

A dimensão musical na minissérie *O brado retumbante*: princípios e articulações

Irineu GUERRINI Jr.¹

Faculdade Cásper Líbero, São Paulo, SP

Resumo

Este trabalho procura analisar a trilha musical da minissérie *O brado retumbante*, apresentada em 2012 pela Rede Globo de Televisão, e demonstrar a importância da criação musical para a construção de significados nesse gênero específico de ficção televisiva, bem como a sua complexidade e funcionalidade. Para tanto, é analisada uma parte do primeiro capítulo e são destacadas algumas passagens de maior interesse musical de vários episódios.

Palavras-chave: televisão; música; ficção; Brasil

Introdução

Na sua forma atual, a concepção e a produção de uma minissérie de televisão diferem muito das de uma telenovela: enquanto nesta a emissão é diária e exige muita rapidez na sua realização, e a sua história pode ser alterada ou mesmo encurtada a qualquer momento, dependendo da reação do público, uma minissérie dispõe de mais tempo para ser pensada e produzida, sua realização pode ser mais elaborada e a história normalmente é fechada, isto é, não é modificada durante o decorrer da transmissão de seus episódios. Além disso, não conta com *merchandising*, tão comum nas novelas. Há também uma diferença importante na trilha musical: uma novela costuma ser uma vitrine para canções já existentes que são utilizadas com boa dose de arbitrariedade, pois o que interessa, em termos comerciais, é agrupá-las em CDs “nacionais” e “internacionais” e lançá-los no mercado. No caso da Rede Globo, essas compilações são comercializadas pela Som Livre, do mesmo grupo empresarial. Já numa minissérie, em geral não ocorre esse fenômeno, e a sua trilha musical costuma ser mais elaborada e funcional, sem a arbitrariedade comumente encontrada nas trilhas das telenovelas, possibilitando, assim, um trabalho mais autoral. Mas a pesquisa no campo das trilhas musicais de minisséries brasileiras é quase inexistente.

¹ Trabalho apresentado ao GP Rádio e Mídia Sonora, XVI Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

Nesta pesquisa, procurou-se primeiramente fornecer uma noção do argumento de *O brado retumbante*; em seguida, logo após a enumeração de alguns trabalhos ‘importantes que tratam de trilhas musicais, trabalhou-se com alguns conceitos desenvolvidos em uma conhecida obra específica desse campo, citada mais adiante. A análise da trilha musical dos primeiros dezessete minutos e meio do primeiro capítulo dessa minissérie possibilitou a comprovação do grau de elaboração da trilha. Mas em algumas passagens de maior interesse, a utilização de obras musicais já existentes também demonstra uma funcionalidade que frequentemente é perdida nas telenovelas. Em seguida, tentou-se relacionar certas características da articulação audiovisual com os conceitos apresentados.

1. *O brado retumbante*

O brado retumbante foi ao ar em 2012 pela Rede Globo, e já o seu título possui uma referência musical, pois, como se sabe, é uma expressão que consta da letra do Hino Nacional brasileiro. A história gira em torno de um deputado federal que, por uma série de contingências, é eleito para a presidência da Câmara dos Deputados. A morte num acidente do presidente da república e de seu vice faz com que ele acabe ascendendo ao cargo máximo do Poder Executivo. Políticos corruptos, relações problemáticas com os países vizinhos, casos passionais interferindo na vida pública do protagonista, um presidente que anda de moto pelas avenidas de Brasília: há um componente fortemente jornalístico no seu enredo, que se passa na atualidade brasileira. Realidade e ficção se confundem.

2. Fundamentação teórica: apanhado bibliográfico, conceitos e categorias

Hoje em dia, já é grande o número de livros, teses, artigos e outros trabalhos acadêmicos e não acadêmicos que exploram diferentes aspectos do uso da música combinada com a dramaturgia no cinema. Do pioneiro *Music for the films*, de Leonid Sabanieev, publicado pela primeira vez em 1935 a *Comporre per il cinema: teoria i prassi della musica nel film* do conhecido compositor Enio Morricone e de Sergio Micelli (2001), passando pelo clássico *Composing for the films*, de Hans Eisler e Teodor Adorno (1945), *The technique of film music*, de R. Manville e John Huntley (1975), *La musique au cinéma*, de Michel Chion (1995), o pioneiro *Syngchronos*, do brasileiro Ney Carrasco (2003), e

muitos outros, o pesquisador já dispõe de valiosas ferramentas para estudar a articulação da música com imagens e outros sons com uma fundamentação teórica satisfatória.

Uma obra já clássica, que será tomada como base para a fundamentação teórica deste pequeno trabalho é *Unheard melodies: narrative film music*, da professora e pesquisadora americana Claudia Gorbman, que teve a sua primeira edição lançada em 1987 pela Universidade de Indiana. *Mesmo considerando-se que a autora se refere a obras cinematográficas, os conceitos e categorias expostos em seu livro e em outras obras podem ser, em boa medida e principalmente aqueles mais genéricos, aplicados também à dramaturgia para televisão, especialmente quando uma trilha musical produzida para uma minissérie se aproxima do grau de complexidade de trabalhos para o cinema.*

No seu livro, Gorbman, mesmo admitindo que a fronteira entre estas duas categorias pode não ser muito nítida, estabelece uma distinção básica entre “música diegética” e “música não-diegética”. Esses termos vêm do grego diegesis = narrativa. Música diegética é a música que (aparentemente) vem de uma fonte dentro da narrativa (Gorbman, 1987:22). Isto é, está dentro da cena, mesmo que não vejamos a sua fonte. Um personagem tocando um instrumento, a música que vem do rádio de um carro, uma pessoa que passa assobiando na calçada (mesmo que não a vejamos), produzem “música diegética”. “Música não-diegética” (Gorbman, 1987:14) também conhecida como “música de fundo” é música que está fora da cena, música para acompanhar um segmento de filme.

Ainda na mesma obra, Gorbman estabelece os princípios de composição, mixagem e edição de uma trilha musical, que são:

I. Invisibilidade: o aparato técnico da música não-diegética não deve ser visível. II. “Inaudibilidade”: a música não foi feita para ser ouvida conscientemente². III, Significadora de emoção: a música pode estabelecer climas específicos e enfatizar emoções particulares..., mas é significadora de emoção em si mesma. IV. Pontuação narrativa: - referencial/narrativa ... ex., indicando pontos de vista, fornecendo demarcações formais... – música conotativa: a música “interpreta” e “ilustra” eventos narrativos. V. Continuidade: a música proporciona continuidade formal e rítmica... VI. Unidade... A música auxilia na construção da unidade formal e narrativa. VII. Uma dada trilha musical pode violar qualquer dos princípios acima, contanto que a violação esteja a serviço dos outros princípios (Gorbman, 1987:73) (tradução própria).

² Ao menos pelo espectador comum.

Em outra passagem da mesma obra, a autora contrasta o particular, o prosaico, o presente e o literal (sequências sem música) com o universal, o poético, o mítico e o simbólico (sequências com música). (Gorbman, 1987:82).

Dos poucos trabalhos existentes que se debruçam especificamente sobre a música da dramaturgia na televisão no Brasil, este autor conhece: *A trilha sonora na telenovela brasileira*, de Rafael Roso Righini, publicada em 2004, e os artigos *Som Livre e trilhas sonoras das telenovelas: pressupostos sobre o processo de difusão da música*, de Heloísa Maria dos Santos Toledo, constante do livro *Na trilha do disco*, organizado por Irineu Guerrini Jr. e Eduardo Vicente, publicado em 2010 e *Rede Globo e indústria fonográfica: um negócio de sucesso*, de Márcia Tosta Dias, parte do livro *Rede Globo: 40 anos de poder e hegemonia*, de V.C. Brittos e C. R. S. Bolaño (org.), (2005). Há também uma dissertação de mestrado para a Unicamp, de autoria de André C. Antonietti, que trata das canções da minissérie *Anos rebeldes*.

Uma questão importante que deve ser mencionada é a do significado musical. Entramos em terreno escorregadio quando desejamos atribuir significados extramusicais a uma determinada música, especialmente música instrumental, sem palavras³. Seria inviável num trabalho desta dimensão determo-nos de maneira aprofundada nessa questão, citando exemplos ou autores. Contudo, é certo que a posição mais aceita, atualmente (mas longe de ser uma unanimidade entre os estudiosos) é a de que os significados objetivamente verificáveis de uma composição musical são sintáticos, isto é, referem-se às relações entre os próprios componentes puramente musicais, e não semânticos, isto é, referentes a valores extramusicais. Costuma-se dizer que a música é a mais autorreferente das artes. E que as emoções que pode provocar não podem ser traduzidas em palavras.

Mas quando uma composição musical está associada a imagens, falas e ruídos, como num filme, numa novela ou numa minissérie, a situação é bem outra: ela pode se articular com esses outros elementos de uma obra audiovisual e ser parte importante de significados extramusicais.

3.A trilha musical em *O brado retumbante*

³ Quando se trata de qualquer gênero cantado, a sua letra obviamente tem um significado “literário”.

Uma audição atenta da trilha musical da minissérie, de autoria de Eduardo Queiroz, depois confirmada por seu autor, revela que foram utilizados os seguintes instrumentos: orquestra de cordas, piano, vibrafone, trompete, baixo acústico, bateria e sintetizadores. No quarto capítulo ouve-se também um conjunto regional, formado por clarinete, bandolim, violão e pandeiro.

Frequentemente são motivos musicais curtos, formados por poucas notas e executados por poucos instrumentos, que lembram o estilo contido de trilhas musicais de alguns filmes norte-americanos contemporâneos - não os *blockbusters juvenis*, mas os *indies* (produções independentes), especialmente os dramas, que costumam trabalhar com orçamentos mais modestos (para os padrões de Hollywood) e não contam com a participação de orquestras sinfônicas (como muitas vezes notamos nos *blockbusters*, que repetem um estilo iniciado nos anos trinta, de caráter exuberante e com origens no romantismo musical).

Como já foi dito, a dimensão musical da minissérie começa já com o seu título, retirado do Hino Nacional. E contrastando ironicamente com a falta de escrúpulos na política, o patriotismo lembrado pela expressão retirada do hino brasileiro junta-se a duas outras composições também muito emblemáticas da “pátria”: os primeiros compassos da profonia de *Il Guarany*, de Carlos Gomes – há dezenas de anos música de abertura de *A voz do Brasil* - num arranjo especial para a minissérie, e o início do samba-exaltação *Aquarela do Brasil*, de Ary Barroso, tocado solitária e melancolicamente no clarinete pelo protagonista, em seu quarto, que constitui a cena final do primeiro capítulo. Em outra passagem, o presidente assiste a uma ópera no Teatro Municipal do Rio de Janeiro – vemos e ouvimos um dos seus trechos, como será comentado adiante.

Mas também se constata haver muita música não-diegética em todos os episódios, composta especialmente para a minissérie, que pode comentar, enfatizar, antecipar, recapitular ou contrastar ironicamente com as imagens.

4. A música no primeiro capítulo da minissérie: uma amostra

Uma primeira constatação é a de que em todo o primeiro capítulo, com exceção da cena final, do solo de clarinete pelo protagonista, ouve-se música não-diegética, isto é, que não faz parte da cena, mas que a acompanha e com ela se articula.

Em seguida, uma análise da trilha musical dos primeiros 17 minutos e meio desse episódio. Foram usados alguns termos musicais. Contudo, mesmo quem não está familiarizado com esses termos poderá constatar, com as indicações fornecidas, o quão elaborada é a trilha musical para um trecho equivalente a menos de metade de um único capítulo. Assim, procurou-se dar uma ideia, ainda que incompleta, da complexidade que pode atingir uma trilha musical de uma minissérie.

O brado retumbante (1º episódio) - Primeiros 17min30seg.

1- Externa, dia – Plano geral dos prédios do Congresso Nacional. Letreiro de localização.	Motivo curto no xilofone, formado por três notas: mi, mi, fá. Percussão.
2- Interna, dia -Corredor dos gabinetes dos deputados .	Cordas em pizzicato apresentam outros motivos curtos, sempre formados por três notas:
3- Interna, dia - Reunião de deputados corruptos para definir o presidente da Câmara, que deverá apenas completar um mandato.	ré, fá lá; ré, fá, si; sol suspenso, lá, si; si, lá, sol suspenso (inversão do penúltimo). Estes motivos aparecem, em diferentes configurações, até a cena nº 5.
4- Interna, dia - Paulo Ventura, discursando na Câmara dos Deputados, acusa de corrupção o ministro da Educação Florando Pedreira e o presidente Monte Santo.	
5- Interna, dia – De novo, a reunião para escolher o presidente interino da Câmara. Paulo Ventura acaba sendo escolhido, por ser considerado inócuo para os interesses daqueles deputados.	
6- Imagens de abertura	Tema marcial, épico, com destaque logo no início para o prato e a caixa da bateria, Melodia solada por 'trombone' e depois "trompas" tocando em quartas (na verdade, simulações desses instrumentos produzidos por sintetizador) e baixo

7- Externa, noite – Prédio de apartamentos no Rio de Janeiro.

8- Interna, noite – Diálogo entre Paulo Ventura e sua esposa Antônia, professora universitária. Vivem separados. Ele conta a novidade a ela, e insiste para saiam e jantem fora. Ela recusa, dizendo que tem que preparar uma aula. “Chama uma das suas correligionárias; certamente deve ter alguma com fome”, são as suas palavras, que encerram a cena.

9- Externa, noite -Avenida de Brasília.

10- Externa, noite - Paulo com esposa do senador no carro dela. Ela está dirigindo.

11- Externa, noite -Os dois testemunham um acidente: um carro bate numa moto. O condutor da moto é atirado no chão.

12- Externa, noite. Chega a polícia. Os policiais sugerem um suborno. Paulo recusa.

13- Externa, noite – Paulo com esposa do senador do carro. Despedem-se;

com pulsação marcante.

Sem música. (A ausência de música também faz parte do planejamento da trilha, pois estabelece um contraste muito forte com as cenas com música. Quando a música retorna, cresce em importância.

Sem música. Mas nos segundos finais, já ocorre um fade- in da música que aparece na cena seguinte

Voz entoando notas sem letra acompanhada de guitarra e piano, em estilo que lembra gêneros americanos.

Forte percussão. Baixo. Depois, vibrafone fazendo um solo baseado nas notas dó, dó, mi bemol, dó, fá.

Sem música, estabelecendo novo contraste. Ouve-se apenas sirene e voz que supostamente sai do rádio do carro dos policiais⁴.

Sem música, no início. Depois, tema com quatro notas: mi,mi,mi,do com terças abaixo, tocadas em oitavas diferentes pelas cordas em pizzicato.

⁴ Este é um bom exemplo de som diegético: embora não vejamos a sua fonte, faz parte da cena.

- | | |
|--|---|
| 14- Interna, noite – Paulo testemunhando. | Música anterior invade os primeiros segundos desta cena. Depois, solo de flauta, com motivos em três notas. |
| 15- Paulo com seu colaborador Saldanha. | Música anterior continua nesta cena, mas depois vai desaparecendo. |
| 16- Externa, noite – Helicóptero sobre o mar. Transporta o presidente Monte Santo e seu vice. Relâmpagos. | Motivos de três notas (mais uma vez) tocados no piano. Acordes pontuais produzidos pelas cordas. Flauta também tocando motivos de três notas. |
| 17- Interna, noite. Quarto de Paulo, que está alcoolizado. | Música da cena anterior continua nesta. |
| 18- Helicóptero. | Música continua. |
| 19. Interna, noite. Quarto de Paulo. Seu amigo Saldanha finalmente consegue entrar e conta que o presidente e o vice morreram em acidente com o helicóptero. Paulo custa a acreditar e Saldanha diz para ele ligar a TV. | Sem música. |
| 20- Tela de TV exhibe telejornal. Apresentadora dá a notícia: o helicóptero explodiu, matando o presidente e o vice. | Pequenos motivos no piano tendo como fundo acordes longos, executados por vários instrumentos. |
| 21- Interna, noite – Quarto de Paulo. Saldanha diz: “Você é o novo presidente da república, Paulo”. | Música continua. |
| 20- Interna, noite – Apto. de Antônia. Paulo chega, implora para que ela volte para ele e diz para ela ligar a televisão. | Música continua. |

21- Tela de TV – No telejornal, apresentadora diz que Paulo Ventura, como presidente da Câmara, deve assumir a presidência.	Sem música.
22- Interna, dia – Mãe de Paulo liga querendo saber o que é essa história de ele virar presidente.	Sem música.
23- Tela de TV – Apresentadora completa a informação.	Sem música.
24- Interna, noite – Apto. de Antônia. Paulo diz para sua esposa ficar com ele, pelo menos pelo próximos dezoito meses. Ela aceita, com algumas condições.	Sem música, até Paulo dizer “Não me deixe sozinho agora”, quando entra tema de quatro notas – ré, sol ré, mi , em tonalidade menor, primeiro feito pelo piano, depois pela orquestra de cordas.

5. Algumas passagens de maior interesse musical

5.1 Capítulo 1

Como já foi assinalado, no final deste capítulo, Paulo Ventura, que é clarinetista amador, sola, no seu quarto, um trecho de *Aquarela do Brasil*, de Ary Barroso, samba-exaltação por excelência, um dos melhores representantes de um gênero que floresceu principalmente durante o Estado Novo, e que canta as belezas da pátria. Embora o que se ouve seja uma versão instrumental, solada no clarinete, esse significado extramusical vem à tona, pois se trata de música amplamente conhecida, mesmo na atualidade. E como também já foi lembrado, há uma forte intenção irônica, ou seja, de estabelecer um contraste entre essa música que canta as belezas do país e a realidade política abjeta.

5.2 Capítulo 2

Logo no início deste capítulo, um narrador *off* faz uma rápida biografia de Paulo Ventura. Em BG, o que ouvimos é uma versão dos primeiros compassos da profonia da ópera *Il Guarany*, de Carlos Gomes, originalmente para orquestra sinfônica, mas aqui solada num dos registros de um sintetizador. O fato de ser utilizada como abertura para o programa *A voz do Brasil* há dezenas de anos deve ter contribuído para que adquirisse um

sentido fortemente “patriótico”, também. Mas logo depois, ainda como BG sob a voz do narrador, esse mesmo tema e algumas pequenas variações são acompanhados por uma percussão que lembra certos ritmos afro-brasileiros, como os do grupo Olodum⁵. Alta cultura e cultura popular fundem-se, o que remete à Tropicália.

5.3 Capítulo 3

O presidente Paulo Ventura veio prestigiar a abertura da temporada lírica do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Está sendo levada a ópera *Roméu et Juliette*, de Gounod e ouvem-se os seus compassos finais, com o casal de personagens em cena. O presidente está no camarote. Na saída do teatro, numa sequência de produção muito elaborada, o presidente e o seu principal agente de segurança são atingidos por tiros de revólver. Imediatamente são levados para um hospital, e acompanhando estas imagens da corrida dos carros presidenciais e depois no hospital, ouvimos sons graves na forma de uma pulsação rápida e regular, que enfatizam o suspense e o sentido de urgência destas cenas.

5.4 Capítulo 4

Numa festa de recepção no palácio presidencial, a música é feita por um conjunto regional. Embora na narrativa trate-se de música diegética – os músicos estão efetivamente em cena – na verdade o que ouvimos é um *playback*. Esse recurso técnico é identificável pela qualidade sonora muito “limpa”, de gravação feita em estúdio de áudio, e não em meio a todos os convidados para a festa mas, acima de tudo, porque os instrumentos que aparecem em cena não são exatamente o que ouvimos, como a presença de um banjo em cena (e não no áudio) e a ausência de um clarinete, que na verdade sola a melodia. E esta é um dos maiores clássicos da música popular brasileira: *Carinhoso*, de Pixinguinha e João de Barro. Paulo Ventura, dançando com a sua mulher, chega a cantarolar um trecho da sua letra: “Bate feliz, quando te vê/ E os meus olhos ficam sorrindo/E pelas ruas vão te seguindo/ Mas mesmo assim, foges de mim”. Pouco depois, é o próprio presidente que sola um trecho de *Feito de Oração*, de Noel Rosa e Vadico, no seu clarinete. Chega o seu corrupto e bajulador tio Bejo e comenta, querendo agradar o sobrinho mas mostrando a sua ignorância musical: “Nosso Glenn Miller” – o conhecido *bandleader* tocava trombone, não clarinete! Ainda na festa, mais adiante, pode-se ouvir *Atraente*, de Chiquinha Gonzaga,

⁵ A versão atualmente usada pelo programa A voz do Brasil é a de um arranjo pop, com o uso de guitarra elétrica.

também tocada por um clarinete, em termos dramaturgicos, diegético, mas que na verdade não está na cena, mas no *playback*.

5.5 Capítulo 5

Paulo Ventura tem um filho que rejeita, por ser homossexual. Já na infância do menino, conflitos com o pai são permanentes. Ele acaba fugindo de casa e em Paris, passa por uma operação que define a sua transexualidade. Agora ele (ela) se chama Julie. De volta ao Brasil, numa ocasião sofre uma brutal agressão física, e tem de ser hospitalizado. Ao mesmo tempo, um dos principais inimigos políticos de Paulo Ventura explora o fato de o presidente tentar esconder seu filho, chamando-o de homofóbico na Câmara dos Deputados e perguntando se ele não escondia outros fatos.

Ventura resolve enfrentar a opinião pública e vai à televisão pedir perdão ao filho, Suas palavras: “Estou aqui para pedir desculpas públicas à minha filha Julie e a todos que já sofreram com essa dor. E esperar que eles possam viver num mundo mais pacífico e acolhedor, onde realmente nada do que é humano nos seja estranho”. Mas Julie, já recuperada, volta aos Estados Unidos, onde morava.

A última cena do capítulo, já com os créditos finais, mostra o filho já no interior do avião e depois a aeronave decolando. Nesta sequência, mais música já existente e não-diegética: o samba *Juízo Final*, de Nelson Cavaquinho, cantado pelo seu compositor. A sua letra vai bem ao encontro das palavras do presidente: “O sol há de brilhar mais uma vez/A luz há de chagar aos corações/Do mal será queimada a semente/O amor será eterno novamente/É o Juízo Final, a história do bem e do mal/Quero ter olhos para ver a maldade desaparecer”.

Vale observar que essa mesma composição de Nelson Cavaquinho seria usada, em 2016, numa novela da Rede Globo: *A regra do jogo*, neste caso com maior destaque, pois está na abertura de todos os capítulos, numa interpretação de Alcione.

5.6 Capítulo 8

A cena final deste capítulo – e da minissérie – se passa num cenário de debate, pela TV, para a eleição presidencial. Os debatedores são os candidatos Paulo Ventura e Floriano Pedreira. Ventura é quem inicia o debate, anunciando que, ao contrário do que tinha afirmado quando assumira o cargo presidencial por acidente, vai concorrer à eleição. Quando ele começa a falar, e até o final, ouve-se um solo de trompete desacompanhado,

que insiste num motivo curto, acentuando, de maneira muito expressiva, as falas de um herói solitário. O motivo é repetido até as últimas palavras do candidato: “Eu conto com o seu voto”, fechando a minissérie.

6. Os princípios de Gorbman presentes na minissérie

Nos princípios, já citados, estabelecidos por Claudia Gorbman, o primeiro obviamente está presente: a invisibilidade do aparato técnico para a música não-diegética. Mas a minissérie vai um pouco adiante, pois chega a utilizar *playbacks* (ou seja, uma fonte invisível) para simular uma música na verdade diegética. isto é, uma fonte visível. E ainda com a troca de alguns instrumentos. É o caso da cena da recepção no palácio presidencial. O segundo princípio, da “inaudibilidade”, tem caráter geral, ou seja, vale para toda e qualquer obra audiovisual de ficção. Ou seja, especialmente nas sequências com música não-diegética, o espectador comum, via de regra, não costuma ter consciência da música utilizada, embora seja por ela influenciado.

Quanto aos princípios da música como “significadora da emoção”, e como “pontuação narrativa”, fica evidente, pelos exemplos dados, que ela cumpre esses papéis. Mas tais significados extramusicais têm de ser sempre considerados do ponto de vista da articulação da música com as imagens, falas e outros sons.

O papel da música ao auxiliar a “continuidade” e a “unidade” da obra é facilmente detectável em algumas cenas: pode-se notar, nas sequências com música não-diegética analisadas anteriormente que, em algumas passagens, o mesmo motivo musical é utilizado numa sucessão de cenas, contribuindo desta forma para a continuidade de toda a minissérie. Em outras passagens, essa utilização estendida do mesmo motivo musical se dá mesmo em situações dramáticas muito diferentes entre si: é muito importante, nesses casos, o papel da música na construção da unidade de uma obra audiovisual. Ao mesmo tempo, essa utilização dos mesmos motivos em cenas muito diferentes entre si, embora funcionando muito bem na articulação audiovisual, reforça a ideia de que uma mesma sequência musical, com seu inerente significado sintático e autorreferente, pode adquirir significados extramusicais diferentes, portanto semânticos, quando associada a diferentes imagens, falas e ruídos. Como o próprio compositor afirmou, em troca de e-mails com este pesquisador: “Queria fazer uma trilha que tivesse um tema que fosse usado em toda a trilha. Você pode ouvir este tema em quase todas as músicas, bem como a orquestração, que faz parte do

conceito sonoro da trilha, usando *pizzicatos*, piano e vibrafone.” (Depoimento ao autor desta pesquisa, 2016).

O último princípio estabelecido por Gorbman afirma que “uma dada trilha musical pode violar qualquer dos princípios acima, contanto que a violação esteja a serviço dos outros princípios” (Gorbman, 1987:73). Cremos que não se aplica nesta minissérie.

Em outra passagem, como já foi afirmado, a autora contrasta o particular, o prosaico, o presente e o literal (sequencias sem música) com o universal, o poético, o mítico e o simbólico (sequências com música). (Gorbman, 1987:82). Também aqui, podemos detectar esse contraste em algumas cenas apresentadas. Tomem-se, como exemplos, as cenas de nº 1 (Prédios do Congresso Nacional) e de nº 6 (Abertura), que contêm música, e as cenas de nº 12 (cena com os policias) e de nº 22 (a mãe do presidente falando no orelhão), que não contêm música. Nestes exemplos, fica clara a distinção acima mencionada.

Considerações finais

Em primeiro lugar, deve-se insistir na importância da trilha musical como parte da articulação dramática desta minissérie. Cremos que qualquer espectador, ao assistir esta obra da ficção para a televisão, e com a ajuda de um trabalho como o presente, pode perceber o quanto faria falta a trilha musical, se retirada. E é oportuno lembrar que essa importância da música articulada com uma ação dramática é bem antiga: mesmo se nos restringirmos à cultura do mundo ocidental, ela remonta ao teatro grego, com seu coro e sua “orquestra” – palavra que originalmente designava o local onde os músicos ficavam numa representação teatral.

Em segundo lugar, cremos que a análise desenvolvida acima foi suficiente para demonstrar quão elaborada pode ser uma trilha musical para uma minissérie, o que a aproxima de muitas trilhas desenvolvidas para filmes de longa-metragem.

Em terceiro lugar, deve-se ressaltar que o trabalho de um compositor de trilhas é muito diferente daquele de quem compõe uma obra para ser apresentada autonomamente. Aqui também vale reproduzir uma observação do compositor:

Busco sempre manter uma boa relação com os diretores e produtores. Gosto de fazer trilhas e portanto, gosto do trabalho criativo em equipe. Este trabalho provoca, instiga e leva a resultados inesperados. Acho que este é meu método: trabalho de equipe. No caso específico do Brado, a minha relação com o diretor foi sempre excelente e muito aberta a ideias. Foi meu primeiro trabalho com o roteirista e durante a produção, também pudemos

desenvolver uma relação de confiança criativa. O tema de abertura foi feito a partir de uma sugestão dele. (Depoimento ao autor desta pesquisa, 2016).

Em quarto e último lugar, o pesquisador espera que um trabalho como este contribua, mesmo que modestamente, para estimular o estudo da música combinada com a ficção televisiva, especialmente nas minisséries, algo ainda incipiente em nosso país.

Referências bibliográficas

ANTONIETTI, A. C. **A música da minissérie brasileira no exemplo de Anos rebeldes**. Campinas: Unicamp, 2012, mimeo.

CARRASCO, N. **Syngkronos**: a formação da poética musical no cinema. São Paulo: Via Lettera/Fapesp, 2003.

CHION, M. **La musique au cinéma**. Paris: Fayard, 1995.

DIAS, M.T. Rede Globo e indústria fonográfica: um negócio de sucesso, in BRITTO, V. e BOLAÑO, C.R.S. **Rede Globo**: 40 anos de poder e hegemonia. São Paulo: Paulus, 2005.

EISLER, H. e ADORNO, T. **Composing for the films**. London: Atlantic Highlands, New Jersey: Athlone Press, 1994.

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

MANVEL, R. E HUNTLEY, J. **The technique of film music**. Londres e Nova York: Focal Press, 1975.

MARINHO, E. et al. **O brado retumbante**. DVD Minissérie de televisão em oito capítulos. Rio de Janeiro: Som Livre, 2012.

MORRICONE, E. e MICELI, S. *Comporre per il cinema: teoria e prassi dela musica nel film*. Venezia: Marsilio, 2001.

RIGHINI, R.R. **A trilha sonora da telenovela brasileira**: criação à finalização. São Paulo: Editora Paulinas: 2004.

SEBANIEEV, L. **Music for the films**. Translated by S.W. Pring London: Sir Isaac Pitman & Sons, 1978.

TOLEDO, H.M.S. Som Livre e trilhas sonoras das telenovelas: pressupostos sobre processo de difusão da música, in GUERRINI JÚNIOR, I. e VICENTE, E.(org.) **Na trilha do disco**: relatos sobre a indústria fonográfica no Brasil. Rio de Janeiro: E-papers, 2010.