *close up*; Câmera fixa).



**Figura 26.** 11'45" (Primeiríssimo plano – PPP; Câmera fixa).  
Fonte: Filme *Central do Brasil*. Ano: 1998. Direção: Walter Salles.

A tomada foca no semáforo e, em seguida, para Josué. Câmera fixa. Som alto de várias buzinas ao mesmo tempo. Mãe de Josué diz, ao olhar para o menino: “Dá a mão, Josué.” Arranjo de cordas se modifica, em um movimento ascendente de *Si-Dó-Ré-Mi*. Ao fim dessa subida, as cordas sustentam o acorde de *Lá* menor. O plano foca na mãe de Josué que olha para o semáforo e depois para Josué.



**Figura 27.** 11'46" (Primeiríssimo plano – PPP; Câmera fixa).



**Figura 28. 11'46"** (Plano geral – PG; Câmera fixa).  
 Fonte: Filme *Central do Brasil*. Ano: 1998. Direção: Walter Salles.

Mãe de Josué aparece no plano olhando para o menino e dizendo: [...] “Dá a mão, Josué. [...]”. Josué olha para sua mãe e lhe dá as mãos para atravessar a rua. Os sons de violoncelo delineiam um fraseado melancólico, junto ao sons de várias buzinas de veículos que passam pela rua movimentada.



**Figura 29. 11'52"** (Plano em conjunto – PC; Câmera em panorâmica para a direita).



**Figura 30. 11'56"** (Plano geral – PG; Câmera fixa).  
 Fonte: Filme *Central do Brasil*. Ano: 1998. Direção: Walter Salles.

Josué e sua mãe atravessam a rua. Câmera em panorâmica para a direita. Sons de buzinas, motores, passos e vozes de pedestres. A música vai ficando mais tensa. Arranjo de cordas faz acorde de em *Lá* menor. Cordas agora tem mais destaque piano faz arranjos em *Lá* menor e *Mi* menor.

Logo adiante, Josué esbarra em um pedestre e derruba seu pão. A câmera se mantém fixa no menino, enquanto persistem os sons de buzinas, gritos e passos de pedestres. Josué grita: “Ei, meu pão.” Ruído de pão caindo no asfalto. Quando Josué pega o pão, ouve-se o som do

motor de um ônibus ficando cada vez mais intenso, indicando que está se aproximando. A mãe de Josué grita em voz *off*: “Vem, Josué, vem!”. Música mantém acordes menores e o ritmo da música acelera, bem como dos objetos nos planos e na montagem, fazendo com que um clima de tensão se instaure quanto ao desenrolar da sequência.



**Figura 31. 12'00"** (Primeiro plano – PP e Ângulo em *Plongée*; Câmera em panorâmica para a esquerda).



**Figura 32. 12'03** (Plano detalhe – *close-up*; Câmera fixa).  
Fonte: Filme *Central do Brasil*. Ano: 1998. Direção: Walter Salles.

Josué olha para trás, em direção ao homem. A câmera em panorâmica para a esquerda, em ângulo *plongée*. Vemos a mão de Josué alcançando o pião. A trilha musical vai aumentando a altura para notas mais agudas, em uma harmonia de cordas com as notas de um piano fazendo um contraponto<sup>51</sup>.



**Figura 33. 12'03"** (Plano americano – PA; Câmera fixa).

<sup>51</sup> *Contraponto* é a técnica da composição musical que consiste em sobrepor linhas melódicas diferentes, de acordo com o glossário disposto no site da Orquestra Sinfônica de Campinas. Disponível em: <http://www.osmc.com.br/novo/conteudos/10/glossario-de-terminos.aspx>. Acesso em 27 de julho de 2021.



**Figura 34. 12'05"** (Plano detalhe – *close-up*; Câmera fixa).  
Fonte: Filme *Central do Brasil*. Ano: 1998. Direção: Walter Salles.

A mãe de Josué olha para trás e o chama. Câmera fixa. Josué olha para sua mãe no meio da rua. Câmera fixa. Sons do motor do ônibus ficam cada vez mais altos e têm praticamente o mesmo volume que a voz da mãe de Josué. Cordas graves continuam base harmônica e piano se mantém nos arranjos, todos em modo menor, em tom fúnebre. Instrumentos de cordas tocam com maior acentuação a sequência *Lá-Mi-Dó*, em um aumento súbito de intensidade.



**Figura 35. 12'05"** (Plano detalhe – *close-up*; Câmera fixa).



**Figura 36. 12'06"** (Plano geral – PG; Câmera fixa).  
Fonte: Filme *Central do Brasil*. Ano: 1998. Direção: Walter Salles.

A mãe de Josué se assusta ao ver algo fora de campo que se aproxima. Um ônibus se aproxima em sentido contrário à câmera. A câmera se mantém fixa, em ângulo em *contra-plongée* (câmera posicionada em um ângulo de baixo para cima). A melodia toma uma ascendente de notas dissonantes, rapidamente, que denotam uma atmosfera de emoção trágica

e súbita. Cordas mais agudas (violas e violinos) tocam sequência extremamente rápida (*Si-Sol-Dó#-Lá*) e piano toca, em sincronia, as notas *Si-Dó-Ré#-Mi*. Em 12'07", ouve-se o barulho do motor do ônibus em intensidade máxima.

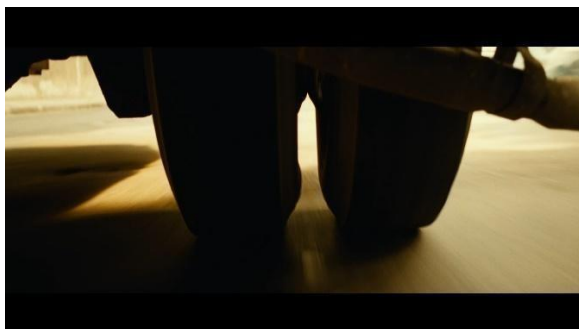


**Figura 37. 12'07"** (Plano detalhe – *close-up*; Câmera fixa).



**Figura 38. 12'06"** (Plano detalhe – *close-up*; Câmera fixa).  
Fonte: Filme *Central do Brasil*. Ano: 1998. Direção: Walter Salles.

Com uma montagem mais acelerada, Josué olha para o ônibus que se aproxima e, no plano posterior, sua mãe se espanta ao perceber a chegada do ônibus. A trilha musical se constitui, nesse trecho, de uma harmonia de cordas em modos menores, junto às notas de um piano em contraponto, que dedilha sons dissonantes<sup>52</sup>, indicando um clima de apreensão para a cena.



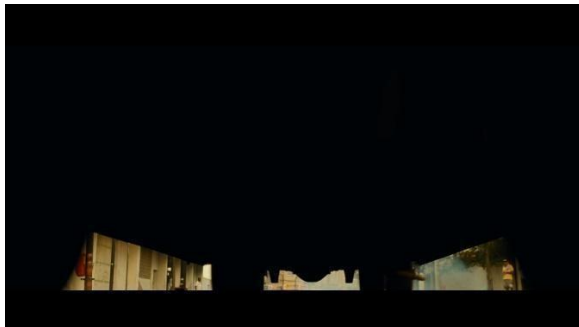
**Figura 39. 12'07"** (Plano detalhe – *close-up*; Câmera em *travelling in*).

<sup>52</sup> *Dissonância* é a combinação de sons simultâneos não consonantes, ou seja, cujo efeito provoca uma sensação de choque e instabilidade, que reclama resolução para um intervalo ou acorde de repouso, conforme definição do glossário disposto no site da Orquestra Sinfônica de Campinas. Disponível em: <http://www.osmc.com.br/novo/conteudos/10/glossario-de-terminos.aspx>. Acesso em 27 de julho de 2021

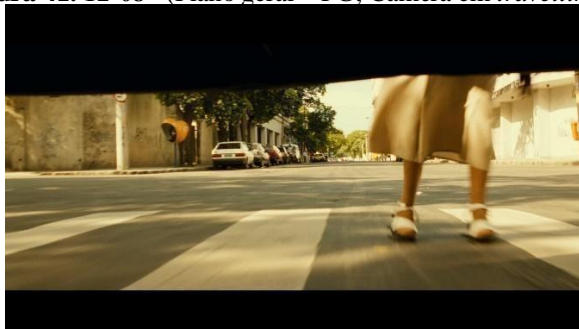


**Figura 40. 12'07"** (Plano detalhe – *close-up*; Câmera fixa).  
 Fonte: Filme *Central do Brasil*. Ano: 1998. Direção: Walter Salles.

A tomada, nessa sequência, filma as rodas do ônibus em alta velocidade que avança em direção à mãe de Josué. A música acelera repentinamente, sugerindo uma consonância com a montagem. Com a câmera fixa em plano detalhe, a mãe de Josué arregala os olhos e ouve-se um ruído em alta intensidade da frenagem do ônibus. A derrapagem do ônibus é percebida com maior preponderância em relação aos outros sons. No plano seguinte, após o som de uma colisão, já não há mais música.



**Figura 41. 12'08"** (Plano geral – PG; Câmera em *travelling in*).



**Figura 42. 12'09"** (Plano geral – PG; Câmera fixa).  
 Fonte: Filme *Central do Brasil*. Ano: 1998. Direção: Walter Salles.

Na figura 41, percebe-se o chassi do ônibus ainda em movimento, a partir de uma tomada em movimento em ângulo *contra-plongée*. Ainda ouve-se os ruídos da frenagem. Vê-se a faixa de pedestres e as pernas da mãe de Josué sendo atingidas pelo ônibus. Ruídos de frenagem e do atropelamento da mãe de Josué. Mais uma vez, a trilha musical recorre ao

artifício da interrupção abrupta descrito por Gorbman (1987) logo após o atropelamento da mãe de Josué.



**Figura 43. 12'09''** (Primeiro plano – PP; Câmera fixa).



**Figura 44. 12'20''** (Plano americano – PA; Câmera em *travelling in*).  
 Fonte: Filme *Central do Brasil*. Ano: 1998. Direção: Walter Salles.

Dora se levanta assustada com o barulho e olha para fora do campo de visão em direção à rua. Ainda com o plano que mostra a personagem, ouve-se os sons de passos, vozes e gritos de pedestres. Josué se esquiva dos pedestres e corre até sua mãe. Uma câmera em movimento segue Josué. Em meio aos gritos dos transeuntes, uma harmonia de cordas em estilo sinfônico em modo menor começa a ressoar ao fundo.



**Figura 45. 12'21''** (Primeiro plano – PP; Câmera fixa).



**Figura 46. 12'23"** (Plano em conjunto – PC; Câmera fixa).  
Fonte: Filme *Central do Brasil*. Ano: 1998. Direção: Walter Salles.

Um homem posicionado um pouco à direita do plano olha para o local do acidente fora de campo e faz sinal da cruz. À esquerda do plano, observa-se imagens religiosas penduradas na parede. Câmera fixa. Ainda no plano do homem fazendo sinal da cruz, ouve-se a voz em *off* de Seu Pedrão, vigia da estação, como se estivesse lamentando. “É [...]”.

Também em voz *off*, Dora pergunta, com a voz preocupada: “O que que houve? [...]”. A trilha musical continua com notas dissonantes harmonicamente do naipe de cordas.

Seu Pedrão explica para Dora, de modo indiferente: “Um ônibus passou em cima de uma mulher [...]” Dora pergunta: “Morreu?” Seu Pedrão responde: “Ah sim... já tá acertando as contas ‘lá em cima’”. A música continua no mesmo andamento, acentuação e variação de notas dissonantes. O caráter trágico da melodia se mantém.



**Figura 47. 12'30"** (Plano conjunto; Câmera em *travelling* para a esquerda).



**Figura 48. 12'32"** (Plano conjunto; Câmera fixa).  
Fonte: Filme *Central do Brasil*. Ano: 1998. Direção: Walter Salles.

Com a câmera em movimento e levemente desfocada, o corpo da mãe de Josué surge na sequência deitado embaixo do ônibus, como se estivesse em plano “ponto de vista”. A música que oscila em intervalos sob o modo menor se mistura aos sons de passos e vozes. Os sons musicais e os ruídos se mantêm enquanto há um corte para Seu Pedrão que lamenta com a cabeça. Ainda ouve-se gritos dos pedestres. De 12’30 até 12’37”, só se ouve a sequência de notas sendo tocada pelo naipe de cordas, em repetição de uma frase de natureza funesta. Vozes e sons de passos. Música mantém cordas em notas fúnebres, em forma de *adagio lamentoso*.



**Figura 49. 12’32”** (Plano em conjunto – PC; Câmera fixa).



**Figura 50. 12’33”** (Plano detalhe – *close-up*; Câmera fixa).  
Fonte: Filme *Central do Brasil*. Ano: 1998. Direção: Walter Salles.

Ainda no mesmo plano, Dora olha para baixo e para fora de campo. Posteriormente, vê-se o lenço esquecido pela mãe de Josué em sua gaveta. A trilha musical volta a manter um pulso calmo, com notas melancólicas.



**Figura 51. 12’35”** (Plano em conjunto – PC; Câmera fixa).



**Figura 52. 12'36"** (Plano detalhe – *close-up*; Câmera fixa).  
 Fonte: Filme *Central do Brasil*. Ano: 1998. Direção: Walter Salles.

Dora franze as sobrancelhas, como se tivesse lembrado que era o lenço da mãe de Josué. Repentinamente, o lenço cai da gaveta, sendo levado pelo vento, com a câmera fixa e em ângulo em *plongée*. A trilha musical mantém a oscilação dramática em tons menores para realçar o tom trágico da sequência.



