



Universidade de Brasília - UnB  
Faculdade de Comunicação - FAC  
Departamento de Audiovisual e Publicidade – DAP  
Professora Denise Moraes Cavalcante

# **Narrativa e Sonoridade: Trilhas sonoras sobre storylines**

**Filipe Barros Togawa**

**Brasília – DF, junho de 2015**



Universidade de Brasília - UnB  
Faculdade de Comunicação - FAC  
Departamento de Audiovisual e Publicidade - DAP  
Professora Denise Moraes Cavalcante

# **Narrativa e Sonoridade: Trilhas sonoras sobre storylines**

**Filipe Barros Togawa**

Trabalho de Conclusão apresentada ao Curso de Audiovisual, da Faculdade de Comunicação, Universidade de Brasília, como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social.

**Brasília - DF, junho de 2015**



Universidade de Brasília - UnB  
Faculdade de Comunicação - FAC  
Departamento de Audiovisual e Publicidade - DAP

### **Membros da Banca Examinadora**

Professora Denise Moraes Cavalcante (Orientadora)

Professora Nélia R. Del Bianco

Professora Érika Bauer

Professora suplente Dácia Ibiapina

## Sumário

1. Resumo.....	4
2. Apresentação .....	5
3. Justificativa.....	6
4. Escolha do produto.....	8
5. Roteiro.....	10
6. Música, roteiro e imagem. Como conectá-los?.....	12
7. Música - Significado, emoção.....	15
8. Composição.....	19
9. Trilha sonora .....	23
8.1. Místico .....	23
8.2. Separação .....	24
8.3. Memórias .....	24
8.4. Shoot as it's written .....	25
8.5. A Entrega .....	26
10. Conclusão .....	27
11. Referências Bibliográficas.....	29
12. Referências musicais .....	30
13. Anexos.....	31
Anexo I - Partituras.....	31

## 1. Resumo

“Narrativas e sonoridades”. Este trabalho se propõe a explorar brevemente o universo da narrativa por meio de composições musicais autorais. A partir de uma informação textual é proposto o processo criativo da trilha sonora. A relação entre as duas linguagens e suas possibilidades de comunicação. A subjetividade como ponto de apoio para o desenvolvimento narrativo. Discurso sobre o processo composicional de cada uma das cinco trilhas e quais foram minhas reflexões e questionamentos até eu chegar no resultado final. “Trilhas sonoras sobre storylines” é, ao mesmo tempo, um contar sobre o texto e, também, a experimentação do que poderíamos aproximar de “técnica” – *trilha sobre texto* (ou vice versa), num sentido de intercomunicação e interdependência.

**Palavras-chave:** trilha sonora, storyline, roteiro, música, música instrumental, piano, composição, subjetividade, técnica, associação, relação.

## 2. Apresentação

Este trabalho tem o intuito de satisfazer meu desejo enquanto aluno do curso de Audiovisual na Universidade de Brasília tanto profissionalmente quanto academicamente. Meu feliz encontro com minha colega de curso, Laila Varaschin, propiciou que encontrássemos uma forma de produto que englobasse tanto a música, minha área de estudo, e futuramente a fotografia, área de interesse dela. Firmamos uma parceria no segundo semestre de 2014 enquanto fazíamos a matéria de Pré-projeto. De lá para cá a ideia do produto se adaptou para conseguir suprir nossa demanda de tempo e foco na área de estudo que realmente queríamos nos aprofundar. Acredito que essa mudança tenha sido importante para o processo, como forma de busca do produto ideal para a situação que estava vivendo na época.

O trabalho é uma série de trilhas sonoras baseado em storylines de roteiros de cinema. Nessa memória apresentarei todo processo, desde as primeiras concepções até onde o produto chegou na sua forma final. Tentarei explicar o mais minuciosamente possível todas as ideias, teorias e referências que fizeram parte da concepção do produto. Meu enfoque, contudo, vai para o lado da trilha sonora que é o tema que me dediquei a estudar. Procurei justificar com base teórica, a relação entre trilha, imagem e roteiro, assim como fazer um apanhado geral de como a música consegue transmitir emoções e sentimentos diversos. Pelo lado da composição mostro um pouco da visão de como a música é feita atualmente, algumas reflexões relacionadas a isso e minha visão enquanto compositor nos dias de hoje, minhas influências e questionamentos.

Além de descrever todo o processo de criação, concepção, composição e gravação, acredito que essas reflexões indiretamente relacionadas ao produto sejam muito importantes pois servem como guia, uma janela para mostrar os caminhos que percorri até chegar ao resultado final. O título do trabalho é uma forma de expor as possibilidades da trilha. Por um lado “Trilha sonoras sobre storylines” se refere ao ato de se descrever narrativas por meio do som e, por outro, também ao fato das trilhas irem ‘por cima’ dos storylines, – como nas pinturas do tipo *óleo sobre tela* – uma sobreposição de duas linguagens, que se transforma num único produto.

### 3. Justificativa

O desejo de realizar o Trabalho de Conclusão de Curso em Audiovisual na área de trilha sonora vem de um interesse muito antigo. A música sempre esteve presente na minha vida: primeiro, como ouvinte assíduo e, posteriormente, como estudante dessa linguagem. Meu primeiro instrumento foi a flauta-doce, ainda criança, mas logo mudou para o teclado. Inicialmente, tocava temas muito simples do cancionário popular brasileiro e americano. Em sequência, cada vez mais imerso, me voltei para o piano, afim de conhecer o universo erudito. Nessa época, passei por idas e vindas na música, principalmente por não me identificar com todo o rigor e falta de liberdade que a música erudita demandava. Somente mais tarde, já na Universidade, conheci outro universo da música, cheio de possibilidades e liberdade: o jazz. Quanto mais ouvia, mais me fascinava a amplitude e o poder de agregar diversas culturas e variáveis de som que o gênero possui, com o intuito de transmitir uma mensagem. Essa vasta quantidade de possibilidades - o ato de se criar música no momento, improvisada, cheia de energia, pensamentos diversos, questionamentos, falas e universos - é, para mim, o mundo e toda sua infinitude e complexidade representado em ondas sonoras improvisadas. A música me tirou do chão e me fez repensar tudo.

A partir desse reordenamento pessoal inspirado pela música, passei a refletir sobre as linguagens e as mensagens dentro das informações sonoras do *improviso*. Nessa perspectiva, me dediquei a outra possibilidade no mundo do improviso muito discutida no meio musical popular: o “storytelling”. Sobre improviso, cito uma fala de Gary Burton, vibrafonista norte-americano:

[...] o músico improvisador [...] está tocando músicas que ele conhece e está de certa forma interpretando-as ... de acordo com seu estilo usual, mas adaptando-as de diferentes maneiras muito sutis para cada performance individual, para que elas se encaixem na situação e tenha uma certa quantidade de espontaneidade aparente que a torna... única ... comparada com a música escrita ou ensaiada.<sup>1</sup> (WILMETH, 2012)

---

<sup>1</sup> Tradução literal para: “...the improvising musician [...] is playing these tunes that he knows and is sort of interpreting them ... according to his usual style and all, but he tailors it in a lot of subtle ways for each individual performance, so that it sort of fits the situation and has a certain amount of spontaneity apparent to it that makes it ... unique ... compared to written music or rehearsed music.”

Essa ideia de se contar uma história com início, meio e fim é algo recorrente em outras manifestações artísticas como literatura e cinema. Na própria música erudita, ou temas da música popular, pensa-se em melodias que tenham um desenvolvimento lógico e coerente para o ouvido humano. Há uma ideia de fluxo racional que dá noção de ciclo, completude. Mas *improvisado* no jazz nos leva a dimensões densas que despertam questões relacionadas ao contar uma história nova a cada momento, questões essas que não são levadas em conta da mesma maneira em outros momentos de produção artística.

Para tanto, apresento aqui algumas percepções pessoais, como músico, de como o pensamento do músico de jazz e da música improvisada de forma geral se dá: “Para onde o improvisador está me levando? O que ele quer contar? O que isso tem a ver com o tema citado no início da música? Quais elementos musicais ele utiliza para transmitir suas ideias? Como suas influências são importantes para sua identidade e sua mensagem? O que ele pensa enquanto demonstra sua mensagem? ”.

Essas questões se apresentaram para mim quando fui conhecendo uma vasta quantidade de artistas e músicas improvisadas. Percebi que são questionamentos frequentemente levantados por músicos improvisadores e apreciadores do meio.

