

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA

IRINA ALFONSO FREDERICO

Cinema cantado: a utilização da voz para a criação
de uma trilha sonora através do canto sem palavras

São Paulo

2025

IRINA ALFONSO FREDERICO

Cinema cantado: utilização da voz para a criação
de uma trilha sonora através do canto sem palavras

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao
Departamento de Música da Escola de Comunicações
e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção
do título de Bacharel em Regência.

Orientador(a): Prof(a). Dr(a) Susana Cecilia
Igayara-Souza.

São Paulo

2025

FICHA CATALOGRÁFICA

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

Catálogo na Publicação

Serviço de Biblioteca e Documentação

Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Frederico, Alfonso

Cinema Cantado: a utilização da voz para a criação de uma trilha sonora através do canto sem palavras / Alfonso Frederico; orientadora, Susana Cecilia Igayara-Souza. - São Paulo, 2025. 55 p.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Departamento de Música / Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Bibliografia

1. Canto sem palavras. 2. Composição de trilha sonora. 3. Cine Concerto. 4. Trilha Sonora Vocal. I. Igayara-Souza, Susana Cecilia. II. Título.

CDD 21.ed.-780

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

FOLHA DE AVALIAÇÃO

Autor(a): Irina Alfonso Frederico

Título: Cinema cantado: a utilização da voz para a criação de uma trilha sonora através do canto sem palavras.

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Bacharel em Regência.

Orientador(a)(es): Prof(a)(es). Dr(a)(es) Susana Cecília Igayara-Souza.

Aprovado em: _____

Banca Examinadora

Prof(a). Dr(a). _____

(Presidente)

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof(a). Dr(a). _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof(a). Dr(a). _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Assinatura: _____

Em memória de Julián Alfonso Rosa

AGRADECIMENTOS

Não poderia iniciar este agradecimento de outra forma, senão homenageando aqueles que me deram a oportunidade de estar aqui hoje, me formando em uma universidade pública de qualidade. Meus pais, Juliette Maria Alfonso Frederico e Antônio Carlos Castanho Frederico se dedicaram integralmente para a minha criação e para garantir que eu tivesse, ao longo de toda a minha vida, uma educação de qualidade. Eu sei de todo o esforço que lhes foi dedicado para que isso fosse possível e eu não poderia ser mais grata. Obrigada por todo o apoio ao longo desses anos, por me lembrarem todos os dias a ter princípios e dar o meu melhor.

Devo minha total gratidão à pessoa mais importante que existe neste mundo para mim. Sem a Sophia Alfonso Frederico, posso afirmar com tranquilidade, eu não seria nada. Obrigada por todo o incentivo, por todo o apoio, por todas as broncas, por sempre estar por perto. Obrigada por ser minha melhor amiga todos os dias.

Dedico um agradecimento especial a Julián Alfonso Rosa. Penso em você todos os dias e sinto muito a sua falta. Todas as etapas deste trabalho, eu fiz por você, para você. Obrigada por me ensinar o que é dedicação, gentileza e responsabilidade. Você foi a melhor pessoa que já conheci.

Além disso, não poderia deixar de agradecer essas três pessoas que são fundamentais na minha vida: Josette Maria de Carvalho Araújo Alfonso, que sempre esteve próxima e sempre fez de tudo por mim, grande parte do que sou, é graças a ela. Meu companheiro, parceiro de vida Vitor dos Santos e Silva Soares, eu não conseguiria ter acabado este trabalho se não fosse por ele, que sempre me ajudava e fornecia um ambiente de tranquilidade e confiança para que eu conseguisse completar essa etapa. Obrigada, Ana Paula Franco Alves por me ouvir todos os dias e me acalmar em momentos que a ansiedade era forte, seu incentivo foi fundamental.

Por fim, gostaria de agradecer à minha orientadora Susana Cecília Almeida Igayara de Souza, que permitiu que eu trabalhasse com confiança e autonomia e por ter incentivado que um simples trabalho de sua disciplina, se mais explorado, poderia se tornar um trabalho de conclusão de curso. Minha eterna gratidão.

RESUMO

FREDERICO, Irina Alfonso. *Título do trabalho*: a utilização da voz para a criação de uma trilha sonora através do canto sem palavras. 2-24, 40p. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Música) – Departamento de Música, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2025.

Resumo: O presente trabalho busca introduzir um pouco sobre a criação de uma trilha sonora constituída apenas por voz. Através de uma pesquisa sobre características de trilhas sonoras e o levantamento de um repertório condizente com o tema, o trabalho foi guiado para o estudo do uso de palavras inventadas, o *grammelot*. A partir deste ponto, está presente um relato retroativo sobre todo o processo de criação de uma trilha sonora que utiliza o canto sem palavras, relatando todas as etapas desde a escolha do filme até a criação das guias de estudo para as coralistas. Além disso, este trabalho discute sobre a performance ao vivo de uma trilha sonora através do *Cine Concerto*, suas definições, características, metodologias e apresenta o resultado de todo esse processo, através de um link que contém a gravação do concerto final.

Palavras-chave: Trilha sonora vocal. Cine-concerto. Canto sem palavras. Grammelot. Canto coral.

ABSTRACT

Abstract: This paper aims to introduce the creation of a soundtrack composed solely of voice. Through research on the characteristics of soundtracks and the compilation of a repertoire aligned with the theme, the study was guided towards the exploration of invented words, known as grammelot. From this point, the work presents a retrospective account of the entire process of creating a soundtrack using wordless singing, detailing every stage from the selection of the film to the development of study guides for the choir singers. Additionally, this work discusses the live performance of a soundtrack through the Cine-Concert format, including its definitions, characteristics, methodologies and provides a link containing all the process results and the final concert record.

Key-words: Vocal soundtrack. Cine-concert. Wordless singing. Grammelot. Choral singing.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	10
2 REFLEXÕES E MOTIVAÇÕES A PARTIR DA PROPOSIÇÃO DE CRIAR UMA TRILHA SONORA VOCAL.....	12
2.1 Busca por referências.....	14
2.2 O grammelot ou a “blablação” como componentes para a criação de uma trilha sem palavras.....	15
2.3 Cine-concerto: a performance ao vivo de uma trilha sonora.....	17
3 RELATO DE PROCESSO.....	20
3.1 Escolha do filme.....	20
3.2 Retirada da trilha sonora existente.....	21
3.3 Escolha de minutas das faixas.....	22
3.4 Processo composicional.....	23
3.5 Sobre a Composição.....	24
3.6 Processo poético-linguístico.....	28
3.7 Gravação dos áudios guia.....	28
3.8 Edição dos áudios guia.....	30
3.9 Inclusão das guias na faixa principal do filme.....	31
3.10 Ensaios com as coralistas.....	31
3.11 O papel do regente no processo de direção.....	34
3.10 Partituras.....	35
4 CONCLUSÃO.....	57
REFERÊNCIAS.....	58

1 INTRODUÇÃO

Desde sua criação, o cinema sempre foi acompanhado por uma outra arte: a música. A trilha sonora é um elemento fundamental na construção narrativa audiovisual, contribuindo com a ambientação de cenas, aprofundamentos nas emoções propostas e reconhecimento da estética do filme. Normalmente, as trilhas sonoras são compostas por arranjos orquestrais ou instrumentais. No entanto, novas abordagens e diferentes formações podem explorar caminhos mais experimentais. Isso posto, a presente monografia propõe mostrar todo o processo que envolve a criação de uma trilha sonora unicamente vocal, utilizando apenas a voz humana como ferramenta de experimentação timbrística e sonora.

A escolha por uma trilha sonora exclusivamente vocal se advém da curiosidade em investigar os limites técnicos e expressivos da voz humana, e o quanto isso poderia afetar em uma narrativa cinematográfica. Será que ocorreriam muitas perdas no impacto psicológico da história? Será que o público expectador teria suas percepções modificadas se comparado a uma trilha instrumental?

Esta monografia busca investigar os componentes que constituem uma trilha sonora, apresentar referências de filmes que utilizem o canto sem palavras e, enfim, ilustrar como funciona o processo de criação de uma trilha e como se dá a sua performance em um ambiente ao vivo. A metodologia adotada consiste em uma abordagem prática e experimental, dividida entre pesquisa teórica sobre trilha sonora e o relato de um processo de criação artesanal, percorrendo sobre cada etapa percorrida no projeto.

A estrutura se dá da seguinte maneira: O primeiro capítulo abordará alguns conceitos básicos que foram necessários para guiar o processo de criação, tais como: composição de uma trilha sonora; a busca de exemplos de filmes que façam uso do canto sem palavras; a utilização dos *grammelots* como forma de diálogo que não envolva uma língua e as características que envolvem a performance ao vivo em formato de *Cine Concerto*. O segundo capítulo contém um relato detalhado do processo de composição e criação da trilha sonora, o qual narro todas as fases do projeto, dificuldades encontradas e soluções abordadas. Ao final do capítulo encontram-se as partituras da trilha.

O link que contém a gravação do concerto, realizado no dia 12 de Junho de 2025, encontra-se aqui: <https://youtu.be/-HIAmVxQtY8?si=XCMIIAxQXzyz9HBx>.

2 REFLEXÕES E MOTIVAÇÕES A PARTIR DA PROPOSIÇÃO DE CRIAR UMA TRILHA SONORA VOCAL

“A função da música no cinema é a de suporte dramático e psicológico das sequências visuais” (GUERRINI, 2009, p.147). Já é sabido que, desde o nascimento do cinema, a música teve um papel de suporte e base. Com as primeiras sessões e durante o período de cinema mudo, a música servia como acompanhamento.

Segundo London, a música teria sido incorporada, inicialmente, com o intuito de abafar o ruído bastante proeminente e desagradável dos primeiros projetores. Levando-se em conta que tais projetores eram ainda bastante primitivos e que ainda não haviam sido isolados em uma sala especial, pode-se supor que, de fato, tal ruído não era apenas incômodo, mas se constituía em um fator permanente de dispersão para o público espectador (CARRASCO, 1993, p. 14)

Com o desenvolvimento tecnológico do cinema, várias mudanças de linguagem aconteceram. Uma delas foi a transição do cinema mudo para o cinema falado. No início do cinema falado, não era possível conciliar gravação de diálogos e de música, o que a deixou com menor importância. Sendo assim, a cada fase tecnológica em que o cinema se encontrava, a forma em que o papel da música tinha para o cinema também foi se modificando.

O balanço desses primeiros anos do cinema sonoro demonstra que, se por um lado a música foi como que posta em segundo plano pela indústria, por outro, o que há de melhor na produção cinematográfica dessa época de uma forma ou de outra envolve a linguagem musical. Apesar da música não ser o foco das atenções, o cinema não conseguiu se sustentar enquanto linguagem sem fazer uso dela. Vale dizer que, mais uma vez, foi reforçada a ideia de que a música havia se tornado parte indispensável do texto fílmico (CARRASCO, 1993, p. 34).

Considerando o cinema sonoro tal como conhecemos, o papel da música seria a de “intensificar a impressão de realidade” (GORBMAN, 1987, p.9). A música pode complementar estados emocionais e afetivos almejados nas cenas. De forma sutil, a música pode expressar intenções que, talvez, apenas através de diálogos, não teriam o mesmo efeito psicológico no espectador.

