

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"Júlio de Mesquita Filho"
Instituto de Artes - Campus São Paulo

LUCCAS ZAGHIS MATTOS

**TRILHA SONORA NA ANIMAÇÃO INFANTIL:
Comentários crítico-metodológicos relevantes sobre as
obras de Michael Giacchino para os Estúdios Pixar**

São Paulo
2022

LUCCAS ZAGHIS MATTOS

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao Instituto de Artes da
Universidade Estadual Paulista - UNESP
como requisito parcial para obtenção do
título de Bacharel em Música, com
Habilitação em Composição.

Orientador: Prof. Dr. Achille Guido Picchi

São Paulo

2022

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da Unesp. Dados fornecidos pelo autor.

M444t Mattos, Luccas Zaghis, 1998-
Trilha sonora na animação infantil: comentários
crítico-metodológicos relevantes sobre as obras de Michael
Giacchino para os Estúdios Pixar / Luccas Zaghis Mattos. – São
Paulo, 2023.

114 f. il. color.

Orientador: Prof. Dr. Achille Guido Picchi
Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Música -
Composição) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita
Filho”, Instituto de Artes

1. Trilha sonora para cinema. 2. Animação
(Cinematografia). 3. Giacchino, Michael. I. Picchi,
Achille Guido. II. Universidade Estadual Paulista,
Instituto de Artes. III. Título.

CDD 791.43024

Bibliotecária responsável: Mariana Borges Gasparino - CRB/8 7762

Índice

Resumo	5
Abstract	6
Introdução	7
1. Uma breve história sobre o cinema, o som e a trilha sonora	10
1.1 Do ruído à música	10
1.2 Sincronização entre som-imagem e a evolução da banda sonora	12
1.3 Desenvolvimento e relevância da trilha sonora a partir da década de 1930	15
2. Uma breve história sobre a animação e suas eras	23
2.1 A animação pré-cinematográfica e o início da Era Silenciosa da Animação	23
2.2 Final da Era Silenciosa e início da Era de Ouro da Animação	27
2.3 Da Era de Ouro à Era da Animação Digital	31
3. Michael Giacchino: Sua história e seus métodos profissionais e composicionais	37
3.1 A trajetória profissional do compositor norte americano Michael Giacchino	37
3.2 Métodos usados por Giacchino na carreira profissional para conceber uma trilha fílmica	39
4. Comentários crítico-metodológicos relevantes sobre as obras de Michael Giacchino para os estúdios Pixar	42
4.1 The Incredibles (2004)	42
4.1.1 Contexto	42
4.1.2 Recursos	43
4.1.3 Orquestração	46
4.2 Ratatouille (2007)	47
4.2.1 Contexto	47
4.2.2 Recursos	48
4.2.3 Orquestração	52
4.3 Up (2009)	52
4.3.1 Contexto	52
4.3.2 Recursos	53
4.3.3 Orquestração	56
4.4 Inside Out (2015)	57
4.4.1 Contexto	57

4.4.2 Recursos	58
4.4.3 Organização sonora	64
4.5 Coco (2017)	65
4.5.1 Contexto	65
4.5.2 Recursos	67
4.5.3 Organização sonora	70
5. Considerações finais	72
Referências Bibliográficas	73
Apêndice 1 - Vocabulário Técnico	80
Apêndice 2 - Filmes, curtas e desenhos animados mencionados (em ordem cronológica de lançamento)	82
Apêndice 3 - Filmes de animação e desenhos animados recomendados (em ordem cronológica de lançamento)	95
Apêndice 4 - Compositores de animação e desenhos animados recomendados	111