Ao mesmo tempo que pensava sobre isso, me vinham outras reflexões (talvez por influência do próprio curso de Audiovisual): como essas mensagens sonoras, muito subjetivas, podem ser transformadas em imagens visuais? Se esses improvisos contam histórias, essas mesmas histórias podem ser contadas por imagens, a partir de uma diferente lógica de criação. Isso não dá maior importância, ou eficiência comunicativa, a nenhuma das partes, ao contrário, vem a confirmar uma possível relação. Aqui, apresento alguns questionamentos suscitados por essa relação: “a quem a arte deve atingir/satisfazer o artista ou o espectador? Como conseguir unir duas artes com o intuito de se passar uma mensagem? É possível? Qual nível de subjetividade terá que se atingir?”

As trilhas sonoras desse produto vieram de improvisos, mas, no geral, elas foram arranjadas, pensadas minuciosamente para se relacionar com os storylines e o que eles representam imageticamente. As ideias tiveram que ser pouco a pouco modificadas com o

---

intuito de se alcançar o melhor resultado dentro da concepção do produto. A trilha sonora, em específico, foi sacudida de diversos lados e repensada a cada instante para conseguir sempre se adaptar às ideias que foram surgindo.

Toda essa introdução fez-se necessária para que eu pudesse expor um pouco da minha visão em relação à música e ao audiovisual e assim poder trabalhar em cima dos meus desejos e anseios nesse projeto de conclusão de curso. Todas essas vivências e questionamentos foram essenciais para desenvolvermos a ideia central do nosso trabalho. O encontro com minha colega de curso, Laila, foi essencial e benéfico para conseguirmos tomar um rumo de comum interesse e escolher um caminho dentre as milhares de possibilidades. Foram vários *brainstorms*, como falaremos mais adiante, para conseguir chegar nesse formato de produto. Optei por trabalhar com a música autoral em um exercício a partir de uma informação textual narrativa. O despertar do espectador e de nós mesmos para as possibilidades artísticas talvez seja o maior desdobramento e desafio do trabalho. As possibilidades são infinitas. A união das diferentes formas de criação artística traz um interessante diálogo entre visões e percepções sobre uma realidade. Tentamos entender mais o outro, seu olhar e visão sobre o mundo.

#### **4. Escolha do produto**

A ideia deste projeto percorreu diversos caminhos até chegar ao modelo final que apresentarei aqui. Todas as modificações que ocorreram foram com o intuito de satisfazer nossas necessidades pessoais acadêmicas e profissionais. Acredito que encontrei um formato de trabalho interessante que não extrapolou minhas limitações de tempo e disponibilidade de pesquisa, e ao mesmo tempo conseguiu conectar o projeto ao meu interesse profissional.

Desde a primeira ideia, meu intuito foi de relacionar, da forma mais contundente possível, os universos da imagem e do som. O ponto de partida de todo o projeto foi, como expliquei acima, meu interesse pela música e como ela pode nos contar tantas histórias e perpassar tantas emoções. Com esse pensamento em mente e, ao mesmo tempo, estudando, em uma matéria da Comunicação, questões relacionadas ao consumo, me deparei com o conceito da *estetização da vida cotidiana*. O termo desenvolvido pelo cientista social Mike Featherston alega que, desde a ascensão da indústria cultural, e posteriormente, com a

introdução da publicidade, tudo que consumimos passou a ter um viés estético. Mercadorias que passam a ter um valor simbólico além de seu valor original de uso, quando a arte adentrou a esfera publicitária o senso estético, em todos os tipos de consumo, se intensificou. O rompimento entre o real e a imagem manipulada geram significantes incertos, que flutuam e a sociedade atual está repleta delas. A paisagem urbana de toda uma sociedade acaba ficando impregnada de escolhas estéticas pessoais.

Tendo isso em vista, meu objetivo e curiosidade era como conseguir demonstrar e refletir sobre essa realidade do consumo através da música. Através da sugestão de uma amiga em comum, em prol da união de dois mundos completamente diferentes - fotografia e música - fiz uma parceria com minha colega de curso, Laila Varaschin. Nossa ideia inicial era um videoclipe, que depois, com o tempo, foi se transformando em um *vídeo-arte*. O intuito da mudança decorreu-se da grande carga teórica que o tema por si só demandava: áreas sobre consumo, estética, antropologia, psicologia, assuntos que não estavam no topo da nossa lista de pesquisa. A mudança até conseguia tirar um pouco dessa demanda, mas não o suficiente. E como fomos sempre sabiamente aconselhados por todos que já passaram por essa fase de trabalho final, – “faça um trabalho sobre um assunto que realmente goste!” –, vimos a necessidade de adaptar o produto.

Seguindo o conselho, minha parceira de projeto resgatou uma ideia que teve em outros momentos da vida. Em termos gerais, ela, como fotógrafa, desejava registrar numa única foto, único frame, um filme inteiro. Partindo da escolha da cena mais importante do filme, demonstraríamos a história do filme, ou parte dela, nesse único frame. A fotografia, com seu poder de representação da realidade, poderia dizer-nos o que se passou antes e o que se passará depois do ato registrado? Deveria ela nos dizer tais coisas? Ou deveríamos deixar a subjetividade de cada espectador divagar sobre a história da foto? O que tem mais valor? Todos esses questionamentos foram surgindo com o tempo conforme íamos aprofundando no tema e continuaram sendo pensados até últimos momentos.

A música entrou na história de forma muito natural, já sabendo muito do seu papel enquanto parte do produto, apesar de, no decorrer do processo, várias reflexões e dúvidas, em relação a parte composicional e de objetivos específicos que a música deveria ter, foram surgindo. Além dos mesmos questionamentos que tínhamos na foto, foram também se

apresentando na trilha. De qualquer forma num primeiro momento estava claro para nós a ideia do produto: contar uma história através de uma foto e uma trilha sonora.

Contudo, por questões acadêmicas e pessoais, tivemos que separar o produto em duas partes. Optei por levar o trabalho adiante sem a utilização das fotografias. Percebi que o produto poderia funcionar tendo uma relação direta entre som e storyline. A concepção da trilha teria o mesmo processo de desenvolvimento com ou sem foto. Ainda queria contar uma história através da música e isso independia da outra linguagem. O produto então passou a ser a relação entre trilha sonora e storyline e sobre como fazer para que essa união consiga transmitir uma mensagem de maneira interessante.

A solução que encontrei para nosso projeto, que, eventualmente, após todo o processo de produção, pesquisa e escrita, chegou a ser o produto final, foi uma escolha de caminho interessante em termos de área de estudo. Foquei minhas energias em temas que estão mais próximos de minha realidade profissional e que estudam mais o ato em si de se compor e de como fazer isso para que a mensagem consiga ser passada da maneira mais interessante possível. Observo isso depois de já ter vivido boa parte do processo. O tema da estetização e consumo ainda me interessam muito, mas seguindo o caminho que fizemos pude adentrar muito mais o universo da música em termos de mensagem, sentimentos e emoções, temas esses que seriam também abordados no outro trabalho, mas de forma muito superficial.

## **5. Roteiro**

O passo seguinte após termos fechado a ideia do produto foi de selecionar roteiros para embasar a criação da trilha. Pensamos, num primeiro momento, nas possibilidades de escolha. Chegamos a três caminhos possíveis: poderíamos escolher roteiros de filmes que já existissem; criá-los nós mesmos; ou selecionar roteiros que circulam por aí e que ainda não foram apropriados pela indústria cinematográfica. A decisão entre as três opções foi, obviamente, a mais lógica e que me trouxesse mais desafios de composição e criação. Escolher roteiros de filmes que já existissem traria impressões e referências estéticas do filme em si que não eram interessantes (uma opção era pegar o roteiro de filmes que não tivéssemos assistido e criar o produto em cima. Poderíamos, depois, comparar as duas estéticas e fazer uma análise em cima das diferenças e semelhanças. Mas esse não era o enfoque). Se

tivéssemos criado nós mesmos os roteiros, teríamos sufocado todas nossas ideias criativas por já termos informações demais a respeito do fluxo da narrativa. Conheceríamos muito a fundo todas as personagens e o desenrolar da história. Queríamos ter uma certa distância emocional do enredo para que assim pudéssemos colocar toda nossa visão e sentimento em cima do produto sem ser afetado intimamente pelo fluxo da narrativa, como acontece com os escritores de roteiro. Por esses motivos, a escolha final foi selecionar um roteiro que não fosse nosso e que não tivesse sido filmado.