A música é uma das vozes do narrador. Talvez não a mais objetiva, mas com certeza uma das que mais possuem maior penetração e, talvez, a mais sugestiva. A música permite que o narrador intervenha na narrativa sem a objetividade da palavra, o que torna essa intervenção muito mais sutil e, em muitos casos, mais eficiente do que ela o seria se ele fizesse uso de outros recursos. Em suma, há coisas que não podem ser ditas apenas com música, mas há coisas que só a música pode dizer (CARRASCO, 1993, p.88).

Ao considerarmos a ideia de criar uma trilha sonora do zero, é importante fazer com que a música converse com o filme de forma sutil, sem chamar mais atenção que a trama ou as sequências de cena, afinal, “a música serviria como uma suporte rítmico para o movimento do filme, paralelizando, contrapondo, explicitando ou justificando o ritmo das imagens” (CARRASCO, 1993, p. 16). Um cuidado especial que deve-se tomar, principalmente ao criar uma trilha sonora com o material do filme já pronto. O ideal é que a música não seja tão perceptível a ponto de destoar.

É como se a música fosse algo que é colocado sobre o filme, e não algo que faz parte dele. Esse é um dos maiores riscos que se corre ao tentar estudar a música do cinema, de repente, sem que se perceba, estamos falando apenas de música e nos esquecemos do cinema. (CARRASCO, 1993, p. 59)

Acerca da instrumentação, grande parte das trilhas sonoras possuem formação orquestral o que, de fato, permite trabalhar com uma gama maior de texturas, timbres e extensões. Sobre a utilização de um único instrumento para compor uma trilha, Ney Carrasco afirma:

Tentativas mecânicas de obtenção de um discurso musical unitário podem resultar em trilhas musicais pouco eficientes. Um exemplo desse tipo é o filme O Terceiro Homem. Construída integralmente com um único instrumento, a trilha desse filme perde muito de suas possibilidades dramáticas, pois as intervenções musicais possuem sempre a mesma textura e densidade sonoras (CARRASCO, 1993, p.106).

Com essa afirmação do autor, criou-se uma questão: será que a utilização única e exclusiva de um coral para a confecção desta trilha seria algo limitante? Seria possível uma formação coral explorar tipos novos de sonoridades? Uma orquestra faria tanta falta em uma trilha, gerando perdas emotivas e psicológicas na trama? Quanto a isso, Ney Carrasco discorre sobre uma situação similar:

Em contrapartida, há o caso do filme Psicose, no qual Bernard Herrmann se propõe a compor uma trilha em “preto-e-branco”, e para tanto, utiliza-se, apenas, de uma orquestra de cordas (violinos, violas, violoncelos e contra-baixos). Contudo, a

variedade de texturas e densidades possíveis com tal formação possibilita uma imensa gama de sonoridades, bem como um amplo espectro de alturas. Com isto, a trilha desse filme consegue reunir as qualidades de unidade timbrística, dada pelo uso exclusivo das cordas, e a variedade necessária aos diversos momentos da progressão dramática do filme. (CARRASCO, 1993, p.108)

Fazendo um paralelo com tal afirmação, é possível imaginar que uma formação coral, assim como uma orquestra de cordas (respeitando as devidas proporções), também seja capaz de criar uma variedade de texturas. Quanto à variedade timbrística, inicia-se uma pesquisa de como explorar a voz para atingir tal feito.

Além disso, vale considerar que as ideias de Carrasco dizem respeito à trilha sonora feita até a década de 90, onde predominava a formação orquestral. No entanto, hoje em dia, cerca de 30 anos após a publicação de sua tese, existe uma gama maior de experimentação envolvendo trilha sonora, no que diz respeito à formação e estéticas variadas. Sendo assim, trabalhar apenas com vozes mostra-se mais viável nos tempos atuais, já que as trilhas sonoras não mais privilegiam apenas a música sinfônica como possibilidade de criação.

2.1 Busca por referências

Uma trilha sonora pode ser composta por diversas formações, referindo-se ao número de músicos e instrumentos utilizados. Tal fato pode despertar diferentes resultados (de caráter prático, rítmico, emotivo) dentro do filme.

Neste trabalho, aplicou-se uma espécie de filtragem na pesquisa de referências. Era necessário que as trilhas sonoras pesquisadas tivessem música vocal em formação coral e que explorassem o canto sem palavras. Precisava-se de uma referência que não utilizasse canções com um texto em algum idioma; que utilizassem as potencialidades da voz para explorar outros tipos de timbres e sonoridades. A busca era da voz como um instrumento.

Um exemplo de trilha sonora que utiliza da voz como um instrumento, com exploração de elementos timbrísticos como experimentos na respiração, não utilização de palavras e uma formação exclusivamente vocal foi a *“Partita for 8 voices: No.3”* da compositora Caroline Shaw. Essa peça faz parte da trilha sonora da primeira temporada da série *“Dark”* (2017). Algo a se chamar atenção é o fato desta ter sido a única faixa de trilha sonora em que absolutamente todos os parâmetros de filtro iniciais foram respeitados

(exclusivamente vocal, voz como um elemento timbrístico, sem utilização de nenhuma palavra).

De início, esperava-se encontrar mais exemplos de uma trilha sonora exclusivamente vocal (sem nenhuma intervenção instrumental). No entanto, precisou-se mudar um pouco o crivo de filtragem devido a escassez de referências. Com isso, percebeu-se que existe uma quantidade maior de exemplos se incluirmos músicas vocais que são acompanhadas por instrumentos e que utilizem o canto sem palavras, ou melhor, com palavras inventadas.

Encontramos este tipo de trilha sonora nos filmes “*Nós*”(2020) do diretor Jordan Peele e música de Michael Abels, com as faixas “*Anthem*” e “*Immolation*”. Essas faixas têm como formação um coral infantil, um coral adulto e uma orquestra. Além disso, as palavras inventadas remetem a um latim em sua estrutura. Outro exemplo encontrado em que temos um coral infantil acompanhado por orquestra e que faz uso de palavras inventadas é a trilha sonora composta por Bruno Coulais do filme “*Coraline*” (2009) dirigida por Henry Selick, mais especificamente as faixas “*Mechanical Lullaby*” e “*End Credits*”. Podemos citar também a utilização de um coral adulto na trilha sonora de Philip Glass do filme “*Koyaanisqatsi*” (1982), do diretor Godfrey Reggio. Um grande exemplo é a faixa “*Prophecies*”, que utiliza coral adulto e um órgão.

Um filme que possui dentro de sua trilha sonora uma música com palavras inventadas, mas sem a utilização de um coral é o “*Gladiador*” (2000), de Ridley Scott. A música “*Now We Are Free*”, composta por Hans Zimmer e Lisa Gerrard possui formação de canto solo (Lisa Gerrard) e instrumentação de acompanhamento. Mesmo não sendo um exemplo coral, sua parte lírica é composta por palavras inventadas.

A partir dessa pesquisa, notou-se que a direção a seguir para a criação de uma trilha sonora com tais parâmetros teria que explorar essa característica da palavra inventada, o termo mais utilizado para essa improvisação que utiliza palavras inventadas e novas sonoridades é o *grammelot*.

2.2 O *grammelot* ou a “*blablação*” como componentes para a criação de uma trilha sem palavras

O canto sem palavras pode se manifestar de diversas formas, como o foco maior em vocalizes, experimentações não necessariamente vocais como exploração de sons da respiração ou até mesmo com a utilização de sonoridades que formem palavras inventadas. A esses, chamaremos de “*grammelot*” ou “*blablação*”. O “*grammelot*” é um termo utilizado no teatro e teve sua origem no teatro italiano do Século XVI. Trata-se de uma proposta satírica derivada do “*comédia dell’arte*” e consiste na “substituição de palavras articuladas por configurações de sons” (SPOLIN, 1963, P.108), como a imitação de sons onomatopaicos ou fonemas utilizados de forma livre, simulando palavras inventadas.

Grammelot é uma palavra de origem francesa, inventada pelos cômicos *dell’arte* e italianizada pelos venezianos, que pronunciavam *gramlotto*. Apesar de não possuir um significado intrínseco, sua mistura de sons consegue sugerir o sentido do discurso. Trata-se, portanto, de um jogo onomatopéico, articulado com arbitrariedade, mas capaz de transmitir, com acréscimo de gestos, ritmos e sonoridades particulares, um discurso completo (FO, 1987, p.97).

Todo *grammelot* nos remete a bagagem linguística que possuímos anteriormente. Os fonemas que pronunciamos em nosso jogo de improvisação sempre remeterá a uma língua que já conhecemos. A partir dessa ideia, Dario Fo afirma:

Para se contar uma história em *grammelot* é necessário possuir uma bagagem dos estereótipos sonoros e tonais mais evidentes de um idioma, além de uma clara consciência de seus ritmos e cadências (FO, 1987, p.99)

Tal fenômeno também ocorre na música. Ao fazer canções que utilizam palavras inventadas, os fonemas sempre remeterão a um idioma específico. Um grande exemplo disso é a canção “*Jaguadarte*” (2013), interpretada pela cantora Tetê Espíndola. Trata-se de uma espécie de tradução feita pelo poeta Augusto de Campos do poema “*Jabberwocky*”, em que Lewis Carroll brinca com as sonoridades, misturando com algumas preposições base do inglês. Augusto de Campos faz a tradução dessas palavras bases e depois faz uma espécie de “brincadeira” com as sonoridades através de experiências. Ao fazer essa “tradução”, Campos utiliza fonemas em português, remetendo a nossa língua. “Era briluz. As lesmolisas touvas roldavam e relviam nos gramilvos. Estavam mimsicais as pintalouvas, e os momiratos davam grilvos.” (CAMPOS, 1971)

Ainda percorrendo sobre tal bagagem linguística nos *grammelots*, agora no ambiente de trilha sonora vocal, é interessante considerarmos o que Michael Abels, compositor da trilha

sonora do filme “*Nós*” (2019) disse em entrevista ao “*Score Podcast*” sobre a faixa “*Anthem*”:

[...] nós não queríamos que necessariamente fosse uma mensagem secreta como em *Corra*, porque o mesmo foi feito em Swahili e sua cultura específica e nós estamos tentando evitar uma cultura específica. Então, ela soa como latim, mas não é latim. Ela soa como latim por causa da estrutura de todas as sílabas que eu utilizei e pela estrutura da melodia. E assim, é surpreendente como é impossível fazer com que não soe como uma cultura conhecida e eu posso afirmar isso porque eu tentei muito. Cada cultura, pelo menos para nossos ouvidos, adota um padrão de sua linguagem e os padrões de sua harmonia em sua música tradicional (eu acho), seu ouvido está sempre ouvindo algo que soa como, você sabe, “x” (ABELS, 2019).

2.3 Cine-concerto: a performance ao vivo de uma trilha sonora

Um importante elemento para a consolidação deste projeto trata-se da performance. Além da parte criativo-composicional, um dos pilares deste projeto é a apresentação desta trilha. Apenas apresentar a composição sem o contexto do filme perderia muito a característica da trilha e a motivação principal de mostrar a “música como parte integrante da narrativa fílmica” (CARRASCO, 1993, P.59). Para isso, iniciou-se uma pesquisa acerca do termo e dos processos que envolvem o “*Live Cinema*” ou “*Cine Concerto*”.

O *cine concerto* é uma espécie de performance que correlaciona a trilha sonora com o filme. Através de uma projeção, o filme é passado enquanto há uma performance musical ao vivo. Segundo Anselmo Mancini, pode-se classificar o *cine concerto* em sete categorias diferentes, podendo elas envolver trilha sonora inédita ou original, projeção simultânea sincronizada ou não, entre outros. Dentre as classificações, este projeto encontra-se na categoria “projeção sincronizada com uma trilha sonora nova em um filme sonoro” (MANCINI, 2020, p. 86).