Índice de imagens

Imagem 1. Acorde final da música tema de 007.	44
Imagem 2. Acordes durante uma passagem da música “ <i>The Glory Days</i> ”.	44
Imagem 3. Música tema de <i>Mission Impossible</i> , contendo a melodia ritmada na métrica 5/4 e a melodia descendente cromática.	44
Imagem 4. Fragmento da música “ <i>The Incredits</i> ” contendo a melodia descendente cromática.	44
Imagem 5. Começo da música “ <i>The Incredits</i> ” contendo a melodia ritmada em 5/4 e a melodia descendente cromática.	45
Imagem 6. Começo da música “ <i>This Is Me</i> ”.	49
Imagem 7 . Fragmento da música “ <i>Wall Rat</i> ”.	49
Imagem 8. Começo da música “ <i>Le Festin</i> ”.	49
Imagem 9. Fragmento da música “ <i>Remy Drives a Linguini</i> ”.	50
Imagem 10. Fragmento da música “ <i>Married Life</i> ”.	54
Imagem 11. Fragmento da música “ <i>Bundle of Joy</i> ”.	60
Imagem 12. Fragmento da música “ <i>Nomanisone Island/National Movers</i> ”.	60
Imagem 13. Começo da música “ <i>Team Building</i> ”.	60
Imagem 14. Começo da música “ <i>We Can Still Stop Her</i> ”.	63
Imagem 15. Começo da música “ <i>Prelude and Rooftop</i> ”.	63
Imagem 16. Começo da música “ <i>Tubular Bells</i> ”.	63
Imagem 17. Fragmento do primeiro tema presente na música “ <i>Will He Shoemaker?</i> ”.	69
Imagem 18. Fragmento do segundo tema presente na música “ <i>Will He Shoemaker?</i> ”.	69
Imagem 19. Fragmento do terceiro tema presente na música “ <i>Will He Shoemaker?</i> ”, podendo também ser considerado uma extensão do segundo tema.	69

Resumo

A pesquisa teve como objetivo comentários crítico-metodológicos relevantes sobre as obras realizadas pelo compositor estadunidense Michael Giacchino para os Estúdios de Animação Pixar, entre 2004 a 2017, para auxiliar o processo de estudo da composição cinematográfica voltada para o mercado de animação infantil. Com essa finalidade, a pesquisa visa à aplicação de conceitos basilares, como narratividade, síncri-se, música diegética e música programática, os quais são cruciais para a concepção de uma trilha fílmica, a fim de condensar o enredo e essência do filme em uma única música tema. Retratando a trajetória do cinema, da animação e de suas bandas sonoras, apontamos suas eras, notáveis por sua relevância para a indústria e diversas obras que foram marcos para o florescimento da trilha fílmica e seus compositores. Assim, com a realização de uma pesquisa bibliográfica e de um estudo de caso, foi possível refletir como as obras de Michael Giacchino apresentam relevância significativa para que novos compositores possam extrair conceitos primordiais que auxiliem na criação de trilhas narrativas audiovisuais voltadas às animações infantis, aplicando também as técnicas composicionais do próprio Giacchino.

Palavras-chaves: Trilha. Cinema. Michael Giacchino. Pixar. Animação Infantil.

Abstract

The research aimed at a critical view and study of the relevance of the works made by the American composer Michael Giacchino for Pixar Animation Studios, between 2004 and 2017, to aid the process of studying film composition for the children's animation market. For this purpose, the research aimed to the application of basic concepts, such as narrativity, synchresis, diegetic music and programmatic music, are crucial for the conception of a film score, in order to condense the plot and essence of the film in a single theme song. Portraying the trajectory of cinema, animation and its soundtracks, we point out its eras, notable for their relevance to the industry, and several works that were milestones for the flourishing of the film score and its composers. Thus, through a bibliographic research and a case study, it was possible to think over how the works of Michael Giacchino have significant relevance so that new composers can extract primordial concepts that will help them in the creation of audiovisual narrative tracks directed to children's animations, specially using the compositional techniques of Giacchino himself.

Keywords: Score. Movie. Michael Giacchino. Pixar. Animation.

Introdução

O compositor estadunidense Michael Giacchino sonhava em trabalhar com cinema desde os 9 anos de idade, quando assistiu pela primeira vez *Star Wars* (1977) e ficou fascinado pela história, pelos personagens e efeitos especiais. Desde então, seguiu fazendo seus próprios filmes caseiros utilizando uma câmera de 8mm de seu pai.