Esses storylines, que serviram como base fundamental para todo o desenvolver do trabalho, foram criados por colegas nossos, também estudantes do Audiovisual na UnB: Elias Guerra e Fred Gallo. O estudante Elias Guerra nos enviou dez storylines dos quais escolhemos três para desenvolver o produto. São eles:

#### ***Sinopse 09: Místico***

*Um feirante de 40 e poucos anos está dirigindo bêbado de madrugada e atropela uma capivara nas redondezas da ponte JK. No dia seguinte passa a ver algumas pessoas com cabeça de capivara. Ao visitar uma cigana picareta, entende a situação: para saldar seu carma com a capivara, o feirante precisa ajudar algumas pessoas específicas, aquelas que vê com a cabeça do animal.*

#### ***Sinopse 10: Separação***

*Um funcionário público boçal e machista se vê abandonado por sua mulher depois de 10 anos de casamento. A mulher, que sempre fez todos os serviços da casa é também uma pintora, cujos quadros foram reconhecidos e compilados em uma exposição em São Paulo, mas ele sempre julgou que arte não é trabalho, é apenas um hobby. Agora o homem deverá cuidar da casa e de si mesmo a começar pelo grande desafio de fritar um ovo.*

#### ***Sinopse 05: Memórias***

*O velho Eustáquio dá ao neto sua maior preciosidade: uma câmera VHS. A única condição é que ele aprenda a operá-la e com ela, grave o enterro do avô. Após o enterro, o rapaz resolve continuar o trabalho e planeja um documentário sobre a vida do avô, descobrindo um passado inimaginável e encarando seu maior desafio: entrevistar a avó, que não fala desde o enterro do marido. O garoto descobre na avó uma personagem bem mais interessante.*

A escolha dessas histórias se deu, naturalmente, pelos seguintes critérios:

- 1- Conteúdo da narrativa
- 2- Construção imagética da cena mais importante (conseguiremos passar, ou ao menos sugerir, a ideia do roteiro?)
- 3- Variedade de gênero (trazer climas diferentes na estética da trilha)

O estudante Fred Gallo enviou apenas dois storylines e nós os escolhemos com o intuito de impor um certo desafio de criação. Esse contraste de escolhas propiciou nuances diferentes para cada produto.

### ***Shoot as it's written***

*Jovem diretor de cinema, filho de um magnata da indústria de comunicação, recebe a chance de fazer seu primeiro longa-metragem. Um filme sobre a máfia e o tráfico de armas. Porém, o que o jovem não sabe é que tudo não passa de um esquema da própria máfia (com a qual seu pai está envolvido) para disfarçar um carregamento que deve ser transportado de uma cidade a outra. Entre tiros de festim e tiros de verdade, a carreira do diretor está em risco. As coisas ficam ainda pior quando ele descobre que um dos atores é um policial à paisana.*

### ***A Entrega***

*Matias é um dono de boteco pé-sujo que entra em crise existencial após a morte do filho motoboy. O acidente de trânsito ocorre enquanto o menino entregava marmiteira do boteco. Sua mulher e mãe do rapaz, larga a família, deixando ele e a filha de 16 anos sozinhos. Ex-alcóolatra, Matias, que recebeu o boteco como herança de família, se vê entre a igreja, a volta ao vício e a possibilidade de apaixonar-se novamente pela espirituosa colega de sua filha no curso de enfermagem. A Entrega é uma história sobre perda, embate e as dificuldades do dia-a-dia.*

## **6. Música, roteiro e imagem. Como conectá-los?**

Mesmo não havendo a utilização de fotografias no produto final acho importante pontuar a relação da imagem com as outras linguagens, pois ela foi, também, referência inevitável, mesmo que apenas no campo imaginário, para criação de algumas das trilhas sonoras. A relação entre imagem e palavra escrita já foi amplamente discutida e conceituada desde os tempos da Grécia Antiga, no entanto seu uso foi intensificado a partir do século XX.

A época, que passou por diversas mudanças radicais advindas da revolução industrial, novas tecnologias e reviravoltas em relação ao poder, foi um período de intensa necessidade de renovação, união e experimentação. As quebras dos limites rígidos entre linguagens trouxeram, conseqüentemente, a aproximação das diferentes artes. Por um lado, artistas visuais perceberam a potencialidade de se usar elementos da escrita em suas artes, como exemplo, Picasso e Braque, com seus *papiers collés*, incorporando na obra, letras, fragmentos de jornais, partituras musicais e papéis de parede. Do outro lado, no âmbito da escrita, o poema visual, cuja poesia se baseava na visualidade da letra e do branco do papel como elemento de criação, veio à tona. Essa visualidade imagética relacionada com a literatura é tão latente na sociedade humana que vem sendo discutida e pensada desde antes de Jesus Cristo. Atualmente existe um conceito bem estabelecido para tal ato: *ekphrasis*.

O termo significa essencialmente a descrição de uma obra de arte visual de forma retórica. Ekphrasis vem do grego: *Ek* ‘fora’, *phrasis* ‘falar’. É, inicialmente, o ato de se usar palavras para descrever algo imagético. O aprofundamento do conceito trouxe abordagens interessantes, dentre eles do cientista social, Jean Hagstrum que diz que o termo se refere a “poesia icônica”, relacionada “aquela qualidade especial de dar voz e linguagem para objetos de arte mudos”. (HAGSTRUM, 1958, p. 17-29). Sua visão é construída em cima das teses de George Saintsbury’s que diz que ekphrasis é definida como “uma descrição com a intenção de trazer pessoa, lugar, pintura, etc, vividamente para os olhos da mente” (SAINTSBURY’S, 1902, p. 491). Aparentemente todas as variações do conceito tem em comum o fato de tentar explicitar a obra de arte sendo descrita de uma maneira que consiga trazer um olhar mais translúcido para o espectador. A tentativa de explicá-la a partir de outra mídia para que a obra consiga ser mais abrangente e captar mais espectadores.

Outro pensador que trouxe novas problemáticas para o conceito, Peter Wagner, dizia que “como uma forma de mímica, ela participa de um paradoxo de performance, prometendo dar voz à, alegadamente silenciosa, imagem, mesmo enquanto tenta passar por cima do poder dessa imagem transformando-a e circunscrevendo-a” (WAGNER, 1996, p. 11, 13). Wagner nos aponta que essa forma de descrição das obras de arte passou a ganhar força muito grande. O ato de se explicar uma obra de arte através de outra mídia sobreveio, com o tempo, a adquirir novas dimensões de uso e atingir novas camadas de percepção. A abrangência das

artes e seus diálogos intermediáticos, provocado pelos avanços tecnológicos, sociais e conceituais trouxeram novas perspectivas de uso para a ekphrasis.

No aspecto da música o conceito da *ekphrasis* também encontrou seus caminhos. A autora da dissertação “Musical Ekphrasis in the Twentieth Century”, Siglind Bruhn nos apresenta um suporte muito interessante para justificar o conceito de ekphrasis musical. A primeira coisa a se separar e esclarecer, segundo ela, é o termo *música programática* e *ekphrasis musical*. Enquanto “a música programática narra, pinta, sugere ou representa cenas ou histórias (e, por extensão, eventos ou personagens) que entram na música da mente do compositor” [...], “a ekphrasis musical, em contraste, narra ou pinta estórias ou cenas criadas por um artista, diferente do compositor da música, e em outro meio artístico” (BRUHN, Siglind. 2001). A ekphrasis vai além. Ela nos mostra todo o contexto da obra da qual está descrevendo: forma, humor, arranjos, detalhes, novas camadas, possibilidades de interpretação, mudança de olhar do espectador. Detalhes, nuances e curiosidades que estariam oclusas na obra em si, mas que ganham destaque com a visão de outro meio artístico. Em termos sintéticos: enquanto a música programática representa, a ekphrasis musical rerepresenta.

Bruhn ainda descreve o processo necessário para que a ekphrasis musical ocorra:

1. Um texto real ou fictício funcionando como fonte para representação artística;
2. Representação primária desse texto na forma visual ou verbal;
3. Reapresentação em forma de linguagem musical da primeira representação.

Todas essas etapas de demanda foram seguidas, naturalmente, por mim de maneira autônoma e inconsciente (em relação ao conceito), sempre visando o produto final. No meu caso a reapresentação musical foi criada de maneiras diferentes para cada storyline.