Para a performance ao vivo de um filme sonoro, diversos processos são necessários. O principal processo é fazer o tratamento do áudio, retirando a trilha sonora existente no filme para não ter o risco de ocorrer problemas de sincronia.

Em muitos casos é necessário um minucioso trabalho de edição de áudio, refazendo partes específicas do sound design, ou dublando diálogos que acontecem ao mesmo tempo que as inserções musicais. Isso porque, para que a execução musical ao vivo aconteça, é de vital importância a extração da trilha sonora original desses trechos, pois, caso contrário, haveria uma sobreposição sonora - entre a execução ao vivo e a

gravada - com riscos de se experimentar problemas sérios, tanto de sincronia, como de afinação. (MANCINI, 2020, p.121)

Em alguns casos, o material audiovisual para a realização do concerto (como o áudio completamente tratado) encontra-se já disponível. “O estúdio que possui o filme deve assinar a ideia e, se possível, fornecer uma cópia do filme que permita que o diálogo e os efeitos sejam ouvidos, mas não a música” (BURLINGAME, 2015. T. do A.). No entanto, em projetos cujo material ideal não encontra-se disponível, deve-se iniciar um tratamento de áudio adequado.

[...] uma questão importante que emergiu acerca da execução musical ao vivo, pois teríamos a trilha sonora presente na mídia do filme. Sendo assim, seria necessário que a silenciássemos, e ao mesmo tempo preservássemos os diálogos, sons ambientes e efeitos sonoros. Porém, não tínhamos disponíveis as respectivas faixas de áudio separadas para efetuar este procedimento. Assim, a solução obtida foi através dos arquivos 5.1 do DVD do filme, pelo qual, por meio do programador e músico Arthur Tofani, conseguimos extrair as referentes faixas separadas. (MANCINI, 2020, p.157)

A partir do momento em que o áudio do filme está tratado e editado, começa o processo de estudar como serão os ensaios e como será feito para sincronizar a parte musical ao vivo com o total do filme. Existem algumas formas de garantir a sincronia entre música e filme. A primeira seria fazer anotações na partitura com *timecodes*, em que se anota a minutagem do filme em que vai começar a devida faixa. Outras formas são utilizando de artifícios como um *click track* (o qual ouve-se no fone de ouvido um metrônomo no andamento das faixas) e a utilização de monitores individuais com referências visuais de entrada, conhecido como *streamers*. Existem alguns *softwares* especializados nesse processo de sincronização, como o *Pro Tools*, o *QLab* ou o *Ableton Live*.

Paralelamente aos procedimentos narrados relativos ao áudio, produzimos também um sistema de sincronização por meio de uma guia visual com timecode e informações de todas as entradas e saídas de música. Este material foi desenvolvido pelo designer gráfico Vinicius Santos, que igualmente operou os vídeos ao vivo através do software Resolume Arena. Desta forma, tivemos dois arquivos de vídeos sendo executados ao vivo (que foram utilizados, também, durante os ensaios): para o público, o vídeo original; enquanto nos nossos monitores visuais, a guia sobreposta ao filme. (MANCINI, 2020, p.157)

Com esses conceitos mapeados, podemos seguir para o processo de confecção de uma trilha sonora.

3 RELATO DE PROCESSO

Neste capítulo, está presente um relato retroativo de todo o processo de criação de uma trilha sonora original. Trata-se de um relato extremamente pessoal em que narro as experiências que vivenciei em cada etapa desse projeto. Tive muitos problemas de percurso e alguns atrasos, no entanto, acredito que tenha conseguido encontrar soluções satisfatórias ao longo de cada etapa. Se eu tiver que escolher apenas uma palavra para caracterizar todo este processo, a palavra seria “artesanal”. Tudo apresentado neste capítulo foi feito de forma totalmente experimental, utilizando recursos limitados e alguma criatividade. Precisei adaptar ferramentas, modificar estratégias de percurso e resolver diversos problemas. Foi um projeto extremamente trabalhoso, mas igualmente prazeroso. Conforme a trilha foi tomando forma, percebi que todas as horas gastas e o esforço dedicado valeram.

Separei cada etapa do processo em subtítulos, onde explico, de forma cronológica, o passo a passo da construção dessa trilha sonora. Ao final do capítulo, estarão anexadas todas as partituras que explicitam o resultado final de tal trabalho.

3.1 Escolha do filme

Para a escolha do filme, pensei em elencar alguns filtros que me ajudassem a nortear minha decisão. Pensando em uma trilha sonora com uma proposta mais lúdico-criativa, imaginei que o melhor gênero de filme que combinaria com a música, seria a animação. Outra característica importante para a escolha do filme foi a duração total do mesmo, uma vez que não seria produtivo escolher um ou vários curta-metragens que totalizassem os vinte minutos exigidos para o recital de formatura. No entanto, um filme muito longo correria o risco de ser enfadonho para o público e a banca examinadora. Pensando nesses dois aspectos - um filme de animação com cerca de quarenta minutos a pouco mais de uma hora de duração, iniciei minha pesquisa. Encontrei o filme “Minha Vida de Abobrinha” (2016), do diretor suíço Claude Barras, na plataforma do MUBI e, além de coincidir com as minhas exigências iniciais, posso admitir que o filme me encantou logo no primeiro contato. Fiquei impressionada com a estética do filme, com a técnica tão desafiadora e bem feita que é o Stop Motion, além de me encantar com o enredo - algo singelo, doce e ao mesmo tempo, duro e triste. Percebi que, nesse filme, eu poderia explorar vários sentimentos e sensações em meus experimentos composicionais, já que o filme

equilibra bastante momentos mais eufóricos e momentos melancólicos em seus sessenta minutos de duração.

3.2 Retirada da trilha sonora existente

Preciso confessar que essa foi uma das etapas mais exigentes e estressantes do processo, tendo em vista que eu não possuía muito conhecimento sobre o assunto e, com uma certa inocência, acreditava que seria um passo de simples resolução - nunca estive tão enganada. Após a escolha do filme, chegou o momento de tirar a trilha sonora já existente na versão original. Dentro da minha ingenuidade, eu pensava que seria só extrair o áudio do filme no formato certo que a trilha sonora estaria completamente separada e isolada em uma faixa só. Pensava que seria uma faixa para as falas, outra faixa para os efeitos sonoros, sonorização; outra faixa para a parte da música, correto? No entanto, assim que extraí o áudio no formato correto (Surround 5.1), pude perceber que a música estava mesclada com todas as seis faixas de áudio que compunham o filme. É claro que existia uma faixa que continha a trilha musical com toda a sua definição, mas, pelo fato da trilha estar presentes em todas as faixas - todas - tive o trabalho de filtrar faixa por faixa para retirar a música presente. Esse processo me custou cerca de umas trinta horas de trabalho e mais de 15GB de memória.

Para transformar o arquivo do filme, do formato vídeo para o formato Surround 5.1, utilizei o software Xilisoft HD Vídeo Converter. Para fazer a edição das faixas de áudio, utilizei o software Audacity. Como já expliquei anteriormente, o formato Surround 5.1 cria seis faixas diferentes. Nessas faixas, temos as falas dubladas dos personagens, os efeitos sonoros e a trilha propriamente dita. Como todas as faixas estavam, de certa forma, “contaminadas” pela trilha sonora original, precisei tirar essa música filtrando faixa por faixa. Para isso, utilizei o software Vocal Remover, que utiliza da Inteligência Artificial para separar o que é música instrumental do que é música cantada. Trata-se de um software que muitos utilizam para criar playbacks, ou mesmo usar em karaokês. No meu caso, tive que usar esse software de uma forma adaptada à minha necessidade, o que nem sempre funcionou perfeitamente. Além disso, o software apresenta uma ferramenta que me foi bem útil - o Splitter. Aqui, a inteligência artificial consegue separar os componentes de uma música: ele consegue separar uma percussão de uma guitarra ou de uma voz. Essa ferramenta contribuiu muito para que os efeitos sonoros de ambientação e caracterização da cena (como um lápis rabiscando, uma latinha caindo) não se perdessem por completo.

O passo a passo funcionava da seguinte forma: o projeto total (chamarei de "áudio do filme") com as seis faixas ficavam no Audacity. Quando aparecia algum momento com música, eu cortava todas as faixas na duração da música, copiava e colava cada uma das seis faixas em um arquivo diferente no Audacity (chamado "tratamento parte um"). Depois disso, eu extraía o arquivo para o formato WAV e, logo em seguida, jogava esse arquivo para o software Vocal Remover. O Software me disponibilizava esse arquivo com os "instrumentos" separados. Então, eu baixava cada arquivo, mandava para o Audacity (chamaremos de "tratamento parte dois") para juntar - o que resultava em uma das seis faixas sendo tratada. Assim que eu fazia esse mesmo processo em todas as seis faixas, era hora de juntar novamente naquele arquivo "tratamento parte um". Depois eu extraía esse arquivo para o formato WAV para, finalmente, colocar o áudio tratado dentro do "áudio do filme". Esse processo foi extremamente exaustivo e me levou horas (e dias) para finalizar.

Por conta desse processo ter sido feito de forma praticamente artesanal, sem softwares especializados, apenas adaptando ferramentas de uma forma limitada, algumas perdas e problemas ocorreram no meio do processo. Alguns sons de ambientações, como a sirene do carro de polícia, perderam harmônicos e ficaram bem mais opacos. Outro problema que enfrentei foi nos momentos em que a trilha sonora do filme contava com a participação de música vocal. Como já explicado, o software Vocal Remover consegue separar a voz de um instrumento. No entanto, ele não consegue separar a voz falada da voz cantada. Esse problema apareceu em três situações com resoluções distintas: a primeira situação foi na cena em que Camille está se arrumando para a excursão para a estação de esqui. Aqui, decidi por compor a minha trilha (faixa 9) de forma que mesclasse com a melodia que já aparecia no filme. Outra ocorrência é na cena em que as crianças estão em uma espécie de festa, em que está tocando um rock. Nessa cena (minuto 31:13), decidi por manter a trilha sonora do filme, por ser uma música em que os personagens interagem com ela. Essa decisão ocorre em mais duas cenas: no começo do filme em que a mãe do Abobrinha está assistindo uma novela na televisão (minuto 02:52) e tem um piano tocando ao fundo da novela; e também na cena em que Simon está ouvindo uma música em seu fone de ouvido, por estar chateado que Abobrinha será adotado pelo Policial (minuto 54:05). A última situação foi na cena em que Abobrinha, Camille e o policial estão em uma montanha russa (minuto 43:08). Aqui, eu decidi cortar o áudio mesmo, fazendo alguns gritos dos personagens se perderem e, além disso, compus a faixa 17 por cima.

3.3 Escolha de minutagens das faixas

Essa foi uma das partes do trabalho mais tranquilas. Para realizar essa parte do trabalho, eu assisti o filme inteiro e anotei as minutagens em que eu imaginei que caberia alguma música. Algumas vezes isso coincidia com o momento de música já existente no filme, outras vezes não. Fiz a seguinte lista:

Faixa 1 - 00:00-02:00 (2 min)
 Faixa 2 - 05:00-05:49 (49 seg)
 Faixa 3 - 07:23-08:40 (1 min 17 seg)
 Faixa 4 - 10:30-10:58 (28 seg)
 Faixa 5 - 15:02-15:35 (33 seg)
 Faixa 6 - 17:17-19:10 (1 min 53 seg)
 Faixa 7 - 19:21-20:35 (1 min 14 seg)
 Faixa 8 - 21:30-21:52 (22 seg)
 Faixa 9 - 26:49-27:05 (16 seg)
 Faixa 10 - 27:59-28:09 (20 seg)
 Faixa 11 - 28:37-29:09 (30 seg)
 Faixa 12 - 29:57-31:07 (1 min 10 seg)
 Faixa 13 - 33:00-34:52 (1 min 52 seg)
 Faixa 14 - 35:18-35:55 (37 seg)
 Faixa 15 - 40:11-41:10 (59 seg)
 Faixa 16 - 42:19-43:00 (41 seg)
 Faixa 17 - 43:08-43:38 (30 seg)
 Faixa 18 - 46:15-47:00 (45 seg)
 Faixa 19 - 48:41-49:14 (33 seg)
 Faixa 20 - 51:29-52:11 (42 seg)
 Faixa 21 - 57:11-58:00 (49 seg)
 Faixa 22 - 58:39-59:11 (32 seg)
 Faixa 23 - 59:53- 1:04:32

Tempo total de música: 23:32

3.4 Processo composicional

O processo composicional se deu de uma forma bem natural e fluida. A princípio, fui montando as músicas de forma cronológica, faixa por faixa. Eu utilizei duas ferramentas principais: o Software chamado StaffPad - para escrita das faixas - e o meu Playstation 5 - para assistir as cenas do filme de forma sincronizada com a música. A parte da sincronização do filme com as músicas funcionava de forma totalmente manual. Eu subi o arquivo do filme inteiro com o áudio já editado (sem a trilha sonora original) para um link não listado do YouTube. Assim, eu conseguia acessar o YouTube pelo meu PlayStation, podendo ver a cena de uma televisão. Eu assistia a cena algumas vezes e, então começava a escrever a faixa. Primeiro, fazia um esqueleto melódico. Para garantir que esse esqueleto

ia caber dentro do tempo estipulado, eu colocava o vídeo no YouTube com a minutagem exata que constava na lista de faixas. Então, eu colocava a faixa para reproduzir no software do StaffPad, clicando no play do software e no botão do controle do Playstation ao mesmo tempo. Assim, tanto o mídi da faixa, quanto o vídeo do filme tocavam de forma sincronizada, me dando a dimensão que eu precisava. A partir disso, se a melodia encaixasse com o fim da cena, eu começava a trabalhar na harmonização da peça ou na criação de outras vozes complementares.

A maior parte das faixas foram feitas de forma cronológica. A única faixa que encontrei maiores dificuldades para ter ideias, foi a faixa 17, uma faixa que já tinha me dado um certo trabalho na hora de editar o áudio original do filme (tendo em vista que tive que cortar algumas falas - gritos - dos personagens). Essa foi a última faixa composta, pois tive dificuldades de acreditar que poderia estar convincente.

O processo de composição foi tranquilo, no entanto, foi mais longo do que eu imaginei. Acreditava que entre duas semanas a um mês, toda a composição estaria pronta. No entanto, tive que lidar com um mês de atraso, totalizando dois meses em cima apenas das composições. Por ter essa parte de sincronizar áudio e vídeo de forma manual e improvisada, acabei levando muito mais tempo do que acreditava. Foi uma média de umas quatro horas por dia, pelo menos. Foram mais de duzentas horas dedicadas a compor 24 minutos de música, aproximadamente. Confesso que é um pouco frustrante pensar nessa parte do tempo. No entanto, acredito que consegui aproveitar muito do processo de composição, de conhecer minha escrita e minha forma de pensar música.

3.5 Sobre a Composição

Nesta seção, farei uma breve descrição e explicação do processo composicional e o que foi pensado para cada peça. Falarei um pouco sobre estrutura, intenções emotivas, além de descrever o que está ocorrendo durante a cena que me guiou no processo de criação.

A Faixa 1 inicia junto com o filme, como uma introdução. A princípio ela começa apenas com uma melodia simples feita pela soprano 2, mas, ao decorrer da música, cria-se uma espécie de cânone, principalmente entre soprano 2 e contralto 2. Imagino a estrutura desta peça como um ABA', pois ao final da música, o tema inicial retorna e desenvolve de uma forma um pouco diferente. Durante essa música, temos a introdução do filme: uma cena contemplativa e singela em que o personagem principal está desenhando em uma pipa que simboliza seu pai. Esse início é retratado de forma leve e delicada. Tentei expressar isso na música.

O teor da Faixa 2 já é bem diferente com relação à primeira. Trata-se de uma música triste e melancólica para retratar o que se passa na cena: Abobrinha, triste e encolhido no

canto do sótão, em choque, após acidentalmente matar a própria mãe. A estrutura da peça é uma melodia com harmonia sustentada: uma voz faz a melodia principal enquanto as outras vozes sustentam a harmonia em semibreves. Algo interessante a se destacar é que a melodia possui quatro frases e cada uma delas é feita por uma voz diferente (a melodia passeia, iniciando no contralto 2, seguindo do contralto 1, soprano 1 e, enfim, soprano 2), tornando os destaques das vozes mais equilibrados.

A Faixa 3 faz parte de um trio de peças que remete a um mesmo personagem. Com destaque nos motivos rítmicos e na letra “*pá dam pá dam*”, essa faixa serve como uma espécie de *leitmotiv* para o personagem Raymond, o policial que tem um papel fundamental na trama da história. Nesta cena, Abobrinha está sendo levado por Raymond em sua viatura pois estão a caminho do orfanato em que Abobrinha irá morar. Trata-se de uma música divertida que retrata um momento mais descontraído entre os dois. Aqui, existem três papéis rítmicos diferentes: as contraltos 2 seguem em um motivo rítmico e repetitivo, uma espécie de *Groove*; duas vozes (cujas combinações intercalam ao longo da peça) fazem semínimas simples com pausas, para dar uma sustentação harmônica melhor; além disso, existe a melodia principal que vai alternando entre as vozes soprano 1, soprano 2 e contralto 1. Contudo, a melodia se faz mais presente na voz de contralto 1.

A Faixa 4 é uma peça curta, mas bastante carregada de significado. Assim que Abobrinha chega no orfanato e é apresentado a seu quarto, ele abre uma das gavetas para guardar os dois itens que simbolizam seus falecidos pais: a pipa do início do filme e uma lata de cerveja, que representa sua mãe. A música utiliza de notas sustentadas e alguns intervalos de segunda para dar essa carga mais dramática.

Enquanto vemos o decorrer da madrugada no orfanato, a Faixa 5 se inicia. Ela é composta por um pedal em Lá feito pelas contraltos 2, uma melodia em solo com palavras inventadas feita pelas contraltos 1, enquanto as sopranos fazem chiados com a boca, simulando o vento. Isso porque, assim que ocorre o amanhecer, as crianças do orfanato brincam com a pipa de Abobrinha sem sua permissão e, para que uma pipa se erga no céu, é necessário que haja vento.

A Faixa 6 acontece enquanto Abobrinha e Simon (outra criança do orfanato que tem algumas desavenças com o protagonista) estão conversando após uma briga. Neste momento, Simon começa a descrever qual foi o motivo de cada criança ter ido parar naquele orfanato, os motivos são terríveis. Em contrapartida, escolhi fazer uma melodia um pouco mais alegre e movimentada. Em vários momentos do filme, percebi que as maiores atrocidades eram ditas mas, por serem ditas por crianças com uma camada de inocência, algo que seria terrível acabava se transformando em algo estranhamente gracioso. Tentei expressar essa intenção que senti nessa faixa. Aqui, duas vozes fazem a sustentação harmônica, a melodia intercala entre contralto 1 e soprano 2 e há um contracanto bem ritmado e rápido feito pelas sopranos 1. Tentei fazer com que esse contracanto tivesse um ritmo parecido com as falas de Simon.

O *leitmotiv* do policial aparece mais uma vez na Faixa 7, com algumas poucas modificações. A melodia acaba se estendendo um pouco e tendo outro tipo de finalização. Nessa cena, Abobrinha está contando ao policial como estão sendo seus dias no orfanato, enquanto mostra os desenhos que fez. Algo que gostaria de pontuar nessa faixa é que há uma relação direta entre uma das vozes e o que é falado pelos personagens: logo no fim da música, as contraltos 1 cantam um motivo com mesmo ritmo e mesmos fonemas que estão sendo ditos

pelas crianças, trata-se do “*ugá ugá ugá*”, que as crianças emitem ao imitar um homem pré-histórico.

A Faixa 8 também é bem curta, utiliza notas sustentadas e intervalos de segundas. Isso ocorre porque, no filme, Camille acaba de chegar ao orfanato e vê Abobrinha pela primeira vez. Há uma tensão nesse encontro, uma sensação de maravilhamento, como se o tempo estivesse congelado. Tentei representar essa noção de tempo parado com a peça.

A Faixa 9 utiliza um pouco da melodia da trilha sonora original do filme. Como no processo de retirada da trilha, alguns fragmentos melódicos acabaram escapando, tive que aproveitar um pouco da melodia existente para criar a peça sem destoar. Trata-se de uma música de ponte entre cenas. Aqui, Camille está arrumando os sapatos para sair em excursão com as outras crianças.

As faixas 10 e 11 são praticamente a mesma peça, com algumas poucas mudanças. É uma espécie de retomada ou continuação. Digo isso porque a faixa 10 está descrevendo a saída das crianças para a excursão. No entanto, a música é subitamente interrompida porque há uma quebra de expectativa: enquanto Abobrinha e Camille estão quase em uma espécie de clímax ao quase dar as mãos, Simon interrompe o momento ao pegar a lata de cerveja que representa a mãe do Abobrinha. A música interrompe subitamente. Após uma breve discussão entre os personagens, a música retoma praticamente igual à música anterior. Ambas as músicas seguem uma estrutura de três camadas rítmicas: duas vozes fazendo uma base rítmica e harmônica (contralto 2 e soprano 2), uma melodia principal (contralto 1) e uma espécie de contracanto sustentado (soprano 1).

Eu penso na Faixa 12 de forma bem contrapontística. Nessa música, cada voz tem sua melodia própria e que faz sentido sozinha, não há tantos blocos harmônicos. Algo que acho importante descrever é o final da música. Nessa cena, as crianças estão brincando em uma estação de esqui. A música é leve, o momento é leve. No entanto, no final da música ela adquire um caráter melancólico porque as crianças se deparam com uma outra criança, fora do grupo do orfanato, sendo acolhida e cuidada por sua mãe, algo que elas almejam, mas não possuem. A música termina antes da cena, porque achei importante estabelecer esse sentimento de vazio que o silêncio possui, enquanto contemplamos crianças órfãs encarando uma situação tão banal e, ao mesmo tempo, tão distante.

A Faixa 13 é uma das minhas favoritas. Ela é feita com três vozes e é extremamente contemplativa. Enquanto as contraltos 2 fazem um pedal, as sopranos 2 e contraltos 1 seguem os mesmo padrão melódico, mesmo texto com palavras inventadas, mas com abertura de vozes. Durante a cena, Camille e Abobrinha estão conversando à beira de um lago congelado e ele a presenteia com um barquinho feito com a lata de cerveja de sua mãe.

A Faixa 14 descreve um pouco da paisagem. Ela é tocada enquanto os personagens estão no ônibus, voltando para o orfanato e podemos ver a paisagem passando, com campos cobertos por neve. Aqui temos duas vozes (contralto 1 e contralto 2), uma fazendo a melodia com palavras inventadas e a outra voz fazendo um pedal.

Temos a retomada do *leitmotiv* do policial na Faixa 15. Os motivos são praticamente os mesmos, com alguns detalhes alterados. A única grande diferença é o final, que termina de forma abrupta e aguda, para simular um susto. Isso ocorre porque, em cena, o policial está levando Abobrinha para passear em seu carro. O que ele não sabe, é que Camille está

escondida dentro da mala. No meio do caminho, um pouco aflita e sem ar, Camille sai de dentro da mala, assustando o policial.

A Faixa 16 é uma das mais tristes da trilha. Ela é tocada enquanto Abobrinha está visitando o local onde antes era a sua casa. Fiz um contraponto a quatro vozes bem lento e com texto em palavras inventadas.

Já a Faixa 17 é a mais animada de todo o filme, pois acompanha um passeio emocionante em uma montanha russa. Ela utiliza de palmas em seu início para quebrar um pouco o clima que estava sendo instaurado pela faixa anterior. Ela intercala momentos de monodia harmônica e contraponto, o que dá um maior dinamismo na peça. Além disso, ela é uma das peças mais agudas para as sopranos.

A Faixa 18 tem seu início bem leve e alegre, em formato de valsa. Na maior parte da música, as contraltos 2 fazem como uma espécie de baixo, as contraltos 1 e soprano 1 a base harmônica em ritmo de valsa e as sopranos 2 cantavam a melodia. Perto do final da música, cria-se uma espécie de clímax que é subitamente interrompido, gerando outra quebra de expectativa. Isso porque, enquanto Camille e Abobrinha estão brincando no balanço da casa do policial, eles quase se beijam, mas isso é interrompido com a chegada da tia de Camille, vilã do filme, que quer deter a guarda da menina para ganhar um auxílio governamental.

A Faixa 19 é composta por apenas duas vozes (sopranos 2 e contraltos 1) que utilizam de notas sustentadas e intervalos mais dissonantes. O clima da música é de lamento. No filme, Abobrinha está escrevendo uma carta para Camille, contando como as crianças do orfanato ficaram depois que ela foi morar com a tia.

Acredito que a Faixa 20 expressa uma espécie de alívio. Após a resolução do conflito principal do filme, todos os personagens do núcleo do orfanato estão reunidos em clima de comemoração e descontração. Nessa peça, há apenas uma divisão entre sopranos e contraltos, a música só possui duas vozes. Ambas as vozes cantam o mesmo texto de palavras inventadas.

A Faixa 21 remete um pouco a Faixa 13 referente ao motivo rítmico feito pelas sopranos 2 e contraltos 1 e o pedal feito pelas contraltos 2. A maior diferença é que agora as sopranos 1 possuem uma melodia com palavras inventadas que me remete um pouco ao francês. Essa música acompanha o momento do filme em que Camille e Abobrinha conhecem sua nova casa, após serem adotados pelo policial.

Uma das poucas faixas feitas em modo maior foi a Faixa 22. Não é para menos, já que é um dos momentos mais felizes do filme, em que Abobrinha escreve uma carta para Simon contando como está sendo sua nova rotina. Ambos, cena e música, passam uma sensação de “final feliz”. Essa música é bem contrapontística, tanto na questão da melodia e ritmo, quanto na questão da letra. Cada voz segue uma linha melódica totalmente diferente uma da outra.

A Faixa 23 é a última e também é a mais longa da trilha sonora, com mais de quatro minutos. Essa faixa acompanha os créditos e é dividida em quatro sessões, sendo uma bem diferente da outra em sua construção e teor. A primeira sessão possui um caráter imitativo bem aparente. A segunda sessão é imaginada a duas vozes, sendo uma bem ritmada e repetitiva, enquanto a outra é uma melodia com caráter misterioso. Particularmente, acredito que os *staccatos* utilizados fazem total diferença no teor da seção. As duas últimas faixas

possuem um caráter mais fantasioso e romântico comparado com a seção anterior. Algo que achei importante para a finalização dessa peça e da trilha como um todo foi terminar a peça com um uníssono. Senti que deu uma força maior a toda a construção musical e emotiva da trilha. Posso dizer agora, depois de já ter apresentado e regido essa trilha sonora, foi o momento que mais me emocionou e que tive que fazer um esforço para conter as lágrimas.

3.6 Processo poético-linguístico

O ponto de partida para a criação linguística dessa trilha sonora foi a utilização de gramelôs, ou seja, palavras que não existem em nenhuma linguagem oficial, mas que foram inventadas em processos teatrais e carregam uma espécie de sentido, de acordo com as intenções que os atores colocam. Então, cada faixa que possui alguma letra, trata-se de uma linguagem inventada, um improviso.

O processo de criação da letra foi muito atrelado já ao instante de gravação das guias. No momento em que eu começava a gravar as guias, eu ia testando algumas letras, via se encaixava no canto, se fazia sentido. Então, eu anotava a letra na partitura e, assim, gravava o “valendo” de cada voz.

A partir desse momento de improvisação e gravação, eu estruturei todas as letras em formato de poesia, para que não ficasse apenas sílabas separadas e sem sentido. Juntava alguns fonemas em palavras e frases. O curioso é que, mesmo as palavras sendo inventadas, certos fonemas sempre remetem a uma língua específica. Percebi nesse processo, que não existe um fonema puro, que não remeta a absolutamente nenhuma língua, pois sempre estará atrelado a uma bagagem que temos anteriormente. Alguns fonemas me lembram o próprio francês, outros o japonês, outros até mesmo o pouco que já ouvi de russo, por exemplo. Foi uma descoberta muito interessante.

3.7 Gravação dos áudios guia

A gravação das guias foi um processo longo, demorado e que me exigiu muito aprendizado com a organização e gestão do meu tempo. Como a trilha sonora é feita para um coro feminino de quatro vozes (soprano 1, soprano 2, contralto 1 e contralto 2) e cada voz terá duas coristas, eu tive que fazer oito gravações por faixa. Multiplicando pelo total de faixas, gravei um total de 184 áudios.

Como ferramentas para o processo de gravação, eu utilizei o aplicativo de gravação de som que vem nativo com o computador, um microfone condensador USB simples, o iPad com o software StaffPad tocando o MIDI e reproduzindo a partitura para me servir de guia e um fone Bluetooth para ouvir essa guia sem que o som vazasse no microfone. A gravação funcionava da seguinte forma: eu iniciava a gravação pelo computador e, em seguida, apertava o play no aplicativo do StaffPad com uma claquete de quatro tempos iniciais para me preparar. A guia do StaffPad vinha com o metrônomo ativado para eu não perder o andamento correto. Com essa referência, eu conseguia cantar a linha que precisava ser gravada. Ao finalizar a gravação de cada faixa, eu renomeava o arquivo seguindo o padrão: “Faixa 1 - Soprano 1.2”. Ou seja, eu acabei de gravar o segundo áudio da soprano mais aguda, cantando a primeira música da trilha sonora.

Ao longo das gravações, fui modificando a minha metodologia, para não perder tanto tempo nessa etapa do processo. A primeira faixa eu gravei voz por voz e ia juntando os áudios e editando no software chamado Reaper. Então, eu gravava as duas vozes de soprano 1, juntava, gravava a primeira voz de soprano 2 e juntava com as de soprano 1 já editadas e, assim, sucessivamente. O problema é que, dessa forma, para gravar apenas a primeira faixa, eu levei quatro horas, o que é completamente inviável.

Depois disso, resolvi mudar a metodologia. Pela parte da manhã eu gravava as vozes mais graves (ou seja, quatro gravações: duas de contralto 1, duas de contralto 2) e, depois de gravar a faixa, eu editava, juntando as vozes graves. Na parte da tarde eu fazia esse mesmo processo com as vozes agudas. De fato, ficou mais dinâmico. No entanto, por parar para editar depois da gravação de cada faixa, eu acabava perdendo um certo tempo e atrasando a gravação da faixa seguinte. Ainda não estava no formato de produção ideal.

Por fim, eu adotei o que eu acredito ser o melhor formato metodológico para as gravações: eu separava a parte do dia para gravar todas as faixas e todas as vozes e, apenas após terminar todas gravações, eu separava outro dia para editar. Isso me poupou um tempo que mal consigo explicar. A mesma quantidade de faixas (exemplo: quatro faixas completas com todas as vozes - 32 áudios gravados) que antes eu estava levando mais de quatro horas, nesse novo método eu levei apenas uma hora de gravação. Foi muito mais produtivo e prático. Acredito que isso se deu pelo fato de gravar com menores interrupções garante um processo mais fluido e agilizado. Considerando também o fato de ser apenas uma pessoa fazendo todas essas funções (preparar o equipamento de gravação, iniciar a gravação, acionar a guia, cantar, interromper a gravação e, posteriormente, editar), esse

processo acaba ficando um pouco mais lento. Se, a cada gravação de faixa começasse um processo de edição, sendo apenas uma pessoa, realmente o tempo se escoa, se perde.

Ao todo, levando em conta todas essas experimentações e mudanças de percurso no processo de gravação, o que eu acreditava que levaria a duração de um feriado de carnaval, acabou se estendendo em três longas semanas de muito trabalho.

3.8 Edição dos áudios guia

Como já expliquei anteriormente, o processo inicial de edição das faixas se deu junto de gravação, o que não foi uma decisão inteligente. Acredito que levei um tempo para pegar uma certa prática na produção, fui me aperfeiçoando com o tempo. De início, o processo de edição se deu em tempo real com a gravação, em que, a cada voz que era gravada, eu interrompia o processo no meio para editar e juntar as vozes, o que levou um tempo absurdo. Depois eu comecei a editar os áudios após gravar quatro vozes da mesma faixa, ficou mais rápido, mas ainda não era o ideal. Finalmente, decidi editar as últimas faixas após a finalização de todas as gravações pendentes. Sendo assim, em uma tarde eu consegui terminar de editar todas as faixas que estavam faltando.

Para o processo de edição, utilizei um software chamado Reaper. Trata-se de um editor de áudio que eu já tinha uma certa familiaridade para as funcionalidades básicas como juntar "tracks", cortar áudios no meio, copiar e colar, mover de lugar, mudar parâmetros de volume em trechos diferentes e assim por diante.

Após começar a editar os áudios de forma mais dinâmica, o processo se deu da seguinte maneira: eu importava todos os arquivos de gravação referentes a uma faixa específica. Então, o software perguntava se eu queria importar todos os arquivos em uma única "track" ou em "tracks" separadas. Como estamos tratando de sobreposição de vozes, eu sempre escolhia colocar cada voz em uma track separada. Depois disso eu começava a juntar todas as vozes, sempre da mais grave para a mais aguda. Com isso, alguns momentos exigiam que eu cortasse algumas partes do áudio, ou arrastasse o áudio para que ele ficasse sincronizado com o todo. Além disso, eu precisei fazer o equilíbrio entre as vozes, mexendo no volume de cada voz em trechos específicos das músicas.

Finalizada a edição e o tratamento simples da faixa, eu renderizava o arquivo para o formato de arquivo de áudio WAV, sempre nomeando o arquivo com a numeração correspondente da faixa. Por exemplo: Faixa 17.

3.9 Inclusão das guias na faixa principal do filme

Para realizar a inclusão das guias gravadas na faixa sonora principal do filme, eu voltei para aquele arquivo do Audacity chamado “áudio do filme” (citado no subtópico “Retirada da Trilha Sonora Existente”). O próximo passo foi importar todos os arquivos de áudios WAV editados anteriormente e encaixar na minutagem correspondente. Utilizei da lista de minutas para encaixar cada uma das 23 faixas dentro do projeto. Para fazer o ajuste fino, coloquei o filme no YouTube pelo meu Playstation (como já expliquei no subtópico “Processo Composicional”) e coloquei para tocar o arquivo Audacity simultaneamente. Foi um pouco cansativo pois, para que houvesse a sincronia de forma perfeita, após fazer o ajuste necessário, eu sempre tinha que voltar o filme do início e reassistir tudo para ver as partes que restavam sincronizar. Vocês podem imaginar quanto tempo levou para sincronizar de forma minuciosa o filme inteiro.

Pensando nisso, interrompi esse processo para pesquisar se existia algum software que fizesse a edição de áudio com camadas complexas e que, ao mesmo tempo, pudesse ter a visualização de um vídeo junto. Poder editar os áudios tendo o vídeo como referência e isso ser sincronizado de forma automática ajudaria de forma infinita no processo, mas infelizmente, aparentemente não existe nenhum software que faça isso, ou eu não fui capaz de encontrar nada que se assemelhasse com tal ideia. Então, não tive outra escolha senão fazer todos os ajustes de forma manual e demorada.

Após terminar essa etapa, o que me restou para finalizar as guias de estudo para as coralistas era juntar esse áudio editado com o vídeo completo do filme. O software utilizado para a realização de tal etapa foi o Adobe Premiere. Finalizado o encaixe de áudio e vídeo, exportei o arquivo e, dessa forma, a guia de estudo para as coralistas estava concluída.

3.10 Ensaios com as coralistas

Para a performance ao vivo, montei um grupo vocal feminino composto por oito integrantes: duas sopranos 1, duas sopranos 2, duas contraltos 1 e duas contraltos 2. O grupo inteiro é formado por cantoras em início de carreira profissional, o que significa que não

demandaria ou mesmo seria possível a realização de muitos ensaios. Com isso, montei uma agenda visando cinco ensaios em três semanas: um ensaio na primeira semana, três ensaios na segunda semana e um ensaio na semana do concerto. Como cada coralista tinha sua agenda própria, foquei em marcar ensaios nos dias da semana em que a maioria conseguiria. Infelizmente, não consegui fazer um ensaio em que as oito coralistas estivessem presentes. No entanto, consegui ter uma ideia de como o conjunto soaria, já que cada voz era composta por duas cantoras.

O primeiro ensaio, realizado no dia 29/05 (quinta-feira), tinha como objetivo fazer a leitura das faixas 1 a 13. Conseguimos passar até a faixa 9, já que as faixas 3 e 7 (que são semelhantes) demandaram um cuidado maior no encaixe rítmico. No geral, foi um ensaio bem produtivo.

O segundo ensaio, realizado no dia 03/06 (terça-feira) foi um pouco mais desesperador. A ideia inicial era fazer a leitura da faixa 13 até a faixa 23. Contudo, devido ao ensaio anterior não ter chegado até a faixa 13, o cronograma atrasou um pouco. Além disso, tivemos um problema com a leitura da faixa 12, em que as sopranos 2 estavam apresentando uma dificuldade com a melodia. Passei grande parte do ensaio corrigindo trechos das sopranos 2 e somando com as outras vozes aos poucos. Chegamos ao fim do segundo ensaio com a faixa 12 resolvida, no entanto ainda ficou faltando a leitura de dez faixas. Naquele momento, pensei que o recital não teria como dar certo. Após esse ensaio, resolvi fazer uma alteração nos áudios guia para auxiliar no estudo individual das cantoras. Anteriormente, o áudio guia era formado pelo total de vozes em formato *mono*. Decidi então transformar os arquivos em estéreo e passar para o lado esquerdo do fone de ouvido a voz da coralista separada (por exemplo: soprano 1) e no lado direito do fone de ouvido as outras vozes restantes. Mandeí cada arquivo para a coralista de voz correspondente.

O terceiro ensaio, realizado no dia 05/06 (quinta-feira) foi bem mais produtivo e me deu um certo alívio. Acredito que modificar o formato das guias realmente auxiliou no estudo. Monteí o ensaio com a seguinte estrutura: passaríamos todas as faixas direto. Terminado essa parte, faríamos as devidas correções em faixas que não ficaram tão boas. Conseguimos passar todas as faixas com algumas anotações. Ao final do ensaio, fizemos a correção da faixa 16 (em que as sopranos 1 estavam com dificuldade na entrada do si natural do compasso 8), da faixa 22 (em que as sopranos 2 estavam com uma certa dificuldade no ritmo, principalmente

quando em contracanto com as contraltos 1) e a faixa 23 (que é uma faixa mais longa com alguns detalhes para corrigir). Foi um ótimo ensaio e me deixou esperançosa com relação ao resultado do recital.

O quarto ensaio, realizado no dia 07/07 (sábado) foi extremamente importante pois foi o momento em que passamos todas as faixas junto com o filme. Para isso, preciso fazer um leve adendo para explicar como foram os preparativos desse ensaio:

Como a ideia do recital era fazer um cine concerto, precisava-se encontrar uma forma de guiar o maestro e os músicos quanto a momentos de entrada, andamento e duração da peça. Se tratando ainda de um coral, era importante ter uma referência de afinação também. Para isso, utiliza-se a técnica do “click track”, em que fica tocando uma espécie de metrônomo com o andamento de cada peça junto com a exibição do filme. Utilizando o software de escrita de partitura chamado *Staffpad*, eu criei uma claquete de um compasso com palmas e as notas de afinação do coro com um vibrafone. Depois disso, exportei toda a *steam* dos áudios que continham as vozes, a afinação, a claquete e o metrônomo. Com esses arquivos em mãos, eu juntava faixa por faixa no áudio total do filme.

Para o quarto ensaio, fiz uma configuração de mandar sinais diferentes para saídas diferentes: o sinal do filme com as falas saíam pelo HDMI conectado na televisão e o sinal do click track era enviado para a saída do fone de ouvido. Nesse ensaio, apenas eu estava com o click track no fone. A ideia do ensaio era fazer um “passadão” geral com o filme. Cantaríamos todas as músicas na ordem correta e nos momentos corretos do filme. Como nesse ensaio não tínhamos uma mesa de som, a única que usou fone de ouvido com o *click track* fui eu. Com isso, pude perceber muito sobre o papel do regente para guiar o ensaio. Em muitos momentos senti que não fui capaz de passar para as coralistas qual era o andamento que eu estava ouvindo, então ocorreram muitos desencontros. Por conta disso, tive a impressão de que o ensaio tinha sido péssimo, que não seria possível apresentar. No entanto, como as meninas não estavam com o fone como eu, elas tiveram uma impressão muito positiva do ensaio. Percebi então que o que me afetou nesse ensaio foi a minha frustração de não ter sido capaz de expressar o que desejava para o andamento das peças. Precisaria melhorar na clareza dos meus gestos.

O último ensaio, realizado no dia 10/06 (terça-feira) foi extremamente satisfatório. Como no dia do concerto todas as cantoras estariam com o *click track* no fone de ouvido, resolvi fazer o ensaio de hoje com todos os sinais saindo pelo HDMI na televisão. Ou seja, tanto eu quanto as coralistas teríamos acesso ao vídeo do filme com as falas e o *click track* simultaneamente. O ensaio foi extremamente produtivo. Conseguimos fazer todas as músicas com o andamento certo. Estávamos nos sentindo muito mais seguras para a realização do concerto. Os resultados alcançados podem ser vistos no link da gravação ao vivo, que encontra-se no capítulo de introdução.

3.11 O papel do regente no processo de direção

Em um processo de desenvolvimento de um cine concerto, pude observar que a importância do maestro se mostra presente em diversas situações. O papel do regente começa na gestão e organização de todo o projeto, preparando todo o material como partituras, equipamentos necessários e guias de estudo, montando agenda de ensaios, entre outras tarefas.

Contudo, o momento em que o regente se torna imprescindível é no momento de ensaio. Durante o ensaio, o maestro vai montar a peça do zero junto com o grupo, desde o momento da leitura da peça até o dia do concerto. Correções básicas de afinação e andamento são a primeira etapa. Após isso, o regente pode se aprofundar na interpretação com maior detalhamento, focar em dinâmicas, melhora na pronúncia do texto, implementar algumas intenções para que a execução musical, emotiva e psicológica da peça seja mais profunda e completa, além de trabalhar no equilíbrio sonoro entre as vozes. Ao conhecer bem a partitura, o maestro sabe os momentos em que cada voz pode se destacar ou os momentos em que não deve haver uma hierarquia entre as melodias.

Além disso, quando se trata de performance ao vivo do cine concerto, mesmo com todos os intérpretes estando com o *click track* nos fones de ouvido, o maestro possui um papel importante de, ao conhecer muito bem o filme e as músicas, passar uma maior segurança para os músicos quanto a entrada e saída, sempre emitindo um sinal não verbal para quando uma nova faixa está se aproximando, antes que a claquete de entrada inicie, pegando os músicos de surpresa. Vale frisar também que, no momento do concerto, o maestro deve colocar tudo o que foi feito durante os ensaios em vigor.

3.10 Partituras

TCC - FAIXA 1

Irina Alfonso

♩ = 60

Sopranos

Sopranos

Altos

Altos

Oh

Oh

Oh

Oh

9

S.

S.

A.

A.

19

S.

S.

A.

A.

28

S.

S.

A.

A.

TCC - FAIXA 2

Irina Alfonso

♩ = 85

p Uh *mf* *p* *p*

13

p *mf*

TCC - FAIXA 3

Irina Alfonso

♩ = 75

Pa dam pa dam pa dam pa dam

Pa dam, pa dam Pa dam, pa dam

Pa dam pa dam pa dam pa dam pa dam pa dam pa dam pa dam pa dam pa dam

5

♩ = 70

mf *mf* *mf*

pa dam pa dam pa dam pa dam. Pim pom dim pom dim dim pom

pa dam pa dam pa dam pa dam pa dam

Pam dam dim ram dam dam pam pa dam pa dam pam dam dim ram dam dam pam pa dam pa sim pa dam

pam pa dam pa dam pa dam pam pa dam pa dam pim pom dim pom dim dim pom

♩ = 60

mp

Sopranos

Uh

mp

Sopranos

Uh

Pa dam, pa dam. Pa dam, pa dam.

mp

Altos

Uh

Altos

Uh

Pa dam, pa dam. Pa dam, pa dam.

TCC - FAIXA 5

Irina Alfonso

$\text{♩} = 80$
chiados de vento

Sopranos

Sopranos

Altos

Altos

8

Oh - - - - -

Nu - ro ya - ru - mu. O - na - wa ga - ro na - ru mu. Na wi - ra ga - ru na - ri -

S.

S.

A.

A.

- wa ga - ra - wa. O li - ra ga - ra wa - ru - yo - na A - ma wa - ru.

TCC - FAIXA 6

Irina Alfonso

$\text{♩} = 150$

Sopranos

Sopranos

Altos

Altos

12

Oh

Oh

Oh

S.

S.

A.

A.

TCC - FAIXA 6

35

System 1 (Measures 35-48): Soprano (S.), Alto (A.), Tenor 1 (T.), Tenor 2 (T.).

49

System 2 (Measures 49-62): Soprano (S.), Alto (A.), Tenor 1 (T.), Tenor 2 (T.).

64

System 3 (Measures 64-77): Soprano (S.), Alto (A.), Tenor 1 (T.), Tenor 2 (T.).

80

System 4 (Measures 80-93): Soprano (S.), Alto (A.), Tenor 1 (T.), Tenor 2 (T.).

System 5 (Measures 94-107): Soprano (S.), Alto (A.), Tenor 1 (T.), Tenor 2 (T.).

TCC - FAIXA 7

Irina Alfonso

mf $\text{♩} = 90$

Sopranos

Pa dam pa dam pa dam pa dam

Sopranos

mf Pa dam pa dam pa dam pa dam

Altos

mf Pam dam dim ram dam pa ram dam pa ram dam pa dam

Altos

mf Pam pa dam pa dam pa dam pam pa dam pa dam pam pa dam pa dam pa dam

5

S.

pa dam pa dam pa dam pa dam pa dam

S.

pa dam pa dam pa dam pa dam pa dam

A.

pa dam pa dam pa dam pa dam pa dam

A.

pam pa dam pa dam pa dam pam pa dam pa dam pa dam pam pa dam pa da, pa dam pam pam pa dam pa dam pa dam pam

10

mf

S.

pa dam, Pam dam dim ram dam pa ram dam pa dam pa dam pa dam

S.

pa dam pa dam pa dam pa dam pa dam

A.

dam pa ram dam dam pa dam pa dam pa dam pa dam

A.

pa dam pa dam pam pa dam pa dam pa dam pam pa dam pa dam pam pa dam pa dam pa dam pam

15

S.

pa da, pa dam pa da, pam dim pa dam pam pa dam pam dim pa dam pam pa dam pam dim pa dam pam

S.

pa dam pa dam pa dam pa dam pa dam

A.

pa dam pa dam pa dam pa dam pa dam

A.

pam pa dam pa dam pa dam pam pa dam pa dam pa dam pam pa dam pa dam pa dam pam pa dam pa da, pa dam pam

20

S. *pa dam pam pi ro ro pa ri ri* *3* *dam dam* *Ah!* *Pa dam*

S. *pa dam* *pam pa dam Pam* *3* *pa ri ri pa ri ri pa ri ri pa ri ri* *3* *pam pa dam pam*

A. *pa da,* *pa dam* *Ah!* *pa dam*

A. *pa dam pa dam pa dam pam* *pa dam pam pa dam pam dam pa dam pa* *pa dam pam pa dam pam*

24

S. *Ah!* *Ga* *mf*

S. *3* *3* *3* *pa ri ri pa ri ri pa ri ri pa ri ri* *3* *pa da ra ri ra ra pam u* *ga u ga u ga u* *ga u ga u ga*

A. *Ah!* *Ga,* *mf* *u ga u ga* *u ga u ga*

A. *dam pa dam pa* *Ga* *ga*

TCC - FAIXA 8

Irina Alfonso

$\text{♩} = 60$

Sopranos *p* *Oh* *f*

Sopranos *p* *Oh* *f*

Altos *p* *Oh* *f*

Altos *p* *Oh* *f*

7

S. *Oh*

S. *Oh*

A. *Oh*

A. *Oh*

TCC - FAIXA 9

Irina Alfonso

$\text{♩} = 100$

Sopranos

Sopranos

Oh

Altos

Oh

Altos

6

S.

S.

A.

A.

TCC - FAIXA 10

Irina Alfonso

$\text{♩} = 90$

Sopranos

La vi wi ra la vi

Sopranos

La - vi no - va wi - ra ra - ma la - vi no - va

Altos

Ah, la - vi no - va lat - vi ma - na wi - - ra - ma. Ah! la - vi no - va lat - vi ma - wa -

Altos

La vi wi ra la vi

7

S.

wa na la vi.

S.

ra - wa ma - na la - ma - - vi.

A.

- ra. Na la vi.

A.

wa na la vi.

TCC - FAIXA 11

Irina Alfonso

$\text{♩} = 90$

Sopranos

Ah - - - - - U na no - va wo - u na - ma

Sopranos

Ah - - - - - La vi no - va wi - ra Wa - ra - ma u - na no - va lat - vi ma - na wo, u - na.

Altos

Ah ah, la vi no - va lat - vi ma - na wi - ra - ma. No - va lat - vi ma - na wo, u - na.

Altos

Ah, la no wi ma la no u na

12

S.

la - vi no - va ma - ni ra - ma - wi.

S.

La - - - vi no - - - va ma - - - - ra - ma - wi.

A.

mf La - vi no - va ma - ni ra - ma - wi.

A.

la no ma ra - ma - wi.

TCC - FAIXA 12

Irina Alfonso

$\text{♩} = 123$

Sopranos

Sopranos

Altos

Altos

12

S.

Tam tam tam tam tam tam tam tam Tam tam tam tam tam tam tam tam Oh

S.

Tam tam tam ta tam tam tam tam tam tam Oh

A.

Tam tam tam tam tam tam tam tam tam tam Oh

A.

Tam tam tam tam tam tam tam tam tam tam

21

S.

 S.

 A.

 A.

Tempo markings: ♩ = 95, ♩ = 75

32

S.

 S.

 A.

 A.

TCC - FAIXA 13

Irina Alfonso

♩ = 60

Sopranos

 Sopranos

 Altos

 Altos

12

S.

 S.

 A.

 A.

TCC - FAIXA 14

Irina Alfonso

$\text{♩} = 100$

Sopranos

Sopranos

Altos

Altos

Liu ssá le ma vi na liu wi na ma ca liu min ka in ma na ca

Oh

8

S.

S.

A.

A.

liu ssa wi na ma pa liu ma wa na ca

TCC - FAIXA 15

Irina Alfonso

$\text{♩} = 80$

mf

Sopranos

Sopranos

Altos

Altos

Pa dam pa dam pa dam pa dam pam pam pa dam pa dam pa dam pam. pa dam pa dam pa dam pam, pam pa dam pa dam pa dam pam,

9

mf

pa dam pa dam

pa dam

pam pa dam pa pam pa dam pa

pa dam pa dam pa dam pam, pam pa dam pa dam pa dam pam, pa dam pa dam pa dam pam, pam pa dam pa dam pa dam pam,

13

pa dam pa dim pa dam pam

pa dam

pam pa dam pa pam pa dam pa.

Pa- - -dam, pa- - -dam, pa- - -dam,

pa dam pa dam pa dam pa, pam pa dam pa dam pa dam pam, pa dam pa dam pa dam pam, pam pa dam pa dam pa dam pam,

17

pa dam pa dim pa dam pam

pa dam

pa- - -dam.

Pam pa dam pa dam pa dam pa

pa dam pa dam pa dam pam, pam pa dam pa dam pa dam pam, pa dam pa dam pa dam pam, pam pa dam pa dam pa dam pam,

17

pa dam pa dim pa dam pam

pa dam

pam pa dam pa pam pa dam pa.

Pa- - -dam, pa- - -dam, pa- - -dam,

pa dam pa dam pa dam pam, pam pa dam pa dam pa dam pam, pa dam pa dam pa dam pam, pam pa dam pa dam pa dam pam Ah!

TCC - FAIXA 16

Irina Alfonso

$\text{♩} = 55$

Sopranos

Sopranos

Altos

Altos

Oh

Liv ma liu ssa

Liu ssa ma liu sa

Liv ma liu ssa

ma liu sa

7

S.

S.

A.

A.

glau mi na kva ni wa

glau mi na kva ni wa

glau mi na kva ni wa

glau mi na kva ni wa

TCC - FAIXA 17

Irina Alfonso

$\text{♩} = 94$

Claps

Sopranos

Sopranos

Altos

Altos

Pam pam pam pam pam pa ram pam ta ram ta ram pam pam

Pam pam pam pam pam pa ram pam Pa pa ram pam pam.

f pam pam pam pam pam pa ram pam Pa pa ram. Ta ta ram pa ram

Pam pam pam pam pam pa ram pam pam pam pam pam pa ram pam pam pam pam pam pa ram pam

10

Clips.

S.

S.

A.

A.

pam pam pam pam pam pa ram pam

pam pam pam pam pam pa ram pam.

pam pam pam pam pam pa ram pam.

pam pam pam pam pam pa ram pam pam pam pa ram.

TCC - FAIXA 18

Irina Alfonso

The image shows a musical score for the song "The Rose Tree". It is written for four voices: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The lyrics are in English and Vietnamese. The English lyrics are: "The rose tree, the rose tree, the rose tree, the rose tree, the rose tree, the rose tree, the rose tree, the rose tree, the rose tree, the rose tree." The Vietnamese lyrics are: "Đám mây, đám mây, đám mây, đám mây, đám mây, đám mây, đám mây, đám mây, đám mây, đám mây." The score includes a piano introduction and a final cadence. The lyrics are written below the notes.

Soprano

Do men ci le vua nom mai yu don liu mi von nu vi mua va no mai yu je ne mi

Alto

Oh

[illegible][illegible][illegible]

dam dam dam dam dam dam dam dam Je men ci la vi, ma no yu kva vi nu Dam dam

vua, mu i le man ci no vua glu pi Dam dam dam dam dam dam dam dam dam dam

dam dam dam dam dam dam dam dam dam dam dam dam dam dam dam dam Ah

dam dam dam dam dam dam dam dam dam dam dam dam

dam dam dam dam dam dam dam da, dam dam dam dam

ah ah ah ah

dam dam Ah! Ah! Ah! Ah!

dam dam Ah! Ah! Ah! Ah!

ah Ah! Ah! Ah!

Ah!

TCC - FAIXA 19

Irina Alfonso

Oh

Oh

S.
S.
A.
A.

TCC - FAIXA 20

Irina Alfonso

$\text{♩} = 95$

Sopranos
Sopranos
Altos
Altos

Ah, i lho ma wa Oh ma vi. Lho - min, lho - vi, a - ni -
 Ah, i - lho ma - wa. Oh, ma - vi. Lho - min, lho - vi, a - ni -
 Ah Oh, ma - na - vi. Lho - ma nin - ca lho - mu - vi, a - mas - sa ni -
 Ah Oh, ma - na - vi. Lho - ma - nin - ca lho - mu - vi, a - mas - sa ni -

15

S.
S.
A.
A.

- qui. Lha - - man, lha - - man, lius - -
 - qui. Lha - - man, lha - - man, lius - -
 - qui. Lha - - man, lha - - man, lius - -
 - qui. Lha - - man, lha - - man, lius - -

19

S.
S.
A.
A.

- sa ni - - man - - ca wi - - - pi.
 - sa ni - - man - - ca wi - - - pi.
 - sa ni - - man - - ca wi - - - pi.
 - sa ni - - man - - ca wi - - - pi.

TCC - FAIXA 21

Irina Alfonso

♩ = 60

mf

Sopranos

Sopranos

Altos

Altos

p

p

p

Ah

8

S.

S.

A.

A.

12

S.

S.

A.

A.

Oh!

Oh!

Oh!

TCC - FAIXA 22

Irina Alfonso

♩ = 95

f

Sopranos

Sopranos

Altos

Altos

f

f

f

Ah!

Ah!

Ah!

Ah!

Liu

liu

Oh

liu

wa

oh

ma

ma

ra

wa

mi

ma

no

ra

wa

mi

liu

vi

liu

mi

ca

man

ci

.

S. liu - - - vi mu pa Ah! - - - - -

S. oh wa - ra, oh wa - ra. Pa - no - ru - men ci - mon cia. Ah! - - - - -

A. Liu - vi Liu - mi ci - voi mu - ni, pa - no ru - cia - - - - -

A. *f* Pa - no - ru - men ci - mon cia. Ah! - - - - -

TCC - FAIXA 23

Irina Alfonso

f $\text{♩} = 60$

Sopranos Oh! - - - - - Gua-nu-ve-la.

Sopranos Oh! - - - - - Gua-nu-ve-la. Liu.

Altos Oh! - - - - - Na-vi mas-sa guan-li-vo li-mas-sa ni-ki gua-nu-ve-la.

Altos *f* Oh! Mau liu-vi blau mu-ni lat vi-na nos-sa min - gua - ni. Oh Gua-nu-ve-la ni mas-sa.

7

S. Gual-ce-man sa-na-qui vo, liu-mun vi la-mus-sa. Gual-ce-na va, gual-ce-na vin.

S. vi-ma lius-sa, vi-ma liu vin-ci-ma pa - ro mun - cia. Gual - ce - man - - - Gual-ce-na va, gual-ce-na vin - - - ci

A. Vi-ma lius-sa, liu pa - ro mun - cia. Gual - ce - man. Gual-ce-na, gual-ce-na

A. Vi-ma lius-sa, vi-ma liu vin-ci-ma. Gual-ce-na, gual-ce-na


12


S. liu la-mus-sa cra vi-na ce, vit-ka mun vi, ya num vi di, diá ni-mun-vi gua-li man-ce. Oh! - - - - -


S. liu la-mus-sa cra vi-na ce - - - ma vit-ka mun vi, ya nun vi di - - - kva dia ni-mun-vi Gua-li man-ce - - - Gual-ce na va, gual-ce-na vin - - - ci


A. vi, liu mus-sa, cra vi-na ma, vit-ka vi, ya num vi di, diá ni-mun gua-li-man. Gual ce-na, gual-ce-na

A. vi, liu mus-sa, cra vi-na ma, vit-ka vi, ya num vi di, diá ni-mun gua-li-man. Gual ce-na, gual-ce-na

S. 

S. 

A. 


A. 


liu la-mus-sa cra-vi-na ce--ma, vit-ka mun vi, ya num vi di--kva diá ni-mun-vi gua-li-man-ce-- Gual-ce na va, gual-ce-na vin--ci,


vi, liu mus-sa, cra vi-na ma, vit-ka vi, ya num vi di, diá ni-mun gua-li-man.


vi, liu mus-sa, cra vi-na ma, vit-ka vi, ya num vi di, diá ni-mun gua-li-man.

20


S. 

S. 

A. 

A. 

liu la-mus-sa cra-vi-na ce--ma, vit-ka mun vi, ya num vi di--kva dia ni-mun-vi gua-li man-ce

mp 

Pim pom pim pom pim pom pim pom

26

S. 

S. 

A. 


A. 


mp Rem pom qui - nan - vi liu - pam, fa na vi man - qua liu - pim.


pim pom pim pom pim pom pim pom -


mp Re pom *mp* Re pom

31

S. 

S. 

A. 

A. 

qui - nam pa - flu vim. Ra - ma pam, diu man - kiu pim. Ma - na wi pi - kvi mu -

qui - nam pa - flu vim. Ra - ma pam, diu man - kiu pim. Ma - na wi pi - kvi mu -

Pim pom pim pom pim pom pim pom pim pom pim pom pim pom pim pom pim pom

36

S. - nim, ma - liu pim ma - liu pim. Re pom qui - nam pa - flu vim fim.

S. - nim, ma - liu pim ma - liu pim. Re pom qui - nam pa - flu vim fim.

A. *(Instrumental accompaniment)*

A. *(Instrumental accompaniment)*

41

S. Ra - ma pam, diu man - kiu pim. Ma - na wi pi - kvi mu - nim - ki, ma - na ma - liu

S. Ra - ma pam, diu man - kiu pim. Ma - na wi pi - kvi mu - nim - ki, ma - na ma - liu

A. *(Instrumental accompaniment)*

A. *(Instrumental accompaniment)*

46

♩ = 100 ♩ = 70

S. vi. *ff* Ra - ma. *mp* Oh!

S. vi. *ff* Ra - ma *mp* Oh!

A. *ff* Ma - liu vim. *mp* Oh!

A. *ff* Ma - liu vim. *mp* Oh!

56

S. *mf* Oh! *mp*

S. *mf* Oh! *mp*

A. *mf* Oh! *mp*

A. *mf* Oh! *mp*

(Instrumental accompaniment with triplets)

Oh! - - - - - Ve - - - - - Nu - - - - - Ha - - - - - Ma - - - - -

64

S.
mf
f
Liu ma - vi

S.
mf
f
Ah - - - -

A.
mf
f
Ah - - - -

A.
mf
f
Liu ma-vi ha-na wa-ra lha-mi

Oh! - - - -
Ve - nu ve nu ha - ma ha - ma - -
Ve - nu ve nu ha - ma he - ma
Ve - nu ve nu ha - ma ha - ma

72

S. ha - na wa - ra lha - mi - - - na-yu - ru sá. Ah! - - - - -

S. - - - - - Sá ni - go - zi wa - ra ga - ra liu - ba mi - na - wi - - - - - Liu - ba vi

A. - - - - - Sá ni - go - zi wa - ra ga - ra liu - ba mi - na - wi, liu - ba ma - nu - vi - - - - -

A. na - yu - ru, nas - se wa - ra mi - ra ah, liu - mus sa. Ah! - - - - - Liu - ba vi

78

Score for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in B-flat major (two flats). The music is in 4/4 time. The lyrics are: Liu ma - vi ha - na wa - ra lha - mi - na - yu - ru sa. Ah! Sá ni - go - zi wa - ra ga - ra liu - ba ma - na wi. Ah! Sá ni - go - zi wa - ra ga - ra liu - ba ma - na wi - Liu ma - vi ha - na wa - ra lha - mi na - yu - ru, nas - se wa - ra mi - ra ah, liu - mus - sa.

83

S. *ff*

S. *ff*

Liu - ba ma - nu - i - rus - sa *ff*

A. *ff*

A. *ff*

Ah! *ff*

Ah! *ff*

4 CONCLUSÃO

Este trabalho teve como objetivo ilustrar um processo de criação de uma trilha sonora unicamente vocal, mostrando que a voz transcende sua utilidade como um veículo de linguagem, mas que também possui potencialidades expressivas que a transformam em um recurso sonoro e emotivo. Através do recurso das palavras inventadas, pode-se ampliar o discurso expressivo da voz, permitindo uma comunicação mais intuitiva e livre, se comparada a uma língua existente. Tal decisão implicou em uma maior atenção na musicalidade das sílabas, sua prosódia e a articulação vocal.

Além disso, foi relatado neste trabalho quais foram as dificuldades encontradas em cada etapa do processo. Como se tratava de um projeto experimental, com poucos recursos, equipe inexistente e o mínimo conhecimento tecnológico, muitas vezes o tempo de produção se expandiu consideravelmente - pois implicava no aprendizado e domínio das ferramentas disponíveis. No entanto, apesar dos problemas de percurso, foi um processo extremamente enriquecedor no âmbito da criatividade. Explorar diferentes sentimentos e sensações através da voz, algo tão íntimo e próprio, foi uma experiência emocionante pois despertou inseguranças, alegrias, medos e, sobretudo, uma maior compreensão dos meus próprios limites como compositora ou cantora.

A ausência de um arranjo instrumental ou orquestral proporcionou uma experiência diferenciada na percepção do filme. Não necessariamente uma se sobrepõe a outra como melhor ou pior, apenas são experiências e sensações diferenciadas. Em obras audiovisuais que busquem uma estética mais experimental, talvez faça sentido utilizar essa formação unicamente vocal, tendo em vista que ela permite uma maior organicidade da voz e uma percepção mais subjetiva.

Concluo, desta forma, que a utilização exclusiva da voz para a criação de uma trilha sonora não só é possível, como pode se mostrar extremamente inovadora e viável em projetos audiovisuais que busquem explorar diferentes formas e sensações. A voz humana é um instrumento completo capaz de extrair as mais diversas expressões e sentimentos.

REFERÊNCIAS

ANTHEM. Compositor: Michael Abels. Regente: Pete Anthony. *In*: US (ORIGINAL MOTION PICTURE SOUNDTRACK). Los Angeles: Back Lot Music, 2019.

BARROS, A.G.Q.F. de. **Filme-Concerto: Música e Cinema**. Dissertação (Mestrado em Programação e Gestão Cultural) - Escola de Comunicação, Arquitetura, Artes e Tecnologias da Informação, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Lisboa, 2014.

BURLINGAME, Jon. Live movie concerts a cash cow for orchestras. **Variety**, 29 abr. 2015. Disponível em: <https://variety.com/2015/music/features/live-movie-concerts-a-cash-cow-for-orchertras-121483456>.

CARRASCO, Ney. **Syngkhronos: a formação da poética musical do cinema**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2004.

CARRASCO, Ney. **Trilha musical: música e articulação filmica**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

DAVIS, Richard. **Complete guide to film scoring: the art and business of writing music for movies and TV**. 2ª ed. Boston: Berklee Press, 2010.

END CREDITS. Compositor: Bruno Coulais. Orquestra: Hungarian Symphony Orchestra. Coral: The Children's Choir Of Nice. Regente: Allan Wilson. *In*: CORALINE (ORIGINAL MOTION PICTURE SOUNDTRACK). Paris: Milan Records, 2009

FO, Dário. **Manual mínimo do ator**. 3ª ed. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004.

GONTIJO, R.M. **Live Cinema: práticas expandidas do cinema experimental**. Dissertação (Mestrado em Multimeios) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2013.

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

GUERRINI JR., Irineu. **A música no cinema brasileiro: os inovadores anos 60**. São Paulo: Terceira Margem, 2009.

IMMOLATION. Compositor: Michael Abels. Regente: Pete Anthony. *In*: US (ORIGINAL MOTION PICTURE SOUNDTRACK). Los Angeles: Back Lot Music, 2019.

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

MECHANICAL LULLABY. Compositor: Bruno Coulais. Orquestra: Hungarian Symphony Orchestra. Coral: The Children's Choir Of Nice. Regente: Allan Wilson. *In: CORALINE (ORIGINAL MOTION PICTURE SOUNDTRACK)*. Paris: Milan Records, 2009

NOW WE ARE FREE: Compositores: Hans Zimmer e Lisa Gerrard. Regente: Gavin Greenaway. Orquestra: The Lyndhurst Orchestra. Cantora: Lisa Gerrard. *In: GLADIATOR - MÚSICA FROM THE MOTION PICTURE*. London: Air Studios, 2000.

PARTITA FOR 8 VOICES NO.3. Compositora: Caroline Shaw. Ensemble: Roomful of Teeth. Regente: Brad Wells. *In: CAROLINE SHAW: PARTITA FOR 8 VOICES*. New Amsterdam, 2013.

PROPHECIES. Compositor: Philip Glass. Regente: Philip Glass. *In: KOYAANISQATSI*. New York: Antilles Records, 1983.

SPOLIN, Viola. **Improvisação para o teatro**. 2 reimpr. Da 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.