Após se graduar em Cinema na *School of Visual Arts* em New York, se dedicou aos estudos na música, passando pela *Juilliard School* e posteriormente na *UCLA (University of California, Los Angeles)*. Giacchino segue atuando há mais de duas décadas no mercado audiovisual, tendo realizado durante este período diversos trabalhos de trilhas sonoras para videogames, séries, filmes e animações infantis, o que fez com que suas obras tenham conquistado notáveis feitos desde então, sendo homenageado com prêmios renomados, como um Emmy, três Grammy, um BAFTA, um Globo de Ouro e um Oscar. Diversos desses prêmios foram frutos da parceria entre Giacchino e os estúdios de animação Pixar, que realizaram em conjunto - de 2004 a 2018 - sete longas, sendo eles: *The Incredibles* (2004), *Ratatouille* (2007), *Up* (2009), *Cars 2* (2011), *Inside Out* (2015), *Coco* (2017) e *The Incredibles 2* (2018).

Os estúdios Pixar, por sua vez, vêm sendo responsáveis pelos maiores avanços tecnológicos de animação digital desde sua fundação em 1986; contudo sua origem data do final da década de 1970. Em 1979, George Lucas contratou Ed Catmull, formado em Ciência da Computação, para criar a Divisão Computacional na Lucasfilm, responsável por criar os elementos animados por computador de alguns filmes *live-action*, como *Star Trek II: The Wrath of Khan* (1982) e *Star Wars: Episode VI – Return of the Jedi* (1983). Em 1984, Ed Catmull contratou o animador John Lasseter, que acreditava que a animação computadorizada tinha um futuro promissor e juntos criaram - acompanhados de uma pequena equipe da Divisão

Computacional - a primeira animação feita em computador, apresentando personagens e uma história completa: *The Adventures of André & Wally B.* (1984). Já em 1986, o cofundador da Apple, Steve Jobs, comprou a Divisão Computacional da Lucasfilm e mudou seu nome para Pixar, em homenagem ao Pixar Image, um computador de ponta famoso na época, desenvolvido anos antes pela equipe da divisão.

Por estas razões, a presente pesquisa visa a realizar uma visão crítica sobre a relevância que as obras de Michael Giacchino criadas para a Pixar causaram na indústria cinematográfica. Assim como possam servir de referência para a formação de futuros compositores do mercado audiovisual. Todavia, não analisaremos as trilhas dos filmes *Cars 2* (2011) e *The Incredibles 2* (2018), uma vez que Giacchino não compôs a trilha dos filmes *Cars* (2006) e *Cars 3* (2017), apenas trabalhou na sequência do primeiro filme da franquia, continuando o legado musical criado pelo compositor dos outros filmes, Randy Newman. Já no caso do filme *The Incredibles 2* (2018), se trata de uma sequência do primeiro filme lançado em 2004 e também composto por Giacchino seguindo, assim, os mesmos temas, motivos e narrativa.

Uma vez apresentadas as obras selecionadas discutiremos a presença da trilha sonora em seu contexto fílmico, analisando sua instrumentação e entendendo seu posicionamento diante os acontecimentos do roteiro. Para maior aprofundamento e entendimento das críticas será apresentada ao longo da pesquisa a trajetória do cinema, desde seu surgimento e inserção da música durante as primeiras exhibições, até o momento em que ocupou o posto de condutor da narrativa.

De maneira semelhante, serão apresentadas as origens da animação, demonstrando sua evolução durante a era pré-cinematográfica¹, passando pelos primeiros experimentos com a utilização do projetor de cinema moderno até chegarmos na animação digital contemporânea. Dessa forma será uma contribuição

¹ Conforme será abordado no Capítulo nº 2.

para o estudo de compositores e profissionais do mercado audiovisual, a fim de facilitar a compreensão e assimilação da presença da música e elementos sonoros no decorrer de um longa animado infantil.

1. Uma breve história sobre o cinema, o som e a trilha sonora

1.1 Do ruído à música

"A música sempre foi parte da experiência de ir ao cinema."