A relação entre os meios artísticos está, assim, edificada. Cada processo de construção das trilhas me levou a diferentes dimensões. É evidente os diferentes níveis de percepção da história a ser contada trazidas pelas várias subjetividades e carga de vivência pessoal e profissional. Pude observar e constatar várias facetas pessoais subjetivas e objetivas que levaram o produto a ter a cara que tem. Em seguida, explanarei sobre o universo da música de maneira geral.

## 7. Música - Significado, emoção

Minha breve pesquisa sobre música, com o intuito de se escrever esta memória, me trouxe milhares de novos olhares, percepções e reflexões a respeito dela. Gostaria de compartilhar todo esse universo, mas preciso deixá-la para outro momento de minha vida acadêmica. Ao mesmo tempo, fazer um resumo sucinto de toda ópera é muito difícil. Talvez devesse começar perguntando: como é possível a música ter tamanha força no nosso mundo? Como ela pode causar tantas sensações das mais diversas maneiras e combinações artísticas?

Música está acima de tudo que ela envolve, acompanha, permeia, infunde: ela se mistura com virtualmente tudo, palavras, imagens, movimento, narrativa, ação, inação, comida, bebida, sexo e morte. Para fazer qualquer se tornar mais ela mesma, ou mais qualquer coisa, basta adicionar música. (KRAMER, 2002, p.3)

Lawrence Kramer é um dos muitos musicólogos a debater sobre a música e toda sua potencialidade de expressão. Quando li essa frase, tive uma ótima sensação por compartilhar a mesma ideia. O parágrafo induz coisas muito fortes, mas ao mesmo tempo basta olhar para o mundo ao nosso redor e veremos que sua crítica faz total sentido. Música é uma arte capaz de provocar as mais diversas sensações e emoções, e mais outras tantas ao se associar à algo: “música é conhecida por e valorizada pela sua ‘transcendência’ de qualquer razão específica atribuída a ela” (KRAMER, 2002, p.4).

Como pode a música causar tantas sensações em nós a ponto de provocar transcendência a tudo que ela envolve? Para tentar responder a esse questionamento, entramos na questão da comunicação, pois a única forma da música atingir-nos psicologicamente e fisicamente é através do envio de alguma mensagem. Mensagem esta que possui algum significado, pois se não houvesse, de nada adiantaria nossa comunicação. Segundo Robert Jourdain, “algo tem significado quando representa, de alguma forma, nossa experiência do mundo ou de nós mesmos. O cérebro testemunha a representação e circuitos associados se acendem” (JOURDAIN, 1998, p. 345).

Para que algo tenha significado deve existir uma relação triádica entre o objeto ou estímulo; aquilo que o estímulo vai apontar, e o observador consciente (MEYER, 1956, p.34). Ou seja, qualquer coisa adquire significado se ela se conectar ou se referir a algo além dela

mesma, de modo que essa conexão revele a si mesma para algum outro observador. O significado vai depender muito do contexto de vida de cada indivíduo. A interação que temos com o mundo gera, muitas vezes, significados diferentes – intensidade e característica – para cada um de nós. No âmbito das palavras isso é muito claro; se ouvir uma língua que você não entende, não captará o conteúdo das palavras, mas provavelmente fará associações, próprias de suas vivências, por exemplo, identificação da língua e asserções sobre o país de origem do narrador.

A música também está repleta de significados, só assim podemos nos emocionar com ela. O modo como estes significados se dão é muito complexo e profundo. Para criar música, nos utilizamos de uma faixa de ondas sonoras que é audível e inteligível para as atividades musicais do ser humano. “A natureza oferece dois grandes modos de experiências da onda complexa que faz o som: frequências regulares [...]e frequências irregulares” (WISNIK, 1989, p. 26). As regulares se referem ao som afinado, com altura definida e que veio a ser a matéria-prima da maior parte de nossa música. Já as frequências irregulares se referem as ondas inconstantes, que produzem barulhos, manchas, rabiscos sonoros: o ruído. “Ao fazer música, as culturas trabalharão nessa faixa em que som e ruído se opõem e se misturam” (WISNIK, 1989, p. 27.)

Historiadores afirmam que a música na antiguidade era impregnada de rituais e servia como forma de se atingir os deuses e falar com o povo. Wisnik vai além e afirma que a música está investida de um poder ao mesmo tempo mágica e destrutiva ao dizer que: *A música extrai som do ruído num sacrifício cruento, para poder articular o barulho e o silêncio do mundo.* Ele afirma que para que exista música deve-se domar o ruído e sacrificá-lo para que algo mais refinado e agradável ao ouvido humano seja criado. Essa passagem do ruído para o som é o que ele chama de *rito sacrificial* e que esteve presente por toda nossa história musical, principalmente nos primórdios onde a criação de todo som vinha, primordialmente, dos ruídos encontrados na natureza e que com o passar do tempo eles foram sendo processados pelo homem com o intuito de se encontrar algum som que conseguisse expressar um sentimento, emoção ou ação qualquer.

A música, sendo uma ordem que se constrói de sons, em perpétua aparição e desapareção, escapa à esfera tangível e se presta à identificação com uma outra ordem do real: isso faz com que se tenha atribuído a ela, nas mais diferentes culturas, as próprias propriedades do espírito. O som tem um poder mediador, hermético: é o elo comunicante do mundo material com o mundo espiritual e invisível. O seu valor de uso mágico reside exatamente nisto: os sons organizados nos informam sobre a estrutura oculta da matéria no que ela tem de animado. (WISNIK, 1989, p. 28)

O que esse som organizado nos informa a respeito da matéria? A música não nomeia coisas visíveis como a linguagem verbal faz, mas ela consegue, ao contrário dessa, se conectar a pontos de ligação do mental, do corporal, do intelectual e do afetivo. “Quase nunca podemos apontar para o mundo externo e dizer: “Essa música representa isso”, da maneira como podemos dizer “tigre” e, depois, apontar para um deles no zoológico”. (JOURDAIN, 1998, p. 347)

Uma das tentativas de se fazer isso foi, como citei mais acima, através da música programática. Esse gênero de música recebeu muitas críticas, primeiramente pela grande dificuldade de se transformar em som, lugares, pessoas, adjetivos, ações. As tentativas feitas ficavam geralmente forçadas, tendo o ouvinte que ter um nível de abstração muito grande para dizer que tal som representava um homem caindo, por exemplo. Dificilmente conseguiram reproduzir fielmente a cena, ou qualquer outra arte que estavam propondo. Exceto em casos em que a ação, paisagem, ou qualquer outra coisa, era musicalmente muito óbvia e explícita, tinham os compositores algum sucesso. Músicas como *La Mer* (O Mar) de Debussy conseguem fazer soar o mar como o ouvimos. Mas Jourdain argumenta que o nome da composição é que realmente nos faz levar a esse lugar de apreciação, dizendo ele que: “se Debussy tivesse intitulado sua composição A Cachoeira, nossas imagens mentais de bom grado acompanhariam”. (JOURDAIN, 1998, p. 347.)

Portanto a música, muito provavelmente, não consegue realmente imprimir objetivamente qualquer realidade imagética do mundo. O musicólogo Murray Schafer cita pequenos grupos de elementos que poderíamos descrever musicalmente. A maioria destes se referem a coisas da natureza, animais, atmosferas. Elementos relativamente simples que não tem nenhuma história por trás, - diferente do meu caso que possui todo um enredo entrelaçado - sendo somente um fato pontual.

No entanto a música pode nos afetar intelectualmente, corporalmente e mentalmente. Segundo Leonard Meyer (1956) a música nos afeta - assim como vários outros estímulos ambientais - através de um jogo entre expectativa, tendências, resposta e surpresa. Essa relação veio se construindo desde os primórdios da música. Durante o transcorrer da história certos padrões melódicos, harmônicos e rítmicos foram sendo desenvolvidos correspondendo aos anseios, vontades e sentido sensorial que os compositores - e a sociedade - tinham na época. Esses padrões foram se adaptando e se consolidando, cada vez mais, com o passar do tempo. Sendo assim, existem nas passagens musicais certas tendências que levam o ouvinte a uma certa expectativa. Essa expectativa está no centro do que é a emoção, segundo Meyer (1956). Elas irão de alguma forma se resolver, seja como uma resolução já 'esperada' pelo ouvinte ou como uma surpresa, gerando assim diferentes emoções para cada resolução. É claro que todas essas passagens se dão a todo momento num curtíssimo espaço de tempo e vão estar diretamente ligadas com o contexto de vida - social, de época - de cada ouvinte e suas subjetividades inerentes.

Todos esses acontecimentos que ocorrem durante o ato de se escutar música geram em nós processamento de imagens. Criamos na nossa mente imagens que remetem direta ou indiretamente à música que está sendo tocada. Essas imagens podem estar num nível consciente, quando o ouvinte está atento para as associações que está fazendo, ou inconsciente, quando deixa que o fluxo de sons leve-o para outros caminhos desconhecidos. Tanto a música quanto a imagem que essa música gera podem nos trazer experiências afetivas, como sugere Meyer:

Geralmente música desperta afetos através da mediação de conotações conscientes ou processamento de imagens inconscientes. Uma visão, um som, ou fragrância evoca pensamentos de pessoas, lugares e experiências parcialmente esquecidos; mexe com sonhos "misturando memórias com desejos"; ou desperta conotações conscientes de referência a coisas. Essas imaginações, sejam conscientes ou inconscientes, são o estímulo das quais os afetos são feitos. (MEYER, 1956, p. 256)

Transpondo para minha realidade, a geração desses afetos através da música que - utilizando-se de todo o espectro sonoro disponível, das tradições musicais de nossos antepassados, da geração de expectativa e tendências - está embasada em um storyline de cinema, foi minha ambição com esse projeto. Atingir o espectador de forma sutil, não

querendo tirá-lo de suas subjetividades, mas sim instigá-lo a usá-las de forma inconsciente - ou consciente dependendo de cada espectador - ao se observar o produto, e ao mesmo tempo sugerindo certos caminhos de clima e desenvolvimento narrativo que a trilha sugere por ter se adaptado ao roteiro.

## 8. Composição

Para finalizar meus questionamentos queria colocar aqui sobre o processo de composição e o que me levou a chegar no tipo de abordagem que tive em relação às músicas. Uma das coisas que sempre penso em relação ao meu papel como músico é de como me colocar diante do mundo e do seu cenário atual. Como ser um músico atual que vive no Brasil, num século XXI cheio de possibilidades, criatividade, atrocidades, inovações, virtualidade, questionamentos e certezas? Como dizer coisas que representem a minha realidade, coisas que realmente tenham significado para mim? Até que ponto estou sendo original, até que ponto preciso ser original e por que? Como me definir? Essas questões entram em contato com o modo de produção musical da atualidade e a relação entre individualidade e coletivo. O musicólogo Nikolaus Harnoncourt (1982) faz duras críticas ao nosso modelo de música atual dizendo que nós perdemos a essência da música enquanto pilar de nossas vidas. A música se tornou ornamento da vida, uma pequena parte sem maior significância:

Depois que a música deixou de ser o centro de nossa vida, tudo mudou de figura: como ornamento, ela tem que ser antes de tudo “bela”. Não deve de forma alguma perturbar ou assustar. Só que a música, em nossos, dias não pode satisfazer tal exigência, porque, como qualquer arte ela é o reflexo da vida espiritual de seu tempo, portanto do presente. (HARNONCOURT, 1982, pp. 14)

Se a arte é o reflexo da vida espiritual de seu tempo, deveríamos estar criando obras que não visassem somente o belo e as coisas de fácil aceitação. Teríamos que demonstrar, através da arte, toda diversidade estrutural de uma sociedade, pelo menos tudo aquilo que nos atinge direta e indiretamente, mas que sem dúvida não se trata somente do belo, do ornamento: “Um verdadeiro compositor escreve, querendo ou não, aquilo que a situação espiritual de seu tempo lhe exige...” (HARNONCOURT, 1982, p. 25)

Entendo o que Harnoncourt escreveu como um verdadeiro desafio enquanto compositor, pois entender a situação espiritual do presente não é tarefa tão fácil quanto parece. Mas ao mesmo tempo sinto conforto pois sei que não preciso adentrar profundamente os mundos composicionais de antigamente, - pelo menos entender sua estrutura e seus significados é sim importante - mas posso utilizar da minha vivência enquanto ser do atual presente e utilizando dos meus contextos e conhecimentos sobre a vida para constituir uma música atual que reflète o meu mundo e ao mesmo tempo a situação espiritual do mundo por eu ser parte deste.

Ao mesmo tempo sei também dos vícios e prisões composicionais que estão intrínsecos ao nosso mundo atual e que são tão difíceis de se fugir:

Esta é a maneira pela qual a música é feita nos dias de hoje: nós isolamos, do conjunto da música dos últimos milênios, os componentes estéticos e, nesses, encontramos o nosso prazer. Utilizamos apenas dos trechos que agradam aos nossos ouvidos, do que é “belo”; com isto, não percebemos que degradamos completamente a música. Não nos interessa absolutamente se estamos deixando de ouvir o conteúdo essencial desta música: procuramos apenas a beleza que talvez no complexo geral da obra ocupe um espaço bem pequeno. (HARNONCOURT, 1982, P. 26.)

Querendo ou não a busca pelo belo sem uma segunda percepção acima de seu real significado foi um processo natural que aconteceu no decorrer da história da música. Passagens, melodias, harmonias e ornamentações que primordialmente foram criadas para satisfazer algumas demandas de espírito, com o tempo foram banalizadas, no sentido de serem usadas sem um verdadeiro significado por cima. O espaço para criticar e se pensar música foi perdendo espaço para a produção massiva dela. Perdemos, em alguns setores, o contato com sua essência. Harnoncourt ainda critica o modo como reproduzimos a música que já foi escrita. Segundo ele, a preocupação dos músicos eruditos nos dias de hoje deveria ser de aprender os significados e contextos históricos em que os compositores antigos vivenciaram. Banalizamos e tiramos o sentido e a essência de uma obra ao simplesmente tocarmos notas, sem sabermos a real intenção por trás delas, sem saber o que o compositor queria expressar.

O resgate da essência da música, - esse espaço de se pensar música, juntamente com suas justificativas, significados e símbolos - é um caminho que me interessa muito. A busca

de melodias, harmonias e ritmos que consigam dizer respeito a algum tema de forma verdadeira para mim é algo que almejo. A fuga do “belo pelo belo”, o belo que no fundo é vazio de significado, é um verdadeiro desafio para todo artista. Pois o belo é muito atraente e de fácil aceitação por todos nós. Mas se esse belo estiver justificado e contextualizado no meio de algo maior, por que não usá-lo? Se ele realmente se faz necessário para que a mensagem consiga ser passada da melhor maneira possível é, provavelmente, muito bem-vindo.

A música cheia de significados, simbolismos e histórias complexas nos traz um desafio gostoso de tentar dominá-la e conseguir emplacar nosso mundo sobre ela. Mas será que ela tem mais valor do que a música que não é feita com essa visão? Como Harnoncourt disse: a música é o reflexo do espírito de nosso tempo. Então talvez a música comercial sendo feita hoje seja uma obra de arte de muito prestígio por ela estar naturalmente explicitando o espírito de nossa era: “Não há uma crise da música, mas a música reflete uma crise do nosso tempo”. (HARNONCOURT, 1982, p. 25) A produção da música atual reflete, nada mais, do que a realidade que a circunscreve. Todos os males, os podres, as más e boas ações, as belezas naturais e artificiais, tudo está inserido no conteúdo das músicas sendo criadas atualmente. Todas parecem se justificar se olharmos a fundo, sob o ponto de vista do compositor, sua visão de mundo e suas necessidades pessoais de realização.

Essas reflexões podem se estender por muitas e muitas linhas, mas não vem ao caso agora. Escrevi até aqui pois acho que elas de alguma forma refletem no modo que compus as músicas para este trabalho. O compositor, que acredito ser atualmente, se passa por todos esses questionamentos e busca por um lugar de equilíbrio entre essas possibilidades. Inquestionavelmente sou afetado pelo modo de vida atual e tudo que isso envolve. A presença do ‘belo esvaziado de significado’, que Harnoncourt (1982), critica, é conteúdo musical, inevitavelmente, presente em minhas percepções de música. Pois toda música feita hoje vem, de alguma forma ou de outra, dessa busca pelo belo. Porém, essa consciência pode também vir a trazer novos caminhos. Estar ciente da relação música e significado pode possibilitar a busca por outros caminhos musicais e novas possibilidades de criação que buscam fugir do padrão musical estabelecido ou reforçá-lo, porém de modo consciente.

Nas músicas deste trabalho acredito ter colocado, naturalmente, um pouco das influências musicais que me identificam como músico. Música brasileira, jazz americano,

erudita, israelense, música da Armênia. Sons que fui escutando pelo simples fato de gostar como aquilo soa. Aos poucos vejo que cada uma desses sons foram se incorporando ao meu jeito de tocar e eventualmente a mistura dessas influências criaram uma certa 'identidade'. A escolha de se criar a trilha inteiramente no piano foi uma tentativa de se potencializar essa individualidade e se estreitar o laço entre os meios. A visão de um único músico, um único instrumento, combinada com outra linguagem artística, para se passar uma mensagem. Não só passar como tentar ambientar, induzir, criar, sugerir e imaginar. O desafio foi enorme pois conseguir atingir um ponto de equilíbrio entre roteiro e som é bem complexo. Por muitos momentos questionei até que ponto devo reforçar minha identidade enquanto compositor para não desfigurar a mensagem do produto. Procurei colocar um equilíbrio que conseguisse expressar o produto de forma geral, mas ainda assim ter resquícios no plano de fundo da minha identidade enquanto compositor.

O processo de composição das trilhas começou efetivamente quando me encontrei com um amigo músico, Kamai Freire, que estuda composição na UnB. Trocamos muitas ideias sobre aonde a trilha deveria chegar para conseguir transmitir a ideia do roteiro. Concluimos que seria impossível, como citei mais acima, uma trilha conseguir inferir tantas informações e dizer tantas coisas sobre a história. O que poderíamos fazer – como acontece com a grande maioria das trilhas sonoras no cinema – era climatizar um certo ambiente, sugerir lugares de percepção, definir um gênero cinematográfico através da música e assim deixar o ouvinte absorver as informações e deixar que sua subjetividade o leve junto com a história. No entanto, quando fui compor as trilhas, comecei a perceber que para este trabalho a música não deveria ser tão cíclica e tão plano de fundo como é no cinema. Ao meu ver, era necessário que ela fosse mais ativa, que evoluísse e se transformasse, uma tentativa de realmente se contar uma história, pois a única outra fonte de informação que o espectador tem é o storyline. Por isso, tentei com essas cinco trilhas trazer transformações musicais e novas informações com o intuito de tentar mostrar para onde vai essa história. Da onde vieram os personagens e para onde eles vão. Acredito que esse movimento musical que propus, por mais subjetivo que a associação seja para o espectador, possa gerar novos olhares e novas ideias de desenvolvimento da história para quem observa. Descrevo a seguir um pouco do processo de cada uma das trilhas.

## 9. Trilha sonora

### 8.1. Místico

Para este storyline criei uma trilha que utiliza basicamente elementos musicais que representam ideias de misticismo e fantasia. O principal elemento que trouxe essa sensação foi a harmonia. O uso de cadências harmônicas que utilizam acordes tonalmente distantes traz a sensação do surreal, fantasioso, ilusório, ficcional, inventivo. Transpondo para universo não musical, os acordes tonalmente distantes poderiam se referir a uma mudança abrupta de assunto para outro tópico completamente diferente. Um discurso que começa a ser construído, mas logo interrompido e levado para outro universo. O centro tonal se refere a uma nota na qual todos os outros acordes e notas vão se guiar. Geralmente ela é o início e o fim. Ao mudar constantemente esse centro tonal ficamos sem uma referência principal, todas as notas com um centro tonal forte resultam em algo “sem sentido”, “bagunçado” para nossos ouvidos, e assim remetem a esse universo surreal e fantasioso.

Esse tipo de mecanismo é muito utilizado nas trilhas de ficção e fantasia. No caso dessa trilha abusei desse artifício, mas procurei manter a melodia mais palpável e “fácil de cantar”. Busquei algo para prender o ouvinte à história, mas ao mesmo tempo viajar nas cadências harmônicas afim de evidenciar os problemas psicológicos da personagem e todo o universo místico da vidente. O principal guia dessa trilha foi o storyline. Chegamos à três possíveis cenas da narrativa que a foto e trilha poderiam representar. Uma delas o feirante atropela a capivara e vê pessoas com cabeça de capivara. Outra em que ele se encontra com uma vidente que explica a sua situação. E a terceira em que ele vê algumas pessoas com a cabeça de capivara e tenta ajuda-las. As três situações me remetaram a um universo muito semelhante, por isso optei por focar no geral do storyline. Há um certo tom cômico no roteiro inevitavelmente proporcionado pela figura da capivara e as ‘cabeças de capivara’. Conduzi esse tom humorístico suavizando a melodia e tornando ela repetitiva e simplória. Há um certo aumento de intensidade e dinâmica que coloco para trazer novos olhares e percepções por parte do espectador.

## 8.2. Separação

Para esta trilha procurei por elementos que conseguissem expressar sentimentos de tristeza, frustração, ironia, pena, raiva e leveza. São sentimentos divergentes pois a personagem principal tem facetas diversas e ainda está passando por um momento instável. O fim de seu casamento com sua mulher, com a qual era totalmente dependente, misturado com sua personalidade machista cheia de preconceitos me trouxe essas sensações. O fato ainda de ele não conseguir fritar um ovo traz uma ideia de frustração cômica e irônica. Por isso busquei na música uma melodia que fosse razoavelmente simples, mas que nos levasse para vários caminhos abruptamente com o intuito de dar essa sensação dos vários pensamentos e sentimentos que a personagem tem. A melodia tem certo tom melancólico, de lamento e frustração para arremeter ao arrependimento e tristeza por ele ter se separado e também por não saber como se virar sozinho.

A melodia repete três vezes. A cada nova repetição busquei dar mais dinamismo para a música afim de evidenciar o desespero da personagem diante de toda situação. Esse movimento decorreu-se do uso de contrapontos e arpejos na mão esquerda, enquanto a mão direita continua fazendo a mesma melodia. O intuito dessa balança – por um lado o movimento complexo e do outro a melodia melancólica – é de se intensificar essa divergência de pensamentos da personagem e de, mais diretamente, mostrar a relação de simplicidade de se fritar um ovo e sua incapacidade para fazê-lo.

Essa trilha foi a que mais se assemelhou a uma música propriamente dita. Ela tem elementos estéticos que nos traz mais para o mundo da música do que da trilha sonora (se é que tal separação deva ser feita). O uso de temas com muitas notas contínuas e desenvolvimento desse tema é raro nas trilhas em geral. Minha referência maior foram elementos do Choro, um pouco da rítmica, da linguagem, notas em sequência, sem muitas pausas. Mas acredito que essa referência foi diluída pela forma como toco ela no piano.

## 8.3. Memórias

Esse storyline nos abriu margem para divagarmos mais sobre seu enredo. As possibilidades de construção do caminho das personagens estava em aberto, pois não tínhamos maiores informações sobre os avós nem o neto. Optamos por levar a cena para um

caminho mais sombrio, pois como a avó não falava desde o enterro do avô entendemos que ela guardava vários segredos obscuros da história deles. Portanto, criei uma linha melódica com poucas notas e uma harmonia mais densa para arremeter a esse lugar sombrio. Minha ideia foi de criar essa melodia com pouca informação. Mas a cada nova nota a atmosfera ganha novas cores, densidades e seriedade, procurando mimetizar a voz da avó que conta a história para o neto.

Ao mesmo tempo busquei um tom nostálgico, afinal de contas a personagem conta uma história sobre seu passado e suas vivências com seu companheiro para seu neto. Há um certo saudosismo na cena. Esse tom fica bem evidente no final da trilha quando uma melodia esperançosa e alegre ambienta esse estado emocional. Algo querendo dizer que, embora difícil, no final deu tudo certo.

Outro elemento musical que serviu para enfatizar o lugar de fala da personagem foi o uso da métrica em 3 por 4. O tempo em 3 sugere movimento, dinamismo, balanço. A valsa é um exemplo que se utiliza dessa métrica. Sua característica essencial é que ela seja em 3 para que tenha movimento, sugestões de dança. A personagem conta histórias ao seu neto. Histórias que contem ação, relações, falas. O uso do tempo em 3 foi utilizado com o intuito de remeter a esse lugar de movimento na fala da personagem, na imaginação do neto enquanto escuta suas histórias e na percepção do espectador.

#### **8.4. Shoot as it's written**

Para a trilha deste storyline busquei referências de trilhas de filmes policiais. Já tinha algo em mente do que queria fazer soar para remeter a esse universo, mas não precisamente. Foi preciso buscar algo mais palpável para ter algum material de onde tirar as ideias melódicas. Acredito que essa trilha tenha sido a que mais teve influências diretas de outros filmes para situar um determinado universo. Inclusive busquei alguns clichês de músicas e trilhas que passassem determinadas sensações relacionadas a esse mundo. Minha ideia inicial era de justamente pegar o motivo melódico (algumas notas da melodia principal) de um filme de ação policial e transformá-lo em algo mais introspectivo. A trilha que me proporcionou isso foi de um filme hollywoodiano lado A: James Bond. Todas as versões do filme possuem uma trilha praticamente idêntica, mudando apenas o arranjo de uma ou outra. Me apropriei basicamente da harmonia inicial que acredito criar um certo clima de tensão, aventura e

mistério e de uma melodia utilizada mais para frente da música. Acredito que a forma como rearranjei e mudei os ritmos, melodias e harmonias tornou essa referência bem distante para o ouvinte. De qualquer forma se essa associação existir mais claramente para um determinado espectador será um bom mecanismo para situá-lo dentro de um universo já consolidado.

Meu intuito com a música foi de, assim como nas outras, trazer uma sensação de transformação e mudanças para o ouvinte. Ela começa com um clima de suspense, um leve heroísmo que vai se transformando em tensão e agitação. Conforme ganha ritmo e notas de tensão mostro a confusão na mente da personagem principal, diretor de cinema que está no meio de um fogo-cruzado, entre máfia, família e polícia. Um leve tom cômico também está presente ao utilizar notas curtas (staccato) e abruptas, buscando surpreender o espectador de forma mais irônica.

### **8.5. A Entrega**

A ideia da trilha para este storyline foi de criar uma relação direta com a vida da personagem Mathias e seus questionamentos perante suas dificuldades e escolhas. Busquei uma solução alternativa diferente das demais trilhas. Fiz uma composição espontânea, um improviso baseado na história da vida de Mathias. Propus trazer minha subjetividade de encontro com a subjetividade da personagem que passa por um momento difícil, cheio de dúvidas e possibilidades. Me coloquei diante dele de forma a tentar enxergar seu momento e transpus isso para mim, tocando coisas que me remetessem a esse lugar da personagem de acordo com minhas subjetividades e vivências musicais. Tudo que toquei fez parte de uma transição direta das minhas emoções que tentava relacionar com a personagem transpondo isso para o som. É muito diferente de um improviso comum no qual a pessoa geralmente conta histórias dela mesma. Nesse caso tive que improvisar para contar uma história que não é minha.

Minhas referências são inúmeras dentro do mundo do jazz e do improviso. Um pianista em particular – Keith Jarrett – me chama sempre muita atenção, pois ele realiza concertos inteiro de piano solo totalmente improvisado. A questão do improviso traz também a ideia do momento, do singular. Tudo que toquei para essa trilha se deve também a outros fatores além desse que citei. A sala onde gravei, meu estado emocional no momento, a forma como encarei a história naquele exato instante e que assim me trouxe melodias, harmonias e

ritmos. Tudo influencia. Cada improviso é único e singular. Cada um vai representar coisas que estavam sendo pensadas num determinado instante do tempo. Ao mesmo tempo não posso ter o mesmo preciosismo que normalmente preciso ter para compor algo mais detalhado e pensado, como foi o caso das outras.

Essa forma improvisada de compor me agrada muito. O fato das possibilidades serem infinitas é muito instigante. Durante a gravação acredito ter conseguido focar na essência do storyline para transmitir sensações que tenham a ver com essa história. Gravei uma série de takes e escolhi o que mais me pareceu contar e sugerir coisas do storyline.

Por conta de tudo que falei acima sei que a trilha sonora dessa história foi a que teve mais do fator subjetivo. Procurei esse contato direto entre minha identidade enquanto músico e a história a ser contada. Gosto muito dessa ideia, mas sei também que é difícil para o espectador conseguir assimilar todas as ideias musicais com o enredo da história. Mas como também já falei mais acima, o intuito de todas essas trilhas, e dessa principalmente, é de sugerir e instigar o espectador a imaginar diversas possibilidades e não induzir diretamente algo concreto.

## **10. Conclusão**

A construção do produto desde a concepção inicial até a gravação final das trilhas sonoras foi um processo muito enriquecedor. Perpassei por muitas ideias, referências e especulações para chegar no formato ideal. Da minha área de atuação, a trilha sonora, pude constatar diversas estéticas diferentes de som e fazer escolhas por opções que me interessassem pessoalmente e profissionalmente, assim como para enriquecer o produto conforme nossas ideias.

A realização do trabalho trouxe novos olhares para duas grandes áreas e como elas podem se relacionar de diversas formas. Por ter utilizado um caminho de construção e uma relação diferente da usual, tive reflexões e demandas diferentes do que o padrão geralmente impõe. A trilha sonora precisou ser articulada com os outros elementos de maneira mais específica. Pela minha experiência em compor trilhas sonoras em outros momentos da graduação e em cursos realizados por fora percebo uma diferença grande da trilha sonora para o cinema e da trilha que foi feita para este trabalho. No cinema somos guiados pela

trama, as ações e emoções das personagens a cada momento. A trilha acompanha todos os passos do enredo buscando, geralmente, o plano secundário para não sobrepor o que se passa nas imagens. Ela soma e sugere climas para a cena. Já na trilha para storyline senti a necessidade de que o som deveria se sobrepor mais, tentar sugerir mais elementos e guiar o espectador para novos lugares imagéticos, pois o storyline nos dava uma informação muito ampla. O maior desafio foi conseguir chegar nesse lugar. Uma trilha que sugerisse mais movimento, mais sensações e climas era o ideal. Mas não poderia falar tanto sonoramente de forma a cobrir a expressividade do roteiro fazendo ele entrar num plano secundário. Desde o início desejava encontrar um ponto de equilíbrio forte entre os dois de modo a conseguir passar a ideia do storyline. Da minha parte foram várias tentativas, reflexões, discussões e frustrações para chegar no modelo ideal.

Acredito ter encontrado um lugar interessante para a trilha sonora. Dentro das minhas escolhas estéticas tomei sempre o cuidado para encontrar o ponto de equilíbrio entre o que a história necessitava e o que eu gostaria de colocar nas músicas que faziam parte da minha identidade enquanto compositor. O fator subjetividade foi se estabelecendo cada vez mais a medida que fui percebendo com qual tipo de material e área de atuação estava trabalhando. Uma trilha para se relacionar com uma história. Optei por essa escolha estética e acredito muito nela enquanto parte essencial do produto. Como em outras linguagens artísticas, por exemplo o *Haikai*, a mensagem só é completa quando passar pela subjetividade de cada espectador. “A emoção ou a sensação sentida pelo autor deve apenas sugerir, a fim de permitir ao leitor o re-acontecer dessa emoção, para que ele possa concluir, à sua maneira, o poema assim apresentado” (MASUDA). A bagagem de vida de cada espectador (estilo de vida, referências musicais e fotográficas, humor e estado de espírito) vai leva-lo a ter perspectiva singular em relação ao produto. Alguns podem imaginar histórias semelhantes ao do storyline, outros irem para diferentes direções e alguns podem simplesmente não achar nenhum gancho que o leve para dentro da narrativa. Cada espectador tirará suas próprias conclusões de acordo com sua subjetividade. O fato é que para o produto ser completo é necessário que passe por esse olhar externo.

Ao mesmo tempo que senti a necessidade da participação do espectador para o trabalho ganhar novas dimensões, senti também a necessidade de enfatizar o que os storylines, que foram base para o desenvolver das ideias, estavam dizendo. Por isso resolvi

coloca-los logo após a exibição da trilha. O choque entre a especulação do espectador e as minhas reais intenções são interessantes para a compreensão do produto e como forma de instigar as pessoas a pensarem sobre os caminhos que tomei e refletirem sobre as escolhas, assim como o gosto estético e a subjetividade de cada um. Cada forma de apresentação geraria diferentes resultados. Pensei em diversas maneiras de apresentar, mas decidi, nesse primeiro momento, a optar por essa escolha por ela gerar certas sensações que julgo relevante para demonstrar um pouco do processo de trabalho.

O conjunto do processo foi muito enriquecedor para mim. Poder unir meu lado profissional com o Trabalho de Conclusão de Curso foi de extremo valor. Utilizar a música de maneira diferente da qual estou habituado, enquanto músico que toca na noite, é engrandecedor. A união e estudo de duas linguagens artísticas pouco exploradas no curso de Audiovisual trouxe novos olhares e possibilidades de formatos. Entendi um pouco mais sobre o uso da trilha sonora como forma de expressar certas emoções, ambientes e ideias. O lugar da trilha sonora que se envolve com uma história a ser narrada. Atingir esse equilíbrio entre a minha identidade musical e a história é, provavelmente, o maior desafio. Saber dosar os lados é tarefa que demanda tempo e maturidade para ser aperfeiçoada.

A realização deste trabalho, além de ter possibilitado analisar todo processo do produto, me permitiu ver minhas dificuldades e vícios composicionais e refletir sobre eles. O fato de ter gravado tudo no piano foi ainda mais enriquecedor para minha profissão, pois pretendo continuar seguindo meus estudos musicais focado neste instrumento. Ter a possibilidade de pode gravar, escutar, analisar, refazer e refletir é essencial para meu desenvolvimento. Acredito que os próximos trabalhos nessa área terão, naturalmente, outro nível de exigência e maturidade em decorrência deste produto.

## 11. Referências Bibliográficas

- BRUHN, Siglind. *A Concert of Paintings: 'Musical Ekphrasis' in the Twentieth Century,*” Poetics Today. 2001. 551-605. Disponível em: <<http://www-personal.umich.edu/~siglind/ekphr.htm>> Acessado em 01/06/2015
- HARNONCOURT, Nikolaus. *O Discurso dos Sons: Caminhos para uma nova compreensão musical.* Residenz Verlag, Salzburg und Wien, 1982.

- JOURDAIN, Robert. *Música, cérebro e êxtase: como a música captura nossa imaginação*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998.
- KRAMER, Lawrence. *Musical meaning: toward a critical history*. University of California Press, 2002.
- MARTIN, Pablo Gonçalo Pires de Campo. *Revista brasileira de estudos de cinema e audiovisual*, 2012.
- MASUDA, Goga. *Os dez mandamentos do haicai*. Disponível em: <<http://www.kakinet.com/caqui/goga.shtml>> Acessado em 15/06/2015
- MEYER, Leonard B. *Emotion and meaning in music*. The University of Chicago. 1956.
- SCHAFER, R. Murray. *O ouvido pensante*. São Paulo: Ed. Unesp, 2011.
- WILMETH, Tom. *An Archival Interview from 1976 with Gary Burton*. In JazzTimes, 2012. Disponível em <<http://jazztimes.com/articles/30463-an-archival-interview-from-1976-with-gary-burton>> Acessado em 08/05/2015.
- WISNIK, José Miguel. *O Som e o Sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

## 12. Referências musicais

Brad Mehldau

Yann Tiersen

Keith Jarrett

Aaron Parks

Tigran Hamasyan

Shai Maestro

James Farm

Claude Debussy

Avishai Cohen

Nino Rota

Ennio Morricone

Luis Enríquez Bacalov

Philip Glass

Alexandre Desplat

## 13. Anexos

## Anexo I - Partituras

## MÍSTICO

FILIPE TOGAWA

PIANO

$\text{♩} = 73$   $F\#$  C D  $Bb$  Am

5  $Bb/F$   $E(\#5)$   $D\flat_{MA7}$   $B7(\flat9)/D\#$   $F(\#5)$

9  $B_{MA7}/D\#$   $B_{M7}/D$   $A_{MA7}/C\#$   $A_{M7}/C$  D  $B_M$   $G_0$  DA CAPO AO FIM

PNO.

PNO.

Detailed description: The image shows three systems of musical notation for the piano part of the piece 'Místico'. Each system is written on a single treble clef staff. The first system starts with a tempo marking of quarter note = 73 and a key signature of one sharp (F#). It contains four measures of music with a repeat sign at the end. The second system starts with a measure rest for 5 measures, followed by four measures of music with a repeat sign at the end. The third system starts with a measure rest for 9 measures, followed by four measures of music with a repeat sign at the end. Chord symbols are written above the notes. The piece concludes with the instruction 'DA CAPO AO FIM'.

AAB

## SEPARAÇÃO

ANDAMENTO: 120

FILIPE TOGAWA

PIANO

PIANO

$D_M^9$   $C\#(5)$   $F^6/C$   $F\#_{MA3}^7$

PNO.

5  $G_M^7$   $A/G$   $G_0$   $D^7/F\#$   $Bb/F$

PNO.

10  $A\flat_M^6/B$   $B_M(5)$   $B\flat(5)$   $B_M(5)$   $B\flat(5)$   $D_M/A$   $G_M^7$   $F^7/E\flat$

PNO.

15  $F_{MA3}^7$   $B\flat/A$   $B\flat_M^7$

PNO.

18  $F_{ADD}^9$   $F_{MADD}^9/A\flat$   $E_M^7(5)$   $D_M/A$

## MEMÓRIAS

LARGO  $\text{♩} = 80$  FILIPE TOGAWA

*DOCE*

PIANO  $\text{AbM}^9$   $\%$   $\text{AbM}^9$   $\%$   $\text{AbM}^9/A$   $\%$

7  $\text{AbM}^9/G$   $\%$   $\text{F}^{\text{MAT}7}/E$   $\%$   $\text{B}^{\text{MAT}7}/D^{\#}$   $\%$   $\text{D}^{\text{M}^b}$   $\%$

15  $\text{A}^{\text{MAT}7}/C^{\#}$   $\text{D}^{\#11}$   $\text{E}^{\text{bM}4\#11}$   $\text{E}^3\text{sus}^4$   $\text{A}^7\text{sus}^4$   $\%$   $\text{A}^7$   $\%$

*TENSÃO*

24  $\text{F}^{\text{O}}$   $\%$   $\text{E}^{\text{MAT}7}/G^{\#}$   $\%$   $\text{C}^{\#7}(\text{b}5)/G$   $\%$   $\text{G}^{\#M}7$   $\%$   $\text{D}^7/\text{F}^{\#}$

33  $\%$   $\text{D}^{\text{M}7}/A$   $\%$   $\text{B}^{\text{MAT}7}/A$   $\%$   $\text{A}^{\text{M}7M}$   $\%$

*MUDA CLIMA*

40  $\text{F}^{\#M}7$   $\text{F}^{\#5}$   $\text{F}^{\#M}7$   $\text{F}^{\#5}$   $\text{A}^{\text{M}7}$

45  $\text{D}^{\text{M}}$   $\text{A}^{\text{M}7}$   $\text{D}^{\text{M}}$   $\text{F}^{\text{ADD}9}/A$

## SHOOT AS IT'S WRITTEN

LENTO ♩ = 70

FILIPE TOGAWA

PIANO

**INTRO** G<sub>M</sub> G<sub>M</sub>(b<sup>7</sup>) G<sub>M</sub><sup>6</sup> G<sub>M</sub>(b<sup>7</sup>) **A** G<sub>M</sub> G<sub>M</sub>(b<sup>7</sup>) G<sub>M</sub><sup>6</sup> G<sub>M</sub>(b<sup>7</sup>) G<sub>M</sub> F<sup>♯6</sup> F<sup>7</sup><sub>SUS</sub> B<sup>b</sup>/F E<sub>M</sub>(b<sup>7</sup>) E<sub>M</sub><sup>6</sup>

PNO.

8 E<sub>M</sub><sup>7</sup> E<sub>M</sub><sup>6</sup> E<sub>b</sub><sup>6</sup> E<sub>b</sub><sup>7</sup> E<sub>b</sub>M<sub>A</sub><sup>7</sup> E<sub>b</sub><sup>7</sup> 1. E<sub>b</sub><sup>6</sup> E<sub>b</sub><sup>7</sup> D<sup>7</sup><sub>ALT</sub> 8<sup>v6</sup> 3

PNO.

13 **B** 1. F<sup>♯</sup><sub>M</sub><sup>7</sup> F<sup>♯</sup><sub>7</sub>/A<sup>♯</sup> A<sup>6</sup> E<sub>SUS</sub> F<sup>♯</sup><sub>M</sub><sup>7</sup> F<sup>♯</sup><sub>7</sub>/A<sup>♯</sup> A<sup>6</sup> E<sub>SUS</sub> F<sup>♯</sup><sub>M</sub><sup>7</sup> F<sup>♯</sup><sub>7</sub>/A<sup>♯</sup> A<sup>6</sup> E<sub>SUS</sub>