**Figura 53. 12'37"** (Plano conjunto; Câmera em *travelling in*).



**Figura 54. No mesmo plano em sequência, aos 12'39"**, um homem agarra Josué e o levanta.  
 Fonte: Filme *Central do Brasil*. Ano: 1998. Direção: Walter Salles.

Josué agacha e grita por sua mãe. Câmera em movimento de *travelling in* (indo em direção a Josué). Ouve-se os gritos de Josué por duas vezes: “Mãe! Mãe!” Uma voz feminina em *off* grita: “Tira ele! Tira! Tira!” A música mantém a harmonia de cordas em *Ré* menor e arranjos de cordas agudas em contraponto, em ritmo indefinido. No mesmo plano em sequência, aos 12'39”, um homem agarra Josué e o levanta.



**Figura 55. 12'42"** (Primeiríssimo plano – PPP; Câmera em *travelling* para a esquerda).



**Figura 56. 12'48"** (Plano aberto; Câmera fixa).

Fonte: Filme *Central do Brasil*. Ano: 1998. Direção: Walter Salles.

Um homem desconhecido consola Josué, que fecha os olhos e segura seu pião. A câmera se mantém em movimento (câmera na mão), em ângulo *plongée*. Ouve-se vozes de várias pessoas. A música em modo menor se altera rapidamente para uma harmonia de tom esperançoso e brilhante, em um *crescendo*, e, na mesma frase, rapidamente, retorna para dissonância trágica. Dora se agacha no canto esquerdo do plano em frente ao lenço caído no chão. Câmera fixa. Ângulo em *plongée*. Sons de vozes e pessoas correndo.



**Figura 57. 12'50"** (Plano geral – PG).

Fonte: Filme *Central do Brasil*. Ano: 1998. Direção: Walter Salles.

Cordas agudas em arranjo repetem a sequência *Sol#-Lá-Mi-Dó* até o fim da sequência em 12'57". Essas quatro notas são tocadas em dois tempos para cada compasso. A base harmônica fica em *Ré* menor. A música diminui o andamento e a acentuação até desaparecer, também em efeito de *fade out* (desaparecimento gradativo da imagem, que dá lugar a um fundo

preto como transição para outra sequência). Dora espera por alguns segundos, pega o lenço e o guarda em sua bolsa. A imagem desaparece em corte *fade out* a partir de 12'57".

#### QUARTA SEQUÊNCIA

No início da quarta sequência analisada, em 102'17", percebe-se as cartas que Dora havia escrito para a mãe de Josué no início do filme, dispostas uma ao lado da outra. A câmera transita em *travelling in* e ouve-se os sons de grilos, assobios de pássaros e os passos de Dora indo embora da casa da família de Josué.



**Figura 58.** 102'17" (Plano detalhe – *close-up*; Câmera em *zoom in*).



**Figura 59.** 102'41" (Plano geral – PG; Câmera em panorâmica para a direita e depois, câmera fixa).  
Fonte: Filme *Central do Brasil*. Ano: 1998. Direção: Walter Salles.

O tema *A Carta de Dora* (uma variação do tema principal *Central do Brasil*, tocada no início do filme) começa, só que com um arranjo inicial diferente, na nota *Dó*, em 01'41'16", de modo bem lento. Dora caminha pela rua indo embora. Sobre o procedimento da variação temático-musical, Bordwell (2017) comenta:

Repetição e variação são dois lados de uma mesma moeda. Notar um é ficar atento ao outro. Ao pensar sobre filmes, precisamos procurar por similaridades e diferenças. Indo de umas às outras, podemos apontar *motifs* e contrastar as mudanças pelas quais passam, reconhecendo paralelismos como repetição e,

ainda assim, notando variações cruciais<sup>53</sup> (BORDWELL; THOMPSON; SMITH, 2017, p. 67, tradução do autor)

A câmera se move em panorâmica para a direita. Os assobios dos pássaros ficam mais altos e os ruídos dos passos de Dora também se acentuam e se aceleram. A música tocada ao piano mantém o andamento bem lento, como um lamento, com notas de duração mais longa.



**Figura 60.** 103'00” (Plano americano – PA; Câmera em *travelling* para a direita).



**Figura 61.** 103'14” (Plano geral – PG; Câmera em panorâmica para baixo e depois para a direita).  
Fonte: Filme *Central do Brasil*. Ano: 1998. Direção: Walter Salles.

O plano enquadra Dora caminhando de perfil, em uma panorâmica em *travelling* para a direita. Os assobios dos pássaros se mantêm e o caminhar de Dora acelera ainda mais. As primeiras notas de piano de *A Carta de Dora* permanecem lentas. De repente, Josué acorda, abre a porta de casa e corre atrás de Dora. A câmera se movimenta em panorâmica para baixo e depois para a direita. O ângulo em *plongée* mostra Josué correndo pela rua na tentativa de encontrar Dora. Ainda se ouvem assobios de pássaros e agora, os sons da corrida de Josué. A música sofre uma variação de intensidade assim que Josué abre a porta da casa e as notas de piano ficam mais fortes, acelerando o ritmo (*andante*) e o mantendo, quando Josué começa a correr. Parece haver uma sincronia entre a aceleração simultânea do andamento da música e da corrida de Josué.

<sup>53</sup> “Repetition and variation are two sides of the same coin. To notice one is to be alert to the other. In thinking about films, we ought to look for similarities and differences. Shuttling between the two, we can point out motifs and contrast the changes they undergo, recognize parallelisms as repetition, and still spot crucial variations”.

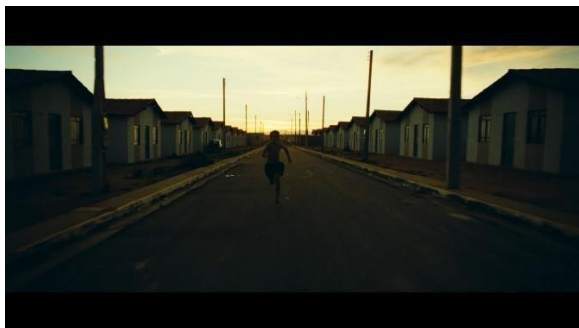


**Figura 62.** Continuação do plano sequência. 103'24" (Plano aberto; Câmera em panorâmica para a direita e depois, câmera fixa).



**Figura 63.** 103'26" (Plano americano – PA; Câmera em *travelling out*).  
Fonte: Filme *Central do Brasil*. Ano: 1998. Direção: Walter Salles.

Josué corre pela rua em direção a Dora. Depois da panorâmica para a direita, a câmera se estabiliza. Dora caminha em direção à porta do ônibus. A câmera faz um *traveling (out)* (movimento para trás). Percebe-se os sons do motor do ônibus se aquecendo e do ritmo regular dos sapatos de Dora. Em seguida, Dora entra no ônibus e o veículo segue viagem, saindo gradualmente do plano enquanto o som do motor vai ficando mais intenso. A música mantém andamento regular somente com o piano e muda para segunda frase.



**Figura 64.** 103'47" (Plano geral – PG; Câmera em *travelling out*).

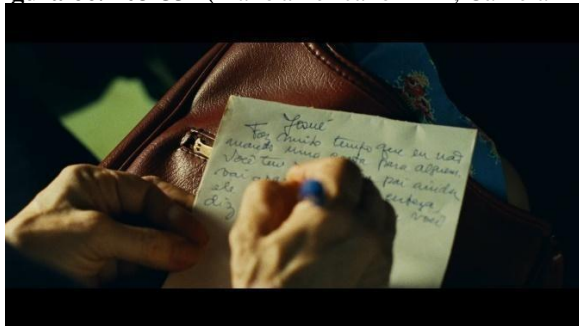


**Figura 65. 103'51"** (Plano geral – PG; Câmera fixa).  
Fonte: Filme *Central do Brasil*. Ano: 1998. Direção: Walter Salles.

Josué corre até Dora, em sentido contrário à câmera. A câmera segue em *travelling out*. Ouve-se a corrida de Josué e os sons do amanhecer no bairro. A música volta para a frase inicial e vê-se a tomada de ônibus andando pela estrada em direção ao horizonte. A câmera neste momento está fixa. Ouve-se o ônibus acelerando e, simultaneamente, a voz *over* de Dora surge, assincronamente, à imagem, dizendo: “Josué, [...]”. A música mantém *arpeggio* de piano de *Central do Brasil*.



**Figura 66. 103'55"** (Plano americano – PA; Câmera fixa).



**Figura 67. 104'07"** (Plano detalhe – *close-up*; Câmera fixa).  
Fonte: Filme *Central do Brasil*. Ano: 1998. Direção: Walter Salles.

Dora, sentada no assento do ônibus, escreve uma carta para Josué. A câmera se mantém fixa e os sons do ônibus em movimento se estabilizam. Em seguida, ouve-se o riscar da caneta de Dora escrevendo a carta. Dora aparece no plano, mas não fala - apenas ouve-se sua voz *over*: “[...] faz muito tempo que eu não mando uma carta para alguém. Agora eu tô

mandando essa carta para você. Você tem razão. Seu pai ainda vai aparecer, com certeza. Ele é tudo aquilo que você diz que ele é [...]”.

Há uma breve pausa e Dora continua: “[...] Eu lembro do meu pai me levando na locomotiva que ele dirigia. Ele ‘deixou eu’, uma menininha, dar o apito do trem a viagem inteira [...]”. A música mantém o *arpeggio* de piano de *Central do Brasil*. Depois do plano americano de Dora, há um corte para a mão dela, em *close-up*, escrevendo a carta. A câmera também se mantém fixa nesse plano.



**Figura 68. 104’21”** (Plano geral – PG; Câmera fixa).



**Figura 69. 104’34”** (Plano geral – PG; Câmera em *travelling* para a esquerda).  
Fonte: Filme *Central do Brasil*. Ano: 1998. Direção: Walter Salles.

Vê-se, de longe, o ônibus em que Dora está cruzando a estrada. A câmera continua fixa e ouve-se os ruídos do ônibus cruzando a rodovia. A voz *over* de Dora prossegue: “[...] Quando você estiver cruzando as estradas no seu caminhão enorme, espero que você lembre que fui eu a primeira pessoa a te fazer botar a mão em um volante [...]”. Os sons de piano vão para a segunda frase musical novamente.

Josué corre, rapidamente, tentando alcançar o ônibus. A câmera se move em leve *travelling* para a esquerda. Os sons dos pés de Josué são ouvidos, fazendo uma corrida veloz. Quando ele repentinamente pára, ouve-se o som de sua respiração ofegante. A voz de Dora prossegue: “[...] Também vai ser melhor para você ficar aí com seus irmãos. Você merece muito, muito mais do que eu tenho para te dar [...]”.

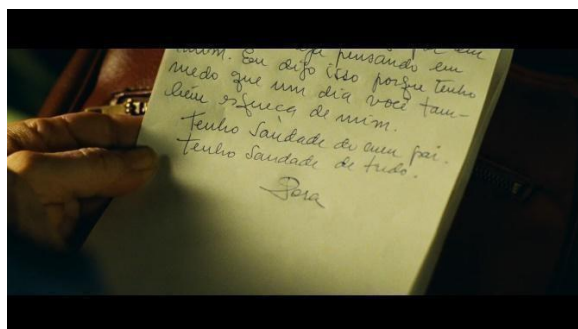


**Figura 70.** Continuação do plano em sequência. 104'44" (Primeiro plano – PP; Câmera fixa).



**Figura 71.** 104'47" (Primeiríssimo plano – PPP; Câmera fixa).  
Fonte: Filme *Central do Brasil*. Ano: 1998. Direção: Walter Salles.

Josué para ao lado de uma placa e observa o ônibus indo embora. Com a câmera fixa, Dora ainda escreve a carta, sentada no ônibus. Sua voz extradiegética segue dizendo: “[...] No dia que você quiser lembrar de mim, dá uma olhada no retratinho que a gente tirou junto. Eu digo isso porque tenho medo que um dia você também me esqueça. Tenho saudade do meu pai. Tenho saudade de tudo[...]”. A trilha musical toca a frase inicial de *Central*, ainda no mesmo ritmo *andante*. “[...] Dora.” A música ganha o arranjo lento e doloroso do violoncelo de Jacques Morelembaum, que começa em modo menor na nota *Dó*.



**Figura 72.** 105'07" (Plano detalhe – *close-up*; Câmera fixa).



**Figura 73. 105'09"** (Primeiríssimo plano – PPP; Câmera fixa).  
Fonte: Filme *Central do Brasil*. Ano: 1998. Direção: Walter Salles.

Há um corte para a mão de Dora, que termina de escrever a carta. Dora olha para o horizonte, pensativa e emocionada. Em seguida, ela tira os óculos e as lágrimas escorrem pelo rosto. Em 01'44'14", há o ganho de mais arranjos de cordas graves e agudas em harmonia, em um *crescendo*.



**Figura 74. 105'28"** (Primeiro plano – PP e ângulo em *contra-plongée*; Câmera fixa).



**Figura 75. 105'37"** (Primeiro plano – PP; Câmera fixa).  
Fonte: Filme *Central do Brasil*. Ano: 1998. Direção: Walter Salles.

Josué olha para o ônibus e também chora. A câmera se mantém fixa, em ângulo *contra-plongée*. A música vai aos poucos terminando segunda frase e voltando para a primeira, com o arranjo de cordas em contraponto à melodia do piano. Instrumentos de cordas conferem mais vigor à música, apesar de ainda manter tom lastimoso.

Dora olha o retrato que tirou com Josué, guardado em um pequeno brinquedo. Câmera fixa. Piano mantém a melodia e ritmo padrão até diminuir a intensidade e tocar um acompanhamento rítmico em volume bem baixo. Cordas ganham destaque e vão para um

*crescendo* contínuo, como se os arcos dos músicos escorregassem sobre as cordas sem interrupção entre uma nota e outra. Violinos repetem uma sequência melódica por vários compassos: *Dó-Lá-Dó-Ré-Dó-Lá-Mi-Lá*.



**Figura 76. 105'44"** (Primeiro plano – PP; Câmera fixa).



**Figura 77. 105'46"** (Plano conjunto e Plano em Ponto de Vista; Câmera fixa).

Fonte: Filme *Central do Brasil*. Ano: 1998. Direção: Walter Salles.

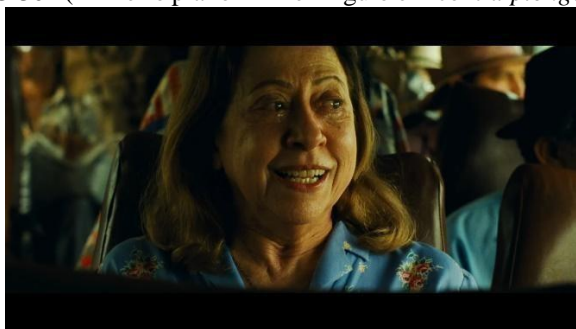
Josué também olha para o retrato. Câmera fixa. Ângulo em *contra-plongée*. Música atinge o ápice em altura e intensidade, com vários instrumentos de cordas sendo tocados juntos (violões e violinos, violoncelos e contrabaixo). A trilha musical tem a resolução em uma harmonia de violoncelo e violinos em um acorde de *Lá menor*, sendo tocados longamente. As notas prolongadas da música se encerram segundos depois do corte para os créditos. Surge, em seguida, o retrato de Josué e Dora de mãos dadas com uma imagem de Padre Cícero atrás. A câmera se move como se imitasse o movimento de um olhar (plano em ponto de vista). Dora fecha os olhos e suspira emocionada. Josué ainda chora emocionado e depois sorri.



**Figura 78. 105'51"** (Primeiro plano – PP; Câmera fixa).



**Figura 79. 105'56"** (Primeiro plano – PP e Ângulo em *contra-plongée*; Câmera fixa).



**Figura 80. 106'15"** (Primeiro plano – PP; Câmera fixa).

Fonte: Filme *Central do Brasil*. Ano: 1998. Direção: Walter Salles.

Durante o suspirar de Dora, parece haver uma consonância do suspiro com o arranjo mais agudo de cordas, ainda em tensão, tocado junto à harmonia de cordas em modo maior. Dora passa a mão no rosto limpando as lágrimas e sorri. Há um corte seco direto para um fundo preto com os créditos. A trilha musical se mantém enquanto surgem os créditos finais do filme.

Diante do que foi analisado nas sequências escolhidas, o destaque dado aos diálogos e o papel da música como suporte das tomadas se percebe durante a música *Central do Brasil* durante a maior parte da primeira sequência. Nesse trecho específico, se dá mais destaque ao que essas personagens falam, de modo que a música desempenha a função de *easy listening*, conceito de Gorbman (1987) referente à uma espécie de música ambiente, agindo discretamente para reforçar o estado emocional dos personagens e das situações retratadas.

Ainda seguindo o princípio da *inaudibilidade*, Gorbman (1987) diz que, algumas vezes, como a música é subordinada à narrativa, a sua duração é determinada por uma situação ou sequência visualmente representada nos planos do filme. A música, nesse caso, passa a se constituir de pausas, notas sustentadas (prolongadas) ou pequenas frases melódicas, para facilitar a montagem e o corte das cenas. É o que ocorre, por exemplo, na segunda sequência analisada, em que Dora anda no metrô em destino à sua casa, após o expediente – a música se prolonga primeiro com a desaceleração gradativa dos instrumentos de cordas e depois com o piano tocando lentamente até parar quando Dora entra em sua casa e abre a janela.

Outro modo de prolongamento está presente na terceira sequência de frames, quando Dora se agacha para pegar o lenço da mãe de Josué, caído no chão. Nesse trecho, música e imagem vão desaparecendo lentamente em *fade out*. A música parece atuar em conjunto com a imagem para intensificar a emoção da narrativa, após o atropelamento da mãe de Josué e o tom de pesar quando Dora vê seu lenço cair ao chão. Pode-se perceber a característica de pausa abrupta da música assim que o ônibus atropela a mãe de Josué – dessa maneira, o efeito trágico da cena parece ainda maior pelo fato de a supressão repentina da música potencializar a impressão de velocidade e impacto do ônibus vindo em direção à mãe de Josué.

Para Gorbman (1987), certos trechos são mais adequados que outros para a entrada e saída da música. Por exemplo, no cinema clássico, a música costuma entrar ou sair em ações (o movimento de um ator no quadro, uma porta se fechando); em eventos sonoros (como um telefone ou uma campainha que toca); ou em sequências de mudanças rítmicas ou emocionais decisivas. Esse aspecto da trilha é nítido quando o primeiro plano do filme aparece, em que pessoas saem do vagão de metrô assim que as portas se abrem, de modo quase sincronizado. A música começa no exato momento em que os passageiros descem do vagão. Há também o trecho em que Josué risca seu pião na beirada da gaveta de Dora e há um corte seco para o plano seguinte. Quando vemos o outro plano, já não há mais música.

A quarta regra descrita por Gorbman (1987), característica do cinema clássico de Hollywood e presente, pelo menos, em algumas cenas de *Central do Brasil*, é a capacidade da música promover a marcação narrativa do filme. A autora destaca as funções semióticas da música no cinema clássico, dividindo-as em duas categorias: referencial e conotativa. A respeito da categoria referencial, a música oferece marcações como a indicação de um ponto de vista do personagem, locações ou delimitações formais (como, por exemplo, os começos e finais de filmes; a definição do gênero da obra fílmica; a apresentação de um ou mais temas que vão ser ouvidos mais tarde acompanhando toda a narrativa; o tema de abertura e conclusão do filme; a recapitulação do tema musical na parte final para reforçar a narrativa e seu fechamento formal).

No caso do *Central do Brasil*, percebe a marcação narrativa assim que as primeiras notas do tema musical principal (homônimo) começam a soar, e na quarta sequência, com a música *A Carta de Dora*, em que o tema retorna com pequenas variações para reforçar a narrativa e seu fechamento formal. É possível também perceber que o filme tem o drama como gênero a partir da figura 1, em que a música com notas melancólicas de piano começa a tocar já nos créditos iniciais.

Como um quinto princípio, Gorbman (1987) aponta a capacidade da música de proporcionar *continuidade formal e rítmica* na transição entre as tomadas, preenchendo

“vazios”. Dessa forma, a música ajuda a diminuir a sensação de descontinuidade de edição dentro de cenas e sequências - isso ocorre, por exemplo, quando a trilha é inserida um pouco antes do final de determinada cena e continua durante a tomada seguinte, após o corte; ou quando a música modula para uma harmonia diferente no início de outra tomada, logo após o corte. Essa marca se torna evidente, por exemplo, com a transição de tomadas na totalidade da primeira sequência, em que vários personagens em primeiríssimo plano se intercalam com filmagens do interior da estação Central do Brasil. A música serve como elemento de ligação das cenas que ocorrem em momentos e, em sua maioria, locais distintos na diegese narrativa. Também percebe-se essa qualidade da trilha musical que serve de “costura” para os planos em outras três sequências: quando Dora aparece dentro do metrô e, em um plano seguinte, andando por um corredor, chegando em sua casa; na terceira sequência, em que Josué e sua mãe saem da estação e atravessam a rua, até o momento do atropelamento sofrido por ela; e na última parte do filme, em há várias mudanças de planos, uma hora dentro da casa do pai de Josué, depois, nas ruas de Bom Jesus e dentro do ônibus em que Dora viaja, indo embora.

### ANÁLISE DE “ABRIL DESPEDAÇADO”

O primeiro plano de *Abril Despedaçado*, em 00’34’’, é uma faixa de texto introdutória que diz: “Sertão brasileiro, 1910”. Na abertura deste primeiro plano, em 00’35’’, ouve-se também o primeiro som - uma única batida em um instrumento de percussão que ressoa por dois segundos, como se marcasse a abertura do filme. Depois dessa primeira batida, também reverbera o arranjo de vozes distantes e dissonantes, com um efeito de eco, que lembra um mantra religioso.



Figura 81. 00’34’’ (Faixa de texto após os créditos iniciais).



**Figura 82. 00'59"** (Primeiro plano; Câmera em *travelling out*).  
 Fonte: Filme *Abril Despedaçado*. Ano: 2001. Direção: Walter Salles.

Quando há o corte em *fade in* (aparecimento gradual da imagem) para o plano de Pacú - um dos protagonistas do filme - andando pela estrada no escuro, em 00'41", percebe-se um dedilhado rápido e dissonante de viola caipira que marca o corte e o início dessa cena. Segundos depois, em 00'45", ouve-se o som sinfônico de instrumentos de cordas (violino, viola de arco e violoncelo) que começam um pequeno *ostinato* (grosso modo, uma melodia de estrutura repetitiva) na seguinte sequência: *Lá - lá* (oitavado),<sup>54</sup> *lá - lá* (oitavado), *lá-sol, lá-sol*. Esse *ostinato* prossegue até 01'26" sob uma textura uníssona e ininterrupta na nota *Ré*. O personagem anda em direção à câmera, que faz um *travelling* frontal para trás. Durante as primeiras notas do *ostinato*, em 00'53", também ouve-se os passos de Pacú andando sobre a terra, até que sua voz em *off*, como um narrador em primeira pessoa, diz:

“Meu nome é Pacú [...]  
 [...] É um nome novo. Tão novo que ainda nem peguei costume [...]  
 [...] Tô aqui tentando ‘alembiar’ uma história [...]  
 [...] Às vezes, eu ‘alembro’. Às vezes, eu esqueço [...]  
 [...] Vai ver que é porque tem outra que eu não consigo arrancar da cabeça.  
 [...] É a minha história... de meu irmão... e de uma camisa no vento.” (ABRIL  
 DESPEDAÇADO, 2001, 00'53'')

O recurso musical do *ostinato* é muito utilizado na música minimalista, popularizada nos anos 1960 por compositores como Philip Glass, Michael Nyman e Steve Reich. O *ostinato*, um recurso da técnica musical muito utilizado por Antonio Pinto, é a repetição de uma frase melódica ou harmônica por vários compassos em uma música, com poucas alterações em sua estrutura.

A música minimalista é conhecida pela economia no emprego de notas musicais e pela repetição rítmica e melódica. Para Michel Chion (1997), as figuras musicais neutras e estáveis

<sup>54</sup> Termo que se refere ao som da mesma nota, só que em um tom acima (mais agudo) ou abaixo (mais grave) na escala musical.

do minimalismo podem conferir à linguagem audiovisual, quando inseridas na trilha musical de uma obra fílmica, um grau de continuidade entre as cenas e os cortes, o que traz a sensação para a narrativa de estar “fora do tempo”.



**Figura 83. 01'25''** (Plano aberto; Câmera fixa).



**Figura 84. 01'35''** (Plano conjunto; Câmera fixa).

Fonte: Filme *Abril Despedaçado*. Ano: 2001. Direção: Walter Salles.

Nessa sequência, há uma leve indistinção entre sons musicais e os efeitos sonoros. Essa é uma característica muito comum dos filmes do período da Retomada no cinema nacional – e que se mantém até os dias atuais -, em que houve uma exploração ostensiva de tecnologias digitais no campo da produção cinematográfica proporcionada pelo crescimento econômico no Brasil em meados dos anos 1990 e, conseqüentemente, pelo financiamento estatal cada vez maior de produções audiovisuais no país.

É preciso notar que no cinema atual é muito comum o uso de “texturas” musicais, que muitas vezes se definem apenas por um timbre específico, uma soma de sons que não possui uma fraseologia melódica ou uso de instrumentos tradicionais. Muito do trabalho criativo dos compositores contemporâneos – e dos *sound designers* - é dedicado a criar essas massas sonoras, as quais diluem as fronteiras entre a música, muitas vezes minimalista, e o *sound design*, muitas vezes mais expressivo do que apenas realista. Para a criação dessas “texturas”, que têm preenchido cada vez mais o filmes, o uso de processadores de efeitos e plug-ins é primordial. Ainda que a matéria-prima sonora seja um instrumento gravado, dificilmente uma “textura” pode ser criada sem o largo uso de efeitos. Com novas “texturas” surgindo a cada dia, o gosto dos cineastas e do público também parece se atrair por essas ferramentas, criando um ciclo que incentiva sua reinvenção (GALLO, 2015, p. 97)

Quando a camisa pendurada em um varal surge em cena, em um corte seco, ouve-se, novamente, um som “demarcatório” e percussivo, que ressoa, exatamente, após o corte. A textura de base em *Ré* começa a oscilar entre *Ré* e *Sol* e o som de percussão é seguido de novo pelo mantra de vozes, como uma cantoria repetitiva e uníssona, também na nota *Ré*. Essa oscilação da trilha musical ajuda a construir uma atmosfera de suspense e desconhecimento do que pode acontecer no decorrer da narrativa. Percebe-se, simultaneamente, os ruídos da camisa balançando ao vento.

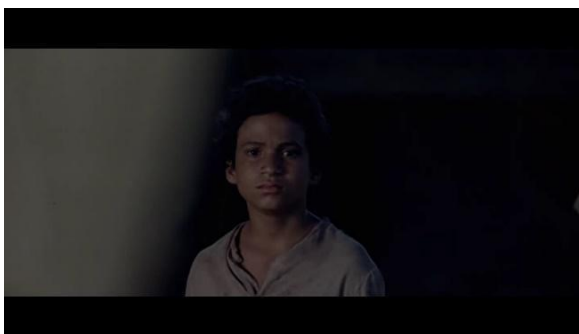
A sensação de “fora do tempo”, referida por Chion (1997) é mantida nessa sequência por conta da presença repetitiva do *ostinato* entre as notas *Ré* e *Sol*, além da cantoria que surge após o corte seco. Deve-se destacar uma leve indistinção, nessa cena, entre os sons puramente musicais e os efeitos sonoros criados pela camisa balançando ao vento na imagem e os ruídos de vozes. Essa mistura entre trilha musical e sonora (com a junção à música de ruídos - diegéticos - próprios da cena, como a camisa balançando no varal, o vento que passa pelo ambiente filmado no momento da cena e inserção de ruídos extradieгéticos - dispostos pela edição do filme, na fase de mixagem sonora) colabora para a construção de uma atmosfera de tensão ou suspensão de qualquer ideia sobre o que pode acontecer a seguir na narrativa. O uso de *ostinatos* junto ao processamento de ruídos e efeitos sonoros é um recurso característico de Antonio Pinto, explorado nessa cena, o que corrobora sua afirmação sobre as frequentes escolhas que ele adota em seu processo criativo no capítulo anterior em entrevista ao site Gold Derby.

Os pais de Pacú surgem na sequência, em um plano conjunto, olhando para a camisa estendida no varal. O pai de Pacú anuncia: “O sangue começou a ‘amarelar’”. Os sons da textura de base, da melodia em *ostinato* e das vozes em eco se mantêm. O som percussivo soa de novo por uma única vez para “marcar” também o corte seco para o plano em que Pacú olha para a camisa, em 01’38”. A base harmônica em *Ré* prossegue ao mesmo tempo em que as vozes e os ruídos da camisa balançando ao vento parecem aumentar a intensidade, como se comessem a indicar um clímax nos segundos posteriores.

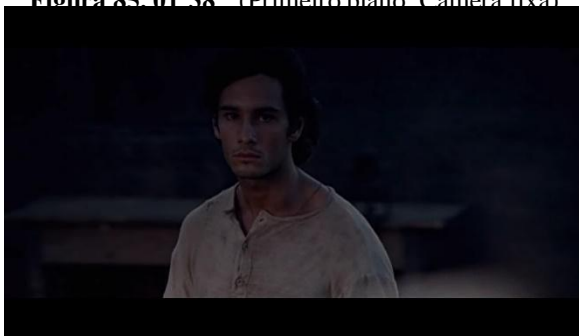
Segundos depois de Pacú, Tonho, seu irmão mais velho, também olha para a camisa. A base harmônica agora oscila entre *Ré* e *Sol* e a melodia de cordas também se modifica, em uma descida de *Dó-Lá-Fá*. A cantoria fica mais forte com o apoio de mais vozes, todas em *Ré*. A música chega ao clímax com a base harmônica em *Ré*. A oscilação das notas musicais e o aumento da força da cantoria anunciam a transição (ponte) para outra cena. “Típicamente, a música pode começar pouco antes do fim de A e continuar na cena B. Ou talvez a música da

cena A se module para uma nova chave à medida que a cena B começa” (GORBMAN, 1987, p. 89-90).

Os pais de Pacú surgem na sequência, em um plano conjunto, olhando para a camisa estendida no varal. O pai de Pacú anuncia: “O sangue começou a ‘amarelar’”. Os sons da textura de base, da melodia em *ostinato* e das vozes em eco se mantêm.



**Figura 85. 01'38''** (Primeiro plano; Câmera fixa).



**Figura 86. 01'46''** (Primeiro plano; Câmera fixa).

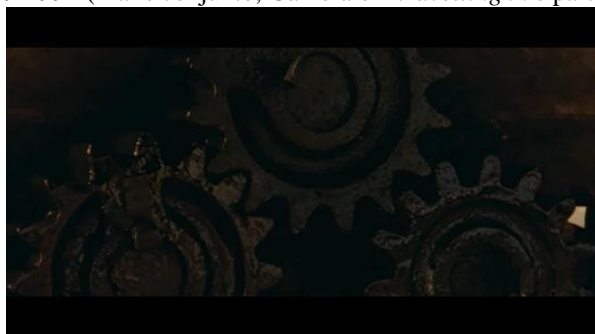
Fonte: Filme *Abril Despedaçado*. Ano: 2001. Direção: Walter Salles.

O som percussivo ressoa novamente por uma única vez para “marcar” também o corte seco para o plano em que Pacú olha para a camisa, em 01'38”. A base harmônica em *Ré menor* prossegue ao mesmo tempo em que as vozes e os ruídos da camisa balançando ao vento parecem aumentar a intensidade, como se comessem a indicar um clímax nos segundos posteriores.

Segundos depois de Pacú, vemos Tonho, seu irmão mais velho, que também olha para a camisa. A base harmônica agora oscila entre *Ré menor* e *Sol menor* e a melodia de cordas também se modifica, em uma descida de *Dó-Lá-Fá*. A cantoria fica mais forte com o apoio de mais vozes, todas em *Ré*. A música chega ao clímax com a base harmônica em *Ré*.



**Figura 87. 02'00''** (Plano conjunto; Câmera em *travelling in* e para a esquerda).



**Figura 88. 02'19''** (Primeiro plano; Câmera em *travelling* para cima).  
 Fonte: Filme *Abril Despedaçado*. Ano: 2001. Direção: Walter Salles.

Na figura 87, em um tempo distinto e posterior da narrativa, vê-se um carro de bois em um engenho de cana andando lentamente para a esquerda do plano. Ainda assim, a melodia de *ostinato* iniciada nas cenas anteriores segue sem interrupção. De repente, uma das principais frases musicais do filme - uma melodia de tom melancólico e lento - começa a tocar em cima dos sons musicais dos planos anteriores. A melodia é uma progressão lenta de notas descendentes (*Ré-Dó-Lá#-Lá-Sol-Fá-Ré#-Ré*). Ouve-se o pai de Pacú e Tonho tocando os bois: “Bora! Iá! Iá! Iá! Iá! Anda! Anda!”

A progressão lenta da melodia junto a pequenos arranjos de rabeca nordestina seguem o ritmo penoso dos bois que puxam o engenho de cana. A música parece estabelecer uma relação de sincronia, ou *síncrise* (Chion, 2011) até mesmo com “aridez” e opacidade das cores monocromáticas dos planos de imagens.

Em 02'19”, o plano imagético mostra a engrenagem (bolandeira) do engenho se movendo lentamente e o pingar do caldo de cana caindo no tacho, como se lembrasse o som do fervor de uma frigideira. Nesse momento, surge aos poucos a faixa de texto com o título do filme em amarelo, “*Abril Despedaçado*”, acompanhada de um efeito de voz que reverbera ao fundo, como se marcasse a aparição do título na imagem.



**Figura 89. 02'39''** (Primeiro plano; Câmera em *travelling* para a esquerda).



**Figura 90. 02'48''** (Primeiro plano; Câmera fixa).

Fonte: Filme *Abril Despedaçado*. Ano: 2001. Direção: Walter Salles.

A descendência da melodia pesarosa se repete com a mesma estrutura, sem nenhuma interrupção, em *Lá-Sol-Fá-Fá-Mi-Ré-Ré-Dó-Si(bemol)-Lá*. O pai de Pacú chicoteia um dos bois e continua: “Bora! Iá! Iá! Iá! Iá!!”. Enquanto ele aparece no plano, ouve-se a voz *off* de Pacú:

[...] “O pai é que toca os ‘boi’ pra rodar a bolandeira.  
No tempo do vô, os ‘escravo fazia’ o serviço todo.  
Agora ‘é nós’ mesmo [...]” (ABRIL DESPEDAÇADO, 2001, 02’31’)

Ouve-se arranjos de instrumentos de cordas mais agudas que dão um tom ainda mais melancólico para a sequência. O pai de Pacú grita e chicoteia os bois: “Vamo, boi! Vai!! Bora, bora! Leva essa cana logo, guri! Bora, menino, que moleza é essa?”. Enquanto Tonho ajuda Pacú a carregar a cana, em 02’34”, surge a narração extradiegética de Pacú em voz *over*:

[...] “A mãe costuma dizer que Deus não manda um fardo maior do que “nós pode” carregar.  
Conversa fiada... Às ‘vez’, ele manda um peso tão grande, que niguém ‘guenta’!” [...] (ABRIL DESPEDAÇADO, 2001, 02’34’)



**Figura 91. 02'58''** (Primeiro plano; Câmera fixa).



**Figura 92. 03'02''** (Primeiro plano; Câmera fixa) fixa).

Fonte: Filme *Abril Despedaçado*. Ano: 2001. Direção: Walter Salles.

A música prossegue sem nenhuma alteração drástica e ouve-se um fraseado mais nítido de rabeca também descendente, com um timbre choroso. A base se mantém em *Ré*. Os pingos do caldo de cana ficam mais intensos quando despejam no tacho. A melodia-tema, acompanhada de efeitos de vozes sobrepostas em eco (*reverb*), se repete com algumas variações enquanto a mãe observa Tonho com um olhar cansado e triste. Tonho a olha de volta, também cansado e sério. Ouve-se os pingos do caldo de cana e a cana sendo moída na bolandeira. Quando surge o plano de Tonho, a voz de Pacú segue, novamente:

[...] “Tonho, meu irmão.  
É o que mói a cana.  
A mãe recolhe os ‘bagaço’” [...] (ABRIL DESPEDAÇADO, 2001, 03'00")



**Figura 93. 03'10''** (Plano aberto; Câmera em *travelling out*).



**Figura 94. 03'34''** (Plano aberto; Câmera fixa).

Fonte: Filme *Abril Despedaçado*. Ano: 2001. Direção: Walter Salles.

Ouve-se arranjos de instrumentos de cordas mais agudas que dão um tom ainda mais melancólico para a sequência. O pai de Pacú grita e chicoteia os bois: “Vamo, boi! Vai!! Bora, bora! Leva essa cana logo, guri! Bora, menino, que moleza é essa?”. Enquanto Tonho ajuda Pacú a carregar a cana, em 03'34'', ouve-se a narração extradiegética de Pacú:

[...] "A mãe costuma dizer que Deus não manda um fardo maior do que “nós pode” carregar. Conversa fiada... Às ‘vez’, ele manda um peso tão grande, que ninguém ‘guenta’!” [...] (ABRIL DESPEDAÇADO, 2001, 03'34'')



**Figura 95. 03'45''** (Plano aberto; Câmera fixa).



**Figura 96. 03'54''** (Plano aberto; Câmera fixa).

Fonte: Filme *Abril Despedaçado*. Ano: 2001. Direção: Walter Salles.

Em 03'45'', a música prossegue com a mesma textura de base em *Ré* e arranjos de rabeca mais fortes que lembram um choro. Pacú continua:

[...] “‘Nós vive’ em Riacho das Almas. Fica no meio do nada. De certo mesmo, só precisa ter ciência de que fica em cima do chão e debaixo do sol. E o sol daqui é tão quente, ‘óia’, mas tão quente que às vezes a cabeça da gente ferve que nem rapadura no tacho.” [...] (ABRIL DESPEDAÇADO, 2001, 03’45”)

A textura de base oscila enquanto surgem arranjos de vozes em eco, uma de cada vez, lembrando, novamente, um mantra. Os gritos do pai de Tonho e Pacú continuam tocando os bois na bolandeira, enquanto surgem ruídos de moscas que voam sobre os tachos de caldo de cana.



**Figura 97. 04’37”** (Primeiro plano; Câmera em *travelling* para a esquerda).



**Figura 98. 04’51”** (Primeiro plano; Câmera fixa).

Fonte: Filme *Abril Despedaçado*. Ano: 2001. Direção: Walter Salles.

As notas musicais ficam em clima de suspensão, sem indicação de mudança próxima ou conclusão. Os arranjos de vozes têm maior preponderância quando Tonho mexe o caldo de cana, seguido de Pacú que o observa.



**Figura 99. 04'55''** (Primeiro plano; Câmera fixa).



**Figura 100. 05'03''** (Plano conjunto; Câmera em *travelling out*).  
 Fonte: Filme *Abril Despedaçado*. Ano: 2001. Direção: Walter Salles.

Quando Tonho e seu pai carregam o tacho para despejá-lo em outra fôrma, a melodia principal soa, novamente, em cima da textura harmônica com maior intensidade, sendo acompanhada por sons de rabeca, que repetem a melodia-tema dessa sequência. Em 05'08'', o caldo de cana borbulhante é despejado dentro de outro tacho e emite um ruído de fervor, que ganha destaque por alguns segundos, como se reforçasse a atmosfera de calor, suor e cansaço vivida nesse tipo de trabalho no sertão nordestino. Pacú e sua mãe são mostrados depois de um corte seco mexendo o caldo que se transforma em melado.



**Figura 101. 05'32''** (Plano conjunto; Câmera fixa).



**Figura 102. 05'38''** (Faixa de texto indicando fim da sequência e mudança temporal na narrativa).  
 Fonte: Filme *Abril Despedaçado*. Ano: 2001. Direção: Walter Salles.

A música sinfônica indica uma conclusão da cena (repouso) quando a frase melódica se encerra e se ouve somente a base em *Sol* menor e depois uma *apogiatura* (ornamento ou enfeite) em *Lá menor* para terminar, paulatinamente, em *Sol* menor. Quando há a transição do plano de Pacú e sua mãe para um fundo preto com a faixa de texto “Fevereiro”, indicando mudança temporal na narrativa, já não há mais sons musicais – somente o som de uma cantoria distante, parecida a um repente nordestino, em efeito de eco. Os créditos iniciais se encerram nesse final da sequência.

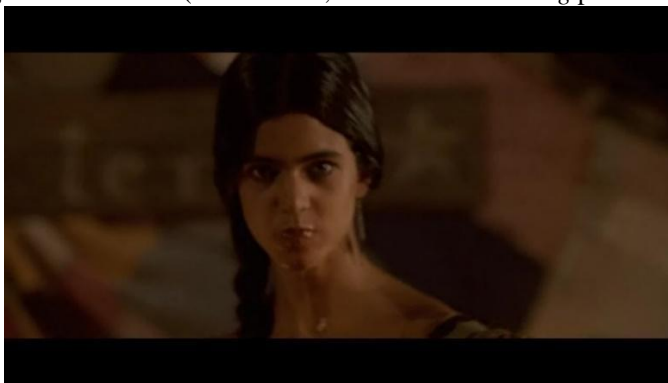
É importante destacar, após a análise dessa primeira sequência, a sincronia entre a trilha musical, de forma empática (CHION, 2011), com outros elementos da linguagem cinematográfica como a direção de arte (o aspecto do figurino, da maquiagem, dos cenários), além do ritmo da montagem e da edição. Tem-se a impressão de que o ritmo lento dos planos e da trilha musical é um fator muito valorizado, especialmente, nessa primeira sequência de cenas, com o intuito de destacar a noção de sofrimento e dificuldades vividos por essa família moradora de uma região remota do sertão nordestino. Além disso, a presença da bolandeira, das engrenagens do engenho e os bois se movendo lentamente, enquanto a família trabalha de modo precário, podem ser encarados enquanto símbolos (como relógios) que denotam uma ideia de um tempo regular e lento, porém ininterrupto – aliados à estrutura repetitiva e minimalista da trilha musical, que soa por várias vezes, um tema melódico, primeiro em uma sinfonia maior de cordas, depois com os fraseados da rabeça que repetem as notas da melodia.

## SEGUNDA SEQUÊNCIA

A segunda sequência analisada começa com os sons repentinos de Clara, artista circense em um espetáculo pirotécnico, soprando labaredas em meio aos gritos animados de Salustiano, seu parceiro de cena, e dos aplausos de uma plateia. Pacú olha para Tonho na plateia e diz, sorrindo: [...] “Ela é ‘fogo’! Tu que disse!” [...]



**Figura 103. 43'09"** (Plano aberto; Câmera em *travelling* para a direita).



**Figura 104. 43'24"** (Primeiro plano; Câmera em *travelling* para a direita).

Fonte: Filme *Abril Despedaçado*. Ano: 2001. Direção: Walter Salles.

Em 43'09", a música começa em um ritmo de valsa, lento e regular. O ritmo regular da valsa, muito utilizado por Antonio Pinto, serve para criar a sensação de “fora do tempo”, mencionada por Chion (2011), dando continuidade formal e rítmica durante a transição entre as cenas. Ouve-se as marcações de um contrabaixo acústico – uma marcação por compasso -, servindo de base para a melodia em *ostinato* de xilofone – o timbre do xilofone, instrumento percussivo e melódico muito utilizado nas orquestras do século XIX, contribui para o tom de fantasia e clima de espetáculo para a cena. Há também o som de contrabaixo acústico em *glissando* que serve para reforçar a sensação fora de tempo, conforme a classificação de Chion (2011), ligando a transição entre os cortes de Tonho e Pacú na plateia, e de Clara performando em cima do palco.



**Figura 105.** 43'26" (Primeiríssimo plano – PPP; Câmera fixa).



**Figura 106.** 43'38" (Plano aberto; Câmera fixa).

Fonte: Filme *Abril Despedaçado*. Ano: 2001. Direção: Walter Salles.

Tonho aparece na plateia assistindo ao espetáculo, fascinado pela apresentação da artista, e ouve-se a melodia, também em *ostinato* (estrutura repetitiva), do tema dessa sequência ao xilofone, tocada sobre o apoio do contrabaixo acústico. Ao mesmo tempo, surgem sons das labaredas de fogo sopradas pela artista. Os sons da melodia têm também o suporte de um arranjo de cordas, que ajuda a encorpar a música. O público aplaude novamente. A trilha musical se encorpa cada vez mais durante o desenrolar da cena e a presença cada vez maior de ruídos da plateia e da apresentação no palco indicam uma alteração ou desfecho da sequência.



**Figura 107.** 43'52" (Plano conjunto; Câmera em *travelling in*).



**Figura 108. 43'57"** (Plano americano - PA; Câmera em *travelling* para a esquerda e depois para a direita).  
Fonte: Filme *Abril Despedaçado*. Ano: 2001. Direção: Walter Salles.

À melodia do xilofone, somam-se os arranjos de oboé, com o suporte da harmonia de cordas e a marcação do contrabaixo. O ritmo se mantém regular e harmonioso, o que favorece a ideia da narrativa de que Tonho começa a se encantar pela artista de circo e tem, nesse momento em que assiste ao espetáculo de circo com seu irmão mais novo, um momento de descontração e fantasia, em contraste com o sofrimento diário do trabalho no engenho de cana da fazenda de sua família, a criação severa de seu pai e o medo recorrente de ser morto por vingança pela família rival de seus pais. Enquanto a estrutura harmônica e rítmica da valsa é encorpada por instrumentos de cordas e, depois, pelos sopros de oboé, vemos Tonho quase “hipnotizado” pela apresentação de Clara – a aproximação feita pela câmera no rosto de Tonho, em *travelling in*, ajuda a construir essa atmosfera de encanto e paixão iminente.



**Figura 109. 43'59"** (Plano americano - PA; Câmera em *travelling* para a esquerda e depois para a direita).



**Figura 110. 44'02"** (Primeiríssimo plano - PPP; Câmera em *travelling in*).  
Fonte: Filme *Abril Despedaçado*. Ano: 2001. Direção: Walter Salles.

Os aplausos da plateia ficam mais altos e a música sinfônica começa a se encorpar ainda mais com os sons agudos do sopro de oboé, além da melodia minimalista e batida regular do xilofone, junto às marcações rítmicas e harmônicas do contrabaixo, que mantém a mesma sequência de notas.



**Figura 111. 44'06"** (Plano aberto; Câmera fixa).



**Figura 112. 44'08"** (Plano americano – PA; Câmera fixa).  
Fonte: Filme *Abril Despedaçado*. Ano: 2001. Direção: Walter Salles.

Em 44'06, Salustiano, parceiro da artista circense, grita e levanta os braços animando a plateia, como se pedisse mais aplausos. Os sons de oboé ficam mais longos e atingem uma altura mais aguda, chegando ao clímax da cena.



**Figura 113.** 44'19" (Primeiríssimo plano - PPP; Câmera em *travelling in*).



**Figura 114.** 44'22" (Plano conjunto; Câmera fixa).

Fonte: Filme *Abril Despedaçado*. Ano: 2001. Direção: Walter Salles.

Em 44'22", a artista encerra a dança e sorri para a plateia, que aplaude. A valsa começa a anunciar o fim da frase melódica de oboé e anuncia um repouso, diminuindo aos poucos o andamento, e chegando ao fim da frase melódica.



**Figura 115.** 44'24" (Plano conjunto; Câmera fixa).



**Figura 116. 44'27"** (Plano aberto; Câmera fixa).  
 Fonte: Filme *Abril Despedaçado*. Ano: 2001. Direção: Walter Salles.

A harmonia de cordas que cessa neste momento não indica conclusão, mas suspensão, já que a frase musical se encerra em uma nota que não indica repouso. É que a roupa do parceiro da artista começa a pegar fogo e ele finge não saber, caindo no palco. O público fica apreensivo e grita: “Fogo! Fogo!”. O artista então levanta como se tivesse ressuscitado e começa a rir da plateia, revelando a farsa. Mais uma vez, vê-se a relação entre a concepção da trilha musical em sua relação com a edição e a narrativa – a pausa brusca ajuda a criar um clima de perplexidade no espectador (GORBMAN, 1987). Sobre esse tipo de artifício da pausa abrupta da trilha musical, Gorbman (1987, p. 78) diz que a música “forma uma certa base no subconsciente do espectador que ouve, e a sua súbita cessação dá origem a uma sensação de perplexidade estética”.

Na narrativa do filme, essa interrupção repentina reforça a ideia de que o momento de descontração e fantasia de Tonho desapareça, como se o lembrasse de que o prazer que ele teve com o show da artista era só uma ilusão momentânea. O silêncio que surge retoma a ideia de que Tonho ainda é jurado de morte pela família Ferreira, rival de seu pai, e que ele deve se preparar para um possível confronto.

### **TERCEIRA SEQUÊNCIA**

Tonho e Clara passeiam pela cidade perto da fazenda de seus pais. Em 64'31”, eles encontram uma corda e a artista se pendura, pedindo que Tonho a gire no ar. A personagem grita:

[...] “Pode começar a rodar, Tonho!  
 Roda mais, Tonho!  
 Mais! Mais!” [...] (ABRIL DESPEDAÇADO, 2001, 64'31”)



**Figura 117. 64'31"** (Plano aberto; Câmera fixa).



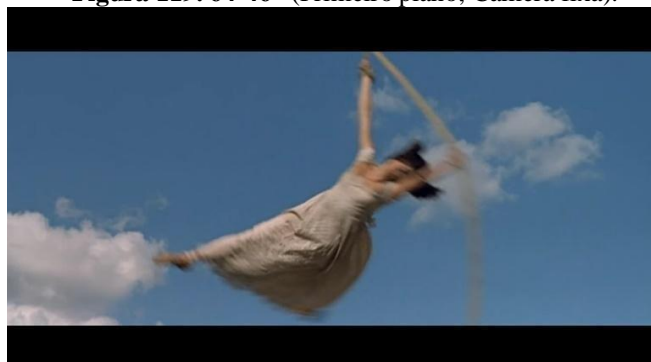
**Figura 118. 64'40"** (Plano aberto; Câmera fixa).

Fonte: Filme *Abril Despedaçado*. Ano: 2001. Direção: Walter Salles.

Além da música que se inicia, como se repetisse o tema de valsa com as notas musicais ouvidas na cena do espetáculo circense, percebe-se os sons da respiração ofegante de Tonho e os assobios de pássaros.



**Figura 119. 64'46"** (Primeiro plano; Câmera fixa).



**Figura 120. 64'50"** (Plano aberto; Câmera fixa).  
 Fonte: Filme *Abril Despedaçado*. Ano: 2001. Direção: Walter Salles.

Os sons das notas musicais se tornam mais presentes e o andamento vai ficando mais rápido, à medida que a corda gira. A música tem notas parecidas às da valsa tocada durante o espetáculo, mas com algumas variações. A moça grita mais uma vez: “Roda mais!”



**Figura 121. 64'58"** (Primeiríssimo plano; Câmera fixa).

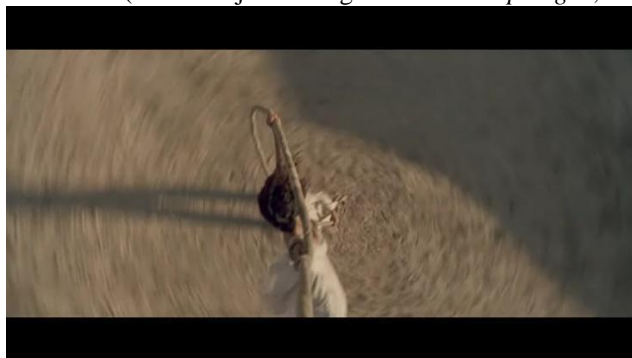


**Figura 122. 65'05"** (Primeiro plano e ângulo em contra-plongée; Câmera fixa).

A trilha musical, neste trecho, apresenta uma variação do tema tocado durante a apresentação de Clara e Salustiano (na sequência analisada anteriormente). Assim como no recurso do *leitmotiv*, técnica, largamente, utilizada no cinema clássico hollywoodiano (GORBMAN, 1987), a música dessa cena conserva características dessa convenção musical, empregando a repetição do tema, com pequenas variações de tom e arranjos – mas que, ainda assim, remete à relação de paixão entre Tonho e Clara e ao contraste da vida tensa de Tonho na fazenda de seus pais, sendo jurado de morte pela família Ferreira, vizinha de suas terras.



**Figura 123. 65'17"** (Plano conjunto e ângulo em *contra-plongé*; Câmera fixa).

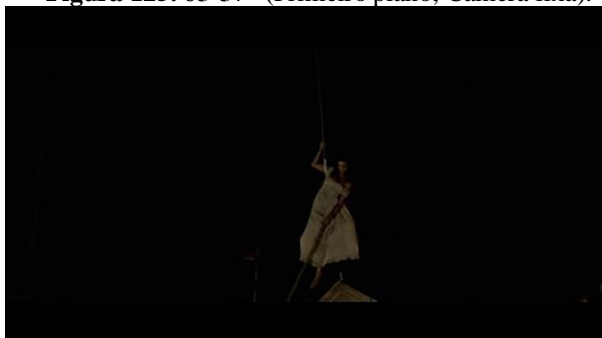


**Figura 124. 65'23"** (Plano aberto e ângulo *plongé*; Câmera fixa).  
 Fonte: Filme *Abril Despedaçado*. Ano: 2001. Direção: Walter Salles.

A frase melódica principal é tocada, primeiro em um instrumento de sopro, que parece ser uma flauta doce, e depois pelo naípe de cordas. Percebe-se efeitos sonoros em *reverb* que se relacionam ao ritmo e o movimento circular da personagem no plano. Percebe-se o som da corda girando enquanto Clara grita ainda mais alto: “Roda mais!!!”



**Figura 125. 65'57"** (Primeiro plano; Câmera fixa).



**Figura 126. 61'02"** (Plano aberto; Câmera em panorâmica para baixo).  
 Fonte: Filme *Abril Despedaçado*. Ano: 2001. Direção: Walter Salles.

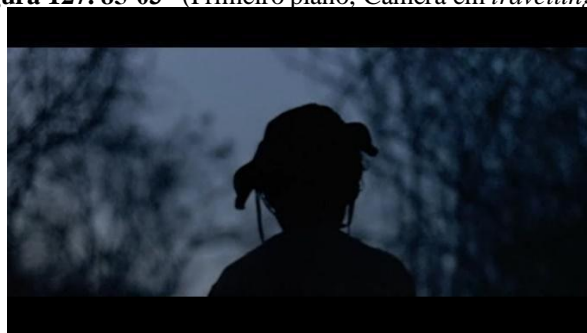
Música sinfônica termina novamente antes da nota conclusiva da frase melódica em *Dó* menor, como na valsa tocada na cena analisada anteriormente. O término antecipado tem relação com a narrativa, pois nesse momento, em 65'57", Salustiano, o companheiro de apresentação da artista, a observa na companhia de Tonho, percebe a proximidade cada vez maior dos dois e parece ficar enciumado.

#### QUARTA SEQUÊNCIA

Na quarta sequência em análise, a música se inicia de modo lento com uma textura de apoio em *Dó* e arranjo de cordas agudas em *Mi* (*bemol*). O arranjo avança para *Fá*, indicando um crescimento da música aliada à narrativa, que precede um desfecho.



**Figura 127. 85'03"** (Primeiro plano; Câmera em *travelling out*).

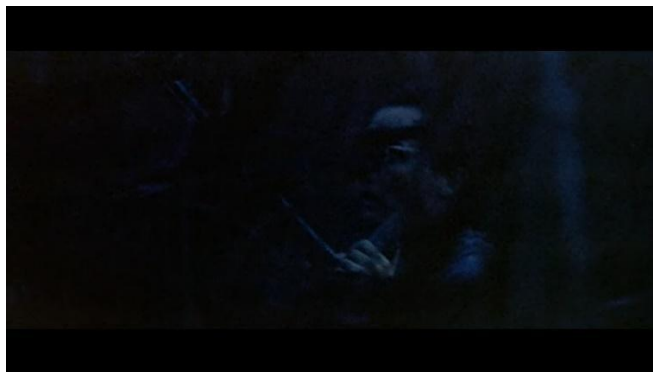


**Figura 128. 85'24"** (Continuação da cena - Primeiro plano; Câmera em *travelling in*).  
 Fonte: Filme *Abril Despedaçado*. Ano: 2001. Direção: Walter Salles.

Ouve-se a narração em *over* de Pacú, enquanto a personagem caminha pela estrada, como se a cena fosse uma continuação da sequência inicial do filme:

[...] “Agora... tu já sabe a minha história.  
 Mas eu continuo sem me ‘alembiar’ da outra.  
 ‘Uma sereira, seu navio e...’

Diacho!  
 ‘Um menino veio buscar uma sereia’  
 Não... ‘num’ era isso! ‘Carai!’  
 ‘A sereia que veio buscar...’  
 ‘É isso! Acho que eu tô lembrando!’ [...] (ABRIL DESPEDAÇADO, 2001, 85’24”)



**Figura 129. 85’38”** (Primeiro plano; Câmera em *travelling* para a esquerda).



**Figura 130 (85’43”)** (Plano aberto; Câmera em *travelling in*).  
 Fonte: Filme *Abril Despedaçado*. Ano: 2001. Direção: Walter Salles.

Ainda com uma textura como apoio em *Dó*, a melodia crescente se mistura a arranjos de cantorias e as cordas atingem notas mais agudas, em um tom que desperta aflição. Pacú, em voz *over* e extradiegética, dá uma risada e depois diz:

[...] “um dia, a sereia veio buscar o menino pra viver mais ela... e ele gostou.  
 Ela virou o menino em peixe e levou ele pra viver debaixo do mar.  
 No mar, ninguém morria. E tinha lugar pra todo mundo.  
 No mar, eles viviam tão ‘feliz’, mas tão ‘feliz’ que não conseguia mais parar de dar risada.” [...] (ABRIL DESPEDAÇADO, 2001, 85’47”)



**Figura 131. 86'18"** (Primeiro plano; Câmera em *travelling out*).



**Figura 132. 86'26"** (Primeiro plano; Câmera fixa).

Fonte: Filme *Abril Despedaçado*. Ano: 2001. Direção: Walter Salles.

Ouve-se os risos de Pacú e os fraseados de rabeça em cima da harmonia de cordas, que se mantém sem variações. De repente, Tonho acorda com o barulho de um trovão e o relincho de um cavalo.

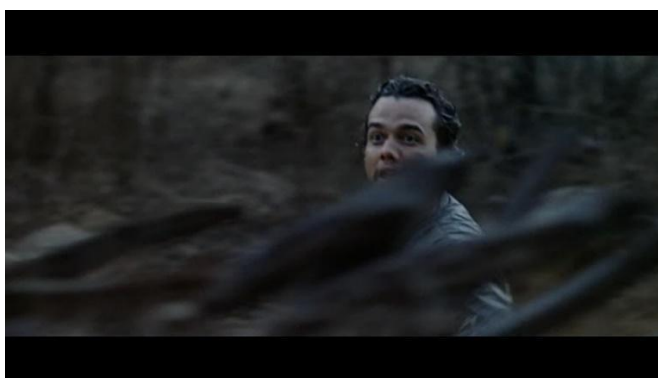


**Figura 133. 86'31"** (Primeiro plano; Câmera em *travelling out*).

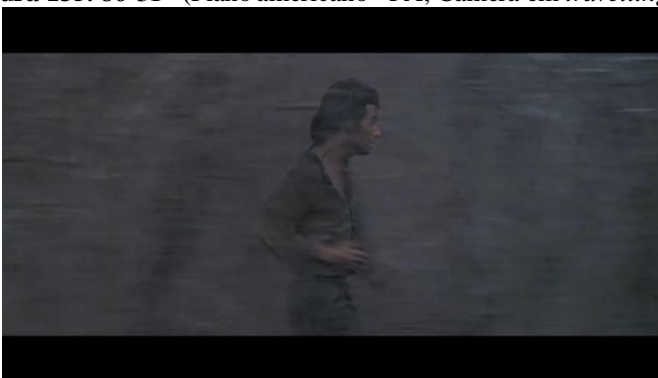


**Figura 134. 86'45"** (Primeiro plano; Câmera em *travelling out*).  
Fonte: Filme *Abril Despedaçado*. Ano: 2001. Direção: Walter Salles.

Tonho sai do paiol e corre desesperado procurando por Pacú. Em seguida, vê-se o membro da família rival que se esconde em meio aos galhos e segue o menino. Ele perde os óculos quando tropeça e cai no chão, mas levanta e continua a perseguição. A harmonia de cordas ganha volume e intensidade acompanhada de fraseados mais nítidos e melancólicos de rabeça e sons reverberados de cuíca.



**Figura 135. 86'51"** (Plano americano - PA; Câmera em *travelling out*).



**Figura 136. 86'52"** (Plano americano - PA; Câmera em *travelling out*).  
Fonte: Filme *Abril Despedaçado*. Ano: 2001. Direção: Walter Salles.

O rival olha para Pacú achando que é Tonho e se esforça para enxergar em meio aos galhos de um manguezal. Em 86'52", Tonho corre na esperança de alcançar Pacú. Harmonia de cordas mantém sequência, mas avança para notas oitavas mais agudas, dando mais

intensidade dramática e indicação de um clímax narrativo. Ouve-se o ressoar de pequenos efeitos de rabeça e cuíca.



**Figura 137. 87'11"** (Primeiro plano; Câmera em *travelling out*).



**Figura 138. 87'36"** (Primeiro plano; Câmera em *travelling out*).  
Fonte: Filme *Abril Despedaçado*. Ano: 2001. Direção: Walter Salles.

Em 86 '58", o homem se apoia em um galho e atira na direção de Pacú. A música perde volume e intensidade de forma gradual após o tiro disparado e o naipe de cordas chega a conclusão da frase musical, ainda com alguns sons de efeitos de rabeça e outras texturas tímbricas. Na imagem seguinte, Tonho encontra Pacú deitado ao chão. Em seguida, ele chora, ao perceber que o menino está morto.

Percebe-se, nas quatro sequências em exame de *Abril Despedaçado* (2001), a recorrência de recursos musicais também utilizados em *Central do Brasil* (1998). Assim como no início de *Central*, os pequenos fraseados musicais ouvidos na primeira cena de *Abril Despedaçado* (2001) - em que Pacú anda e conversa sozinho em uma estrada de terra - obedecem ao princípio da *inaudibilidade*, tendo como base a tipificação estabelecida por Gorbman (1987) a respeito da dinâmica entre os sons na mixagem, porque ressoam em um nível de volume mais baixo que a voz do personagem, dando destaque ao conteúdo de sua fala inicial. A discrição da música em relação às vozes das personagens persiste até o momento em que é mostrada a bolandeira de cana de açúcar sendo movida por bois, a partir do minuto 02'00".

Há também a presença de figuras musicais repetitivas e minimalistas em *ostinato*, tocadas por instrumentos de cordas misturados a efeitos sonoros em *reverb*. Essas notas musicais envoltas em ruídos, efeitos sonoros e sons de cantorias conferem à narrativa a sensação de estar "fora do tempo", conforme o conceito explanado por Chion (2011) a respeito do emprego de música minimalista em sequências fílmicas. Da mesma forma que *Central*, os sons musicais em *ostinato* na sequência inicial servem para “costurar” as situações retratadas em espaços e tempos distintos exibidas entre os cortes, dando continuidade formal e narrativa para a primeira etapa do filme (GORBMAN, 1987).

A trilha musical possui consonância rítmica com os planos imagéticos na cena do engenho de cana, em 02’00” – desempenhando um efeito de *síncrise* (CHION, 2011), quando há certa sincronia entre o ritmo da música e de outros elementos sonoros ao ritmo dos objetos que se movem no plano fílmico. Essa mesma consonância entre trilha musical e o plano imagético pode ser destacado também na cena em que Clara se pendura e rodopia em uma corda enquanto Tonho a gira – parece haver uma relação “empática” entre o movimento circular da personagem girando na corda e o ritmo da trilha musical, além da estrutura melódica cíclica que se repete por vários compassos.

Outro artifício que se percebe em vários trechos de *Central* e que reaparece em *Abril*, é a interação da trilha musical com a montagem e a edição, principalmente, a interrupção brusca da música em determinados trechos para conferir perplexidade, espanto ou sensação de desfecho da cena – como ao final da sequência em Tonho assiste ao espetáculo de circo com seu irmão e acaba por se apaixonar pela artista Clara.

A repetição de temas, com variações inseridas por arranjos, mudanças de tons e instrumentação é outra característica presente nos dois filmes analisados. Em *Abril*, um mesmo tema melancólico, com notas de sequência ascendente e andamento lento, é ouvido quando a família de Tonho e Pacú trabalha no engenho de cana e, em 31’23”, quando Tonho retorna para casa depois de ir ao velório de sua vítima, um membro da família rival de seus pais - e outra música - com tons menores, mas de ritmo em valsa, melodia mais regular e uso de instrumentos de sopro -, é percebida nos momentos de romance e descontração em que os personagens de Tonho e Clara contracenam.

## CONSIDERAÇÕES

Após empreender a reflexão teórica e o procedimento da análise fílmica de *Central do Brasil* (2001) e *Abril Despedaçado* (2001), o primeiro entendimento a que se chega com a pesquisa é de que a concepção criativa da composição musical para o cinema se relaciona - tendo como base o conceito de *tecnicidade* (Martín-Barbero, 1987) - a aspectos comunicacionais e culturais motivados por transformações históricas, político-econômicas e sociais, dentre as quais se encontra a evolução da narrativa e da linguagem cinematográfica, ao considerar-se o cinema ocidental e, especialmente, as convenções musicais estabelecidas no cinema clássico norte-americano.

O trabalho também suscita, por meio das discussões empreendidas, a questão da trilha musical enquanto resultado de um processo cinematográfico coletivo, no qual se envolvem tanto o diretor, o roteirista, o montador, o editor de música, os compositores e auxiliares, entre outros profissionais. Desse modo, deve-se compreender que a trilha musical, em seu estado final, parece não ser fruto de um esforço criativo desempenhado única e exclusivamente pelo compositor de um filme. Outra questão suscitada pelo trabalho é a ideia ligada ao conceito de “autoria” no cinema, indagando sobre, até que ponto, o compositor segue um conceito próprio de sua visão pessoal e quanto do trabalho final sofre influências diretas ou até mesmo imposições de outros membros da equipe de realização fílmica, especialmente, do diretor e dos produtores.

Além disso, pode-se dizer que o emprego de música em artes narrativas faz parte de uma tradição dramático-musical do Ocidente, nos dizeres de Carrasco (2003). Além disso, existe a noção, de acordo com esse autor, de que a música aliada às artes dramáticas se desenvolveu no decorrer do tempo de modo a privilegiar a narrativa e o enredo dessas obras artísticas, atuando paralelamente a outros elementos narrativos, quase nunca sendo a protagonista.

Já no período dos espetáculos ópticos e das primeiras projeções cinematográficas, entende-se que persistiu o costume de se aplicar a essas atrações o acompanhamento musical, primeiro por pianistas ou pequenos grupos de músicos até grandes orquestras, nas fases posteriores do cinema clássico, moderno e contemporâneo. Como já explanado, parece sempre ter existido uma compreensão, como acredita Marks (1997), de que a música de cinema deve desempenhar certas funções dentro de um sistema maior que é o encadeamento de ações dramáticas da narrativa. Na era do cinema pré-sincronizado, ainda de acordo com Marks (1997), essa característica era perceptível tanto por meio da utilização de canções e peças instrumentais

preexistentes como em composições originais, feitas exclusivamente para algumas projeções. Ao longo da história do cinema, a compressão sobre a trilha musical, além dos modos de execução, gravação, mixagem e edição, passaram por várias transformações, principalmente, com o advento narrativo e estético da montagem, por meio de Sergei Eisenstein e Lev Kulechov; com as inovações tecnológicas do final da década de 1920, e a possibilidade de gravação simultânea em um único suporte de som e imagem fornecida pelo *Vitaphone*; e a adaptação do estilo musical operístico do século XIX por compositores como Max Steiner, Alfred Newman e Bernard Herrmann, entre os anos 1930 e 1940.

Pôde-se observar, pela adoção do procedimento da análise fílmica, a dinâmica das músicas de Antonio Pinto nos filmes *Central do Brasil* (2001) e *Abril Despedaçado* (2001) enquanto elemento narrativo e detentor de aspectos herdados de uma tradição narrativa na história do cinema. Deste modo, foi possível constatar que o estilo composicional e as funções das trilhas musicais de Antônio Pinto conservam certas características do estilo musical para cinema preponderante no período clássico norte-americano, mas propõem atualizações e inovações como características próprias do período do cinema nacional do qual Antonio Pinto é oriundo, conhecido como período da “Retomada”. Isso porque, conforme as considerações feitas pela análise, as trilhas musicais se articulam à narrativa fílmica tendo como princípios algumas das formulações estabelecidas por Chion (2011) e Gorbman (1987) a respeito do cinema clássico da Era de Ouro em Hollywood, mas inovam ao inserir características da Retomada e de suas principais influências artísticas e musicais, como o uso de instrumentos regionais; a inserção de texturas, efeitos sonoros e processamento digital em músicas de estilo sinfônico; e o emprego de música de estilo minimalista.

De acordo com as funções da música de cinema que Gorbman (1987) elenca em *Unheard Melodies: Narrative Film Music*, pode-se apontar que a trilha musical de Antonio Pinto em *Central do Brasil* (2001) e *Abril Despedaçado* (2001) obedece a alguns princípios que a autora considera como pertencentes ao cinema clássico hollywoodiano.

Antonio comenta em entrevista para o Portal Tela Brasil que uma de suas principais influências musicais e cinematográficas é o maestro, compositor e orquestrador Bernard Herrmann, oriundo dessa fase histórica do cinema. Além de Herrmann, pode-se apontar Max Steiner como outro músico associado ao estilo de Antonio, tendo como base as funções e intenções que as trilhas musicais desses compositores desempenham nas obras fílmicas em que foram inseridas. Gorbman (1987) considera que Steiner, compositor próprio do melodrama (drama combinado à música), baseava-se no estilo de harmonização e orquestração de Richard Wagner e da ópera alemã para construir suas trilhas cinematográficas. O estilo dramático da

ópera alemã “explica, sublinha, imita, enfatiza ações narrativas e climas sempre onde é possível; ela veste o coração do espectador em sua luva, contribui em direção à definição de um universo dramático cuja moralidade transcendental deve ser a da emoção” (GORBMAN 1987, p. 7).

As trilhas musicais de *Central do Brasil* (2001) e *Abril Despedaçado* (2001), embora produzidas em um momento histórico distinto do cinema clássico hollywoodiano, e em um cinema de outra nacionalidade (cinema brasileiro do final dos anos 1990), possuem características que a inserem em um estilo marcante do período clássico norte-americano produzido no início do século XX, em consonância com a maioria das sete regras de composição, mixagem e edição de trilha musical que Gorbman (1987) enumera para os acompanhamentos musicais do primeiro período da história do cinema.

Um dos princípios apontados por Gorbman (1987) com base no qual se constrói a trilha musical de Antonio Pinto nas sequências analisadas é o da subordinação da música a outros elementos da narrativa, como os diálogos dos personagens e a montagem dos planos. Desse modo, ela atua de modo sutil em relação aos outros aspectos da narrativa. Outro aspecto é o de que o diálogo dos personagens no estilo narrativo clássico, comumente, recebia prioridade na mixagem final do filme. Na produção cinematográfica norte-americana, a prática de mixagem de abaixar o volume da música e privilegiar o som das vozes e diálogos dos personagens levou os realizadores a desenvolver um aparelho chamado *up and downer*, que regulava o volume das vozes e da música automaticamente.

Ainda seguindo o princípio da *inaudibilidade*, Gorbman (1987) diz que, algumas vezes, como a música é subordinada à narrativa, a sua duração é determinada por uma situação ou sequência visualmente representada nos planos do filme. A música, nesse caso, passa a se constituir de pausas, notas sustentadas (prolongadas) ou pequenas frases melódicas, para facilitar a montagem e o corte das cenas.

Para Gorbman (1987), certos trechos são mais adequados que outros para a entrada e saída da música. Por exemplo, no cinema clássico, a música costuma entrar ou sair em ações (o movimento de um ator no quadro, uma porta se fechando); em eventos sonoros (como um telefone ou uma campainha que toca); ou em sequências de mudanças rítmicas ou emocionais decisivas. A quarta regra descrita por Gorbman (1987) presente no cinema clássico de Hollywood e percebida, pelo menos, em algumas cenas de *Central do Brasil*, é a capacidade de a música promover a marcação narrativa.

Como um quinto princípio observado nas sequências em questão, pode-se apontar a capacidade de a música de proporcionar “continuidade formal e rítmica” na transição entre as tomadas, preenchendo “vazios”, conforme as classificações de Gorbman (1987). Dessa forma,

a música ajuda a diminuir a sensação de descontinuidade de edição dentro de cenas e sequências - a música serve como elemento de ligação das cenas que ocorrem em momentos e, em sua maioria, locais distintos na diegese narrativa.

Percebe-se, na análise fílmica de trechos dos dois filmes, a recorrência de pequenos fraseados musicais que obedecem ao princípio da *inaudibilidade*, tendo como base a tipificação estabelecida por Gorbman (1987) a respeito da dinâmica entre os sons na mixagem, porque ressoam em um nível de volume mais baixo que a voz dos personagens, dando destaque ao conteúdo de suas falas. A presença de figuras musicais repetitivas e minimalistas em *ostinato* conferem à narrativa a sensação de estar "fora do tempo", conforme o conceito explanado por Chion (2011) a respeito do emprego de música minimalista em sequências fílmicas. Os sons musicais em *ostinato* servem para "costurar" as situações retratadas em espaços e tempos distintos exibidas entre os cortes, dando continuidade formal e narrativa para certas etapas dos filmes (GORBMAN, 1987).

A trilha musical possui consonância rítmica com os planos imagéticos em trechos observados tanto em *Central* como em *Abril* – desempenhando um efeito de *síncrise* (CHION, 2011), quando há certa sincronia entre o ritmo da música e de outros elementos sonoros ao ritmo dos objetos que se movem no plano fílmico.

Outro artifício que se percebe em vários trechos de *Central* e que reaparece em *Abril* é a interação da trilha musical com a montagem e a edição, principalmente, especialmente, a supressão abrupta da música para conferir perplexidade, espanto ou sensação de desfecho da cena. A repetição temática, com variações inseridas por arranjos, mudanças de tons e instrumentação, é outra característica presente nos dois filmes analisados. Esse artifício já utilizado no cinema clássico é empregado nos dois filmes em análise com a função de representar emocionalmente uma ideia apresentada pela narrativa e que se repete ou à aparição em momentos distintos dos mesmos personagens.

Diante de todo o exposto, pode-se dizer que as trilhas musicais com participação criativa de Antonio Pinto conservam elementos convencionados no cinema narrativo norte-americano – por conta de suas influências musicais enquanto compositor e cineasta e de sua experiência pessoal nos Estados Unidos; e também em virtude de ser esse o modelo de narrativa cinematográfica que o público brasileiro se acostumou a consumir, majoritariamente, nas salas comerciais de exibição e, conseqüentemente, do qual muitos cineastas tiraram elementos e princípios norteadores para criarem suas obras nas décadas posteriores. Apesar disso, o músico incorpora em seus trabalhos para o cinema nacional aspectos como a mistura de música sinfônica aos ruídos de efeitos sonoros obtidos por processamento de áudio – fator favorecido

pelas novas tecnologias implantadas no setor cinematográfico e audiovisual dos anos 1990; a inserção de instrumentos regionais como a rabeca nordestina às harmonias de estilo sinfônico do período clássico; e o emprego de estruturas minimalistas e repetitivas em suas composições, em contraste às trilhas grandiosas e ricas em dinâmica musical do cinema norte-americano, principalmente, com os *blockbusters* a partir dos anos 1970.

Acredita-se que a analogia com as “paletas” de tinta da qual fala Antonio Pinto ao explicar sua música, remetem à noção de que os aspectos melódicos, rítmicos, harmônicos e tímbricos de sons musicais estariam ligados, por exemplo, à cor; os poucos instrumentos escolhidos para compor temas, como o piano e o violoncelo, podem se comparar à limitação de poucos pincéis e aparatos a que se impõe um pintor de estilo minimalista; às técnicas de performance instrumental que ele utiliza ao tocar, de forma quase autodidata, o violoncelo, seriam ligadas à “pinceladas” expressionistas; o modo como as notas são dispostas em suas frases musicais mínimas e cíclicas seria próprio da “perspectiva” imagética de uma pintura abstrata; e a mixagem e adição de efeitos sonoros processados por aparelhos de áudio seriam relacionados à miscelânea de tons cromáticos.

Outro aspecto a ressaltar é a necessidade de se pensar métodos de análise fílmica que se dedicam a compreender trilhas musicais a partir da noção de analogias e metáforas com outras expressões artísticas, sem que o pesquisador e analista caia na armadilha de se fazer interpretações impressionistas ou imprecisas. É necessário destacar que a pesquisa não tenta limitar o processo criativo e a estrutura musical dos trabalhos de Antonio Pinto às principais características observadas durante a análise fílmica dos dois filmes. Em essência, a ideia suscitada pelo trabalho é a de se instigar mais reflexões e questionamentos sobre o modo como esse músico específico concebe suas trilhas musicais; a maneira como ele se relaciona com outros membros de uma equipe durante a realização de um filme; até que ponto sua concepção absorve elementos autorais desses profissionais; se essas músicas correspondem ou não à própria noção que o músico tem sobre elas; e quais sentidos essas trilhas auxiliam a gerar nas narrativas fílmicas em que se inserem.

## REFERÊNCIAS

ABBATE, Carolyn; PARKER, Roger. **Uma história da ópera: Os últimos quatrocentos anos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

**ABRIL DESPEDAÇADO**. Direção: Walter Salles. Brasil, França e Suíça: VideoFilmes, 2001. 1 DVD (105 min).

ADORNO, Theodor W.; Hanns Eisler. **El cine y la música**. Madrid: Editorial Fundamentos, 1976.

AUMONT, Jacques. **As teorias dos cineastas**. Campinas: Papirus, 2004.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A análise do filme**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2009.

\_\_\_\_\_. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papirus, 2003.

BAECQUE, Antoine de. **Cinefilia: A invenção do olhar**. São Paulo: Cosacnaify, 2010.

\_\_\_\_\_. **François Truffaut**. Paris: Gallimard, 1996.

BENNETT, Roy. **Uma breve história da música**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1986.

BERNARDET, Jean Claude et al. O som no cinema brasileiro. **Filme e Cultura**. Rio de Janeiro, Embrasil, v. 14, nº 37, p. 2-7, jan/fev/mar. 1981.

BONETTI, Lucas. **Entrevistas com compositores brasileiros de música para audiovisual e dramaturgia** (livro eletrônico). São Paulo: Ed. do autor. 2021.

BORDWELL, David. **Sobre a história do estilo cinematográfico**. Campinas: Unicamp, 2013.

BUKOFZER, Manfred F. **Music in the baroque era: From Monteverdi to Bach**. New York: W.W. Norton & Company Inc, 1947.

CARRASCO, Ney. **Syngkronos: A formação da poética musical no cinema**. São Paulo: Via Lettera, Editora Fapesp, 2003.

\_\_\_\_\_. “Vertigo – Uma amor em espiral” In: Revista Entretextos Entresexos, nº4, pp. 139-150. Campinas: Unicamp, 2000.

CARREIRO, Rodrigo; ALVIM, Luíza. **Uma questão de método: notas sobre a análise de som e música no cinema**. V. 10 – nº 2, maio/ago. Revista MATRIZES. São Paulo, 2016. P. 175-193.

CAZNOK, Yara Borges. **Escrever e escutar música**. Ide (São Paulo), São Paulo, v. 32, n. 48, p. 74-81, jun. 2009. Disponível em <[http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-31062009000100010&lng=pt&nrm=iso](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31062009000100010&lng=pt&nrm=iso)>. Acesso em 29 de julho de 2021.

**CENTRAL DO BRASIL.** Direção: Walter Salles. Brasil e França: VideoFilmes, 1998. 1 DVD (113 min).

CHAVES, Renan Paiva. **O som no documentário:** a trilha sonora e suas transformações nos principais movimentos e momentos da tradição documentária, dos anos 1920 aos 1960. 2015. 192 f. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2015.

CÔRTEZ, Ed. Entrevista concedida a Rafael Gallo. Em GALLO, Rafael. **As trilhas musicais originais do cinema brasileiro após a Retomada:** os compositores e seus processos de criação e produção. 405 f. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

DAVIS, Richard. **Complete Guide to Film Scoring:** The Art Business of Writing Music for Movies and TV. Massachusetts: Berklee Press, 1999.

CHION, Michel. **A Audiovisão:** Som e Imagem no Cinema. Lisboa: Edições Texto&Grafia, 2011.

\_\_\_\_\_. **La música em el cine.** Barcelona: Paidós, 1997.

DICIONÁRIO DE MÚSICA. Tradução autorizada da primeira edição inglesa, publicada em 1982 por The Hamlyn Publishing Group Limited, de Londres, Inglaterra. Zahar editores S.A., Rio de Janeiro, 1985.

DUARTE, Jorge. Entrevista em profundidade. In: BARROS, Antonio; DUARTE, Jorge. **Métodos e Técnicas de Pesquisa em comunicação.** São Paulo: Atlas, 2009.

GALLO, Rafael Eduardo. **As trilhas musicais originais do cinema brasileiro após a Retomada:** os compositores e seus processos de criação e produção. 405 f. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

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

GILLAIN, Anne (org.). **O cinema segundo François Truffaut.** Tradução: Dau Bastos 1ª edição. Rio de Janeiro, RJ. Nova Fronteira, 1990.

INTERNET MOVIE DATABASE - IMDB. Disponível em: <<https://www.imdb.com/name/nm0684620/>>. Acesso em: 17 de março de 2020.

KALINAK, Kathryn M. **Settling the Score:** Music and the Classical Hollywood Film. Madison: The University of Wisconsin Press, 1992.

LAUDON, Robert Tallant. **The era after the baroque:** music and the fine arts 1750-1900. Monographs in musicology nº 13. Hillsdale, New York: Pendragon Press, 2008.

LINGUAGEM AUDIOVISUAL – UM PEQUENO GLOSSÁRIO DE TERMOS PARA PRODUÇÃO AUDIOVISUAL. Disponível em: <<http://www.mnemocine.com.br/index.php/cinema-categoria/28-tecnica/141-glossarioaudiovisual>>. Acesso em: 17 de março de 2020.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. **Jesús Martín-Barbero e os mapas essenciais para compreender a comunicação**. Intexto, Porto Alegre, n. 43, p. 14-23, set/dez de 2018.

MARKS, Martin Miller. **Music and the silente film**. Context and case studies, 1895-1924. New York: Oxford University Press, 1997.

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

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**. Comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

\_\_\_\_\_. **Oficio de cartógrafo: travesías latinoamericanas de la comunicacion em la cultura**. Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica, 2002.

MARTÍN-BARBERO, Jesús; MUNHOZ, Sonia (Coord.). **Televisión y melodrama: géneros y lecturas de la telenovela en Colombia**. Bogotá: Tercer Mundo, 1992.

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

MÁXIMO, João. **A música do cinema**. Os 100 primeiros anos. Rio de Janeiro: Artemídia Rocco, 2003, Vol. 1 e 2.

MORAES, J.Jota de. **O que é música**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

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

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

PINTO, Antonio. **Autor de trilhas sonoras, brasileiro conquista EUA e compõe para “Amy”**. Entrevista concedida a Tiago Dias, do site UOL. São Paulo, 2015. Disponível em: <<https://cinema.uol.com.br/noticias/redacao/2015/04/17/autor-de-trilhas-sonoras-brasileiro-conquista-eua-e-compoe-para-amy.htm>>. Acesso em: 23 de março de 2020.

\_\_\_\_\_. Entrevista concedida a Cadão Volpato, no Programa Metrópolis, da TV Cultura. São Paulo, 2011. Disponível em: <<https://tvuol.uol.com.br/video/metropolis--entrevista-com-o-compositor-antonio-pinto-04021B3164DCA94327>>. Acesso em: 23 de março de 2020.

\_\_\_\_\_. Entrevista concedida a Jô Soares, da TV Globo. São Paulo, 2012. Disponível em: <<https://globoplay.globo.com/v/1953167/>>. Acesso em: 23 de março de 2020.

\_\_\_\_\_. Entrevista concedida a Lucas Bonetti. Em BONETTI, Lucas. **Entrevistas com compositores brasileiros de música para audiovisual e dramaturgia** (livro eletrônico). São Paulo: Ed. do autor. 2021.

\_\_\_\_\_. Entrevista concedida ao canal Portal Tela Brasil no Youtube. Rio de Janeiro, 2010. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=r5gM4fKuJtQ&t=1s>. Acesso em: 23 de março de 2020.

\_\_\_\_\_. Entrevista concedida ao podcast da Trip FM. São Paulo, 2020. Disponível em: <https://revistatrip.uol.com.br/trip-fm/antonio-pinto-explica-como-fazer-cinema-com-musica>. Acesso em: 03 de março de 2020.

\_\_\_\_\_. Entrevista concedida a Rob Licuria, do site Gold Derby. Los Angeles, 2021. Disponível em: <https://www.goldderby.com/feature/antonio-pinto-the-mosquito-coast-composer-video-interview-1204259388/>. Acesso em: 22 de junho de 2020.

\_\_\_\_\_. Entrevista concedida para Heloísa Tolipan. São Paulo, 2018. Disponível em: <https://heloisatolipan.com.br/musica/antonio-pinto-fala-sobre-a-relacao-entre-musica-e-cinema-e-conta-como-foi-fazer-a-trilha-sonora-de-amy-ganhei-na-loteria/>. Acesso em: 23 de março de 2020.

RODRÍGUEZ, Ángel. **A dimensão sonora da linguagem audiovisual**. São Paulo: Senac, 2006.

SILVEIRA, D. T, CÓRDOVA, F. P. A pesquisa científica. *In* GERHART, T.E, SILVEIRA, D. T. **Métodos de Pesquisa**. Porto Alegre: UFRGS, 2009.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. 2ª edição. Campinas, SP. Papyrus Editora, 2006.

WIERZBICKI, James. **Film music: A history**. New York: Routledge, 2009.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido: Uma outra história das músicas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

## APÊNDICE A

### **Lista de músicas de *Central do Brasil* (1998)**

- 1 - *Central do Brasil* (performada por Antonio Pinto, Jacques Morelembaum & Orquestra Paschoal Perrotta)
- 2 - *O Trem* (performada por Antonio Pinto, Jacques Morelembaum & Orquestra Paschoal Perrotta)
- 3 - *Toada e Desafio* (performada por Quinteto da Paraíba)
- 4 - *Sai, Pirralho* (performada por Edu Morelenbaum, Jaques Morelenbaum & Orquestra Paschoal Perrotta)
- 5 - *Saída do Trem* (performada por Edu Morelenbaum, Jaques Morelenbaum & Orquestra Paschoal Perrotta)
- 6 - *Atropelamento* (performada por Antonio Pinto, Edu Morelenbaum, Jaques Morelenbaum & Orquestra Paschoal Perrotta)
- 7 - *Central* (performada por Antonio Pinto & Jaques Morelenbaum)
- 8 - *Insônia* (performada por Jaques Morelenbaum & Orquestra Paschoal Perrotta)
- 9 - *Toada e Desafio (Caminhão)* (performada por Siba)
- 10 - *Conversa* (performada por Siba & Orquestra Paschoal Perrotta)
- 11 - *Despedida* (performada por Jaques Morelenbaum, Luiz Brasil & Orquestra Paschoal Perrotta)
- 12 - *Toada e Desafio (Casa de Jesus)* (performada por Orquestra Paschoal Perrotta)
- 13 - *Matinal* (performada por Luiz Brasil & Orquestra Paschoal Perrotta)
- 14 - *Toada e Desafio (Estrada)* (performada por Orquestra Paschoal Perrotta)
- 15 - *Correio* (performada por Luiz Brasil & Orquestra Paschoal Perrotta)
- 16 - *Porteira* (performada por Luiz Brasil & Orquestra Paschoal Perrotta)
- 17 - *Milagres* (Trecho de diálogo) (performada por Fernanda Montenegro e Vinícius de Oliveira)
- 18 - *Toada e Desafio (Fotografia)* (performada por Jaques Morelenbaum & Siba)
- 19 - *Vem Comigo* (performada por Edu Morelenbaum, Orquestra Paschoal Perrotta & Jaques Morelenbaum)
- 20 - *A Carta de Dora* (performada por Antonio Pinto & Orquestra Paschoal Perrotta)
- 21 - *Preciso Me Encontrar* (performada por Cartola)

**APÊNDICE B****Lista de músicas de *Abril Despedaçado* (1998) (todas compostas por Antonio Pinto)**

1 - *A Roda*

2 - *A Corda*

3 - *A Carroça*

4 - *A Morte*

5 - *O Balanço*

6 - *O Tiro*

7 - *O Circo*

8 - *O Sexo*

9 - *A Noite*

10 - *O Mar*

## APÊNDICE C

### **Lista de produções nacionais e internacionais nas quais Antonio Pinto participou como compositor de trilhas musicais**

*Aleppo* (pré-produção)

*Awake* (2021)

*The Mosquito Coast* (2021) (Episódios: *The Glass Sandwich*; *Calaca*; *Elvis, Jesus, Coca-Cola*; *Bus Stop*; *Everybody Knows This Is Nowhere*)

*The Me You Can't See* (2021) (Minissérie em documentário para TV) (Episódios: *This Is Me*; *We Need Each Other*; *Finding What Works*; *Asking for Help*; *Say It Out Loud*)

*Good Joe Bell* (2020)

*Cidade Inerte* (2020)

*Nine Days* (2020)

*O Monstro ao Lado (The Devil Next Door)* (2019) (Minissérie documental) (Episódios: *The Final Twist*; *Facing the Hangman*; *The Conspiracy*; *Nightmares of Treblinka*;) )

*Acqua Movie* (2019)

*Diego Maradona* (2019) (Documentário)

*O Menino que Descobriu o Vento* (2019)

*Chacrinha: O Velho Guerreiro* (2018)

*O Banquete* (2018)

*O Mecanismo* (2018) (Série para TV) (Episódios: *Juízo Final*; *O Último Respiro*; *Eles Sabiam de Tudo*; *Olhos Vermelhos*; *Fundo Falso*)

*Tom vs Time* (2018) (Série documental para TV) (Episódios: Capítulo VI - *The End Game*; Capítulo V - *The Spiritual Game*; Capítulo IV - *The Emotional Game*; Capítulo III - *The Social Game*; Capítulo II - *The Mental Game*)

*Entre Irmãos* (2017)

*Sob Pressão* (2017) (Série para TV) (Episódios: #1.9; #1.8; #1.7; #1.6; #1.5)

*Sem Perdão* (2017)

*Amazon Adventure* (2017)

*WAVES* (2016) (Curta-metragem)

*Pequeno Segredo* (2016)

*Rio 2016 Olympic Games Opening Ceremony* (2016) (Especial para TV)

*Sob Custódia* (2016)

*Operações Especiais* (2015)  
*Sem Retorno* (2015)  
*Amy* (2015) (Documentário)  
*McFarland dos EUA* (2015)  
*Felizes para Sempre?* (2015) (Minissérie para TV) (Episódios: *Onde Colocar o Desejo?*)  
*Motel* (2014) (Minissérie para TV) (Episódios: *Zoraide; Pura Luxúria; LILITH*)  
*Trash: A Esperança Vem do Lixo* (2014)  
*Beleza S/A* (2013) (Série para TV) (Episódios: *Beleza Sem Limite Sexo, Mentiras e um Bisturi; Todo Prazer é um Vício A Melhor Idade Linda de Morrer*)  
*Inside Out* (2013) (Documentário)  
*A Hospedeira* (2013)  
*O Acordo* (2013)  
*DES.* (2012) (Short)  
*Witness* (2012) (Minissérie documental para TV) (Episódios: *Libya*)  
*The Odyssey* (2012) (Documentário)  
*Plano de Fuga* (2012)  
*Senna* (2010) (Documentário)  
*Pequeno Cidadão* (2010) (Videoclipe)  
*VIPs* (2010)  
*Lula, o Filho do Brasil* (2009)  
*A Sorte do Vinicultor* (2009)  
*À Deriva* (2009)  
*O Amor nos Tempos do Cólera* (2007)  
*Cidade dos Homens* (2007)  
*A Estranha Perfeita* (2007)  
*Um Astro em Minha Vida* (2006)  
*Making a Killing: Inside the International Arms Trade* (2006) (Documentário)  
*O Senhor das Armas* (2005)  
*Crianças Invisíveis* (2005) ("Bilu e João")  
*Crônicas (Crónicas)* (2004)  
*Nina* (2004)  
*A Janela Aberta* (2003) (Curta-metragem)  
*Cidade dos Homens* (2002) (Série para TV)  
*Cidade de Deus* (2002)

*Abril Despedaçado* (2001)

*Onde a Terra Acaba* (2001) (Documentário)

*Palíndromo* (2001) (Curta-metragem)

*Conceição* (2000) (Curta-metragem)

*O Vale* (2000) (Documentário para TV)

*Notícias de uma Guerra Particular* (1999) (Documentário)

*O Primeiro Dia* (1998)

*Menino Maluquinho 2: A Aventura* (1998)

*Central do Brasil* (1998)

*Lápide* (Curta-metragem) (1997)

*Socorro Nobre* (Documentário) (1996)

*Terra Estrangeira* (1995)

*Menino Maluquinho: O Filme* (1995)