- Jon Burlingame (Score: A Film Music Documentary)

Desde a criação do cinematógrafo², creditada aos Irmãos Lumière em 1895 na França, a experiência de ir ao cinema se trata de uma vivência audiovisual. Pois, ainda que suas primeiras décadas sejam denominadas como "cinema mudo", a ida ao cinema nunca foi uma experiência silenciosa, visto que nas primeiras obras cinematográficas as imagens projetadas no ecrã eram acompanhadas dos ruídos da própria máquina, nas palavras de Adelmo (2003):

Realmente, o ruído do projetor se afigurava não só desagradável e perturbador, mas acentuava, de modo drástico, o desumano e mecânico do espetáculo, criando assim uma sensação de extremo desconforto e mal-estar. (ADELMO, 2003, p.27)

Apesar desses ruídos desagradáveis, de acordo com Thebas³, os filmes realizados pelos Lumière conseguiram atrair multidões para acompanhar suas exhibições, sem que os irmãos se preocupassem em esconder o som mecânico, pois para eles o cinema era mais um experimento científico, com fins documentais, do que propriamente uma expressão artística. São exemplos os filmes *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon (1895)*, contendo cenas de operários saindo da fábrica Lumière em Lyon, e *L'Arrivée d'un train à La Ciotat (1896)*, mostrando a chegada de um trem na estação La Ciotat.

2 "No ano de 1895, os irmãos Lumière criaram [...] o Cinematógrafo (de onde se originou o termo cinema). O aparelho desenvolvido por eles [...] é o ancestral da filmadora. era movido à manivela e utilizava negativos perfurados." (THEBAS; in INSTITUTO DE CINEMA).

3 THEBAS; in INSTITUTO DE CINEMA. Disponível em:

<https://institutodecinema.com.br/mais/conteudo/a-origem-do-cinema#:~:text=No%20ano%20de%201895%2C%20os,%C3%A9%20o%20ancestral%20da%20filmadora.> Acesso em: 27 Jul. 2022.

Segundo o historiador de música cinematográfica Jon Burlingame (Score, 2017), conforme os experimentos cinematográficos ganharam popularidade e apreço e novos cineastas surgiram, evidenciou-se a necessidade de abafar o ruído incômodo do projetor, sendo apresentada então a música como solução para esta problemática. Dessa forma, começou a ser comum ter a presença de um pianista, organista ou até mesmo uma pequena orquestra, improvisando durante as exibições dos filmes, ofuscando o ruído e dando assim mais enfoque às películas, mesmo que seu acompanhamento não visasse fundir-se à narrativa contada no ecrã, sendo por muitas vezes, uma música absoluta⁴, e não programática⁵.

Então a música, que estava lá mais para ajudar que para contribuir, acabava também prendendo a atenção do público que, muitas vezes, se distraíam em conversas que lhes eram permitidas por aquele silêncio nas salas de exibição. Com a música, criava-se um ambiente que exigia concentração das pessoas na trama. Para tal finalidade, havia também exibições que, além das músicas, vinham acompanhadas de um narrador. Utilizando um megafone ele guiava o público pela trama, descrevendo o que já se podia ver nas imagens, mais uma vez evitando o silêncio e a displicência dos presentes (GURGEL, 2010, p.11)

Dessarte, para além da função de ofuscar o ruído do projetor, a música também passou a ser utilizada como recurso para reter a atenção do público, bem como para acrescentar mais entusiasmo às sessões. Não demorou muito para que obras musicais originais fossem escritas especificamente para algum filme, e o musicista responsável por tal feito foi Camille Saint-Saëns, quando compôs a primeira banda sonora⁶ do cinema em 1908, para a película *L'Assassinat du duc de Guise (1908)*. (LEÃO, 2015; in MUNDO DE CINEMA):

O compositor Camille Saint-Saëns, na altura com 73 anos e com uma longa carreira musical, foi o grande responsável pela banda sonora. No entanto, quem teve a ideia de dar este passo foi o realizador André Calmettes. A ideia era que a música se articulasse com as cenas mostradas no ecrã,

4 Música absoluta: "[...] a música feita "por ela mesma", ou seja, sem nenhuma base literária, teatral, ou qualquer outra; tratava-se de música que não dependia de nenhum outro fator de apreciação senão a própria narrativa sonora, sustentada por formas coerentes de arquitetura musical, como por exemplo a forma-sonata, o rondó, a fuga, etc..." (SALLES, 2008)

5 Música programática: "Já a música programática é um conceito tipicamente romântico, cuja essência, principalmente da metade do séc.XIX em diante, reside no poema sinfônico e na sinfonia descritiva, gêneros nos quais a música apoia-se em elementos extra-musicais." (SALLES, 2008)

6 Banda sonora: "Trilha sonora" e "banda sonora" são, por definição, a designação do conjunto de tudo que é sonoro em uma obra audiovisual. Entretanto, no Brasil é comumente difundido o termo "trilha sonora" para se referir somente à trilha musical de uma obra, sendo assim um equívoco socialmente aceito e propagado. Porém, nesta citação o termo "banda sonora" é que está se referindo à trilha musical de Saint-Saëns.

acentuando sobretudo os momentos de tensão. [...] Na biografia de Camille Saint-Saëns, ficamos ainda a saber que o compositor terá trabalhado na banda sonora analisando com detalhe cada uma das cenas do filme.

Saint-Saëns se utilizou da música programática para criar os primeiros moldes do que se tornaria a linguagem fílmica de composição musical, construindo então uma narrativa coesa entre som-imagem. "Foi basicamente a música programática (sic)⁷ que se fez no cinema." (GURGEL, 2010). Uma vez apresentado este novo formato de se pensar a música no cinema, inúmeros cineastas começaram a encomendar obras originais para seus filmes, contudo, nos conta Gurgel (2010):

O que então se tornou comum foi a composição de partituras para o cinema que acabavam sendo utilizadas em várias películas. Trazendo um total desconexo da trama [...] O público, obviamente, percebia essa reciclagem de partituras sendo reproduzidas pelos pianistas em várias seções de várias produções diferentes e começaram a questionar [...] (GURGEL, 2010, p.12)

Esta "reciclagem de partituras" acontecendo entre as exibições desagradou, não somente o público, como cineastas habilidosos e exigentes da época, como Sergei Eisenstein, que segundo Gurgel (2010), demandava trilhas sonoras originais para cada uma de suas películas, todas escritas por grandes compositores, a exemplo seus filmes *Alexander Nevsky* (1938) e *Ivan Grozniy* (1944), ambos com trilha composta por Serguei Prokofiev. Todavia, com a chegada dos aparatos que possibilitariam a sincronização entre o som-imagem, a originalidade da banda sonora se manteria agora fiel a película de origem, podendo ser exibido simultaneamente ao filme, sem a necessidade de uma execução orquestral ao vivo.

1.2 Sincronização entre som-imagem e a evolução da banda sonora

Foi em 1926 que foi apresentado a primeira experiência de um longa-metragem com som-imagem sincronizados, *Don Juan* (1926) de Alan Crosland foi o primeiro a utilizar o Vitaphone para atingir este feito, mesmo que ainda se tratasse de um filme mudo, sem diálogos, segundo Gurgel (2010):

⁷ Provavelmente um erro de digitação por "Programática".

Este aparelho, Vitaphone, era capaz de sincronizar o filme a um disco de 33 rotações. Sem dúvida era ainda muito experimental, era uma tentativa do cinema de ganhar sua independência musical e que ainda carregava muitos defeitos. (GURGEL, 2010, p.13)

O aproveitamento do Vitaphone teve uma vida curta, uma vez que o aparato era bem experimental e falho, trazendo consigo mais complicações do que soluções, conclui Gurgel (2010):

O aparelho produzia um chiado visivelmente importuno e ainda corria-se o risco do disco perder a sincronia com o filme, passando a reproduzir momentos da partitura em momentos da trama que não tinham a mesma emoção das notas. Posteriormente, a tecnologia se desenvolveu a procura de solucionar problemas desse sistema que ainda era muito falho. O que levou a indústria do cinema a conhecer o Movietone, criado pelo norte-americano Theodore Case. O sistema permitia gravar o som dos filmes diretamente na película, pois até então, na hora de reproduzir um filme, o projecionista tinha que se desdobrar para sincronizar as imagens com discos de 78 rotações por minuto. (GURGEL, 2010, p.13)

Logo, um ano após o surgimento do Vitaphone, o mundo conheceu o Movietone, com um sistema e funcionamento mais refinado e eficaz, fazendo ser possível ter um maior aprofundamento na trama narrativa e enriquecendo a banda sonora, com mais ambientação e introspecção. Em consequência às novas perspectivas advindas da sincronização entre som-imagem, no mesmo ano era lançado o filme *The Jazz Singer* (1927) de Alan Crosland, o primeiro longa-metragem sincronizado com música, ruídos e, pela primeira vez, **voz**, dando início a era dos filmes falados (*Talkies*).

O final dos anos 1930 foi um marco para o cinema, além de *The Jazz Singer* (1927), também era lançado *The Broadway Melody* (1929) de Harry Beaumont, o primeiro musical em longa-metragem, que segundo Clair (1985) impulsionou drasticamente o sucesso dos *Talkies*, fazendo-os caminhar para uma marcha triunfante de aprovação do grande público. O valor acrescentado⁸ pelo som às imagens se tornou algo ovacionado pelo público da época e discutível pelos cineastas, musicistas, teóricos e críticos do cinema até os dias de hoje, dentre eles, o compositor experimental e teórico cinematográfico Michel Chion - responsável por

8 Valor Acrescentado: "Por valor acrescentado, designamos o valor expressivo e informativo com que um som enriquece uma determinada imagem". (CHION, 2011, p.12)

retratar em seus livros os impactos e inovações que os adventos sonoros trouxeram ao cinema - foi certamente essencial para a compreensão e consideração sobre o papel do som no cinema. Chion desenvolveu diversos termos no que diz respeito ao som no cinema, dentre eles:

Síncrise → "Um ponto de sincronização é, numa cadeia audiovisual, um momento saliente de encontro síncrono entre um momento sonoro e um momento visual;" (CHION, 2011, p.51). Chion criou a palavra *síncrise* a partir da junção das palavras "sincronismo" e "síntese", palavra esta que ele define como "a soldadura irresistível e espontânea que se produz entre um fenómeno sonoro e um fenómeno visual pontual quando estes ocorrem ao mesmo tempo." (CHION, 2011, p. 54).

Efeito empático e anempático → Chion diz que há duas formas de criar emoções às situações mostradas no ecrã. Uma delas seria quando a música participa diretamente na cena, dando ritmo, tom e fraseado, intensificando as emoções como tristeza e alegria. "Podemos então falar de música empática (do termo empatia: faculdade de partilhar os sentimentos dos outros)." (CHION, 2011, p.14).

Em sua outra forma, a música atua indiferente à situação, acompanhando a cena de maneira igual, impávida e inexorável. "[...] e é sobre esse próprio fundo de <indiferença> que desenrola a cena, o que tem por efeito não a suspensão da emoção, mas, pelo contrário, o seu reforço, inscrevendo-a num fundo cósmico" (CHION, 2011, p.14). Teríamos assim, a música anempática.

[...] no ecrã, este efeito anempático adquiriu tal importância que se pode considerar que tem uma relação íntima com a essência do cinema: a sua mecânica escondida. [...] A música anempática mais não faz do que revelar a sua verdade, a sua face robótica. É a música que faz aparecer a trama mecânica desta tapeçaria emocional e sensorial. (CHION, 2011, p.15)

Aparelho tempo/espço → A trilha sonora pode conectar o telespectador a outros lugares, sejam reais ou fantasiosos, do mesmo jeito que pode nos inserir a outros tempos, como o passado ou o futuro.

Música diegética/música não-diegética → Intitulamos de diegética (também podendo ser chamada de *música de cena*) toda música que estiver sendo executada dentro da obra cinematográfica, já a música não-diegética (também podendo ser chamada de *música de fosso*) se refere à trilha sendo reproduzida por uma fonte ausente da ação.

1.3 Desenvolvimento e relevância da trilha sonora a partir da década de 1930

A ascensão dos Talkies nos anos 1930 levou a crer que a música não seria mais tão significativa ou interessante para o público, "[...] chegou-se a pensar que, com vozes reais e efeitos sonoros, a música não seria mais necessária para criar climas e contextos emocionais. Prevvia-se a falência da indústria de música para o cinema." (BAPTISTA, 2007, p.9). Foi então em 1933, que o compositor austríaco Max Steiner mudou o rumo da música fílmica ao compor a trilha sonora do filme *King Kong* (1933), de Merian C. Cooper e Ernest B. Schoedsack. segundo Gurgel (2010):

King Kong foi um exemplo da música de Steiner que conseguiu trazer funcionalidade a um filme que, de primeira aparência, não inspira grandes olhares artísticos sobre a criação de uma música. Max Steiner foi considerado o grande mestre da composição musical cinematográfica e não se contentava em criar um tema para cada clima ou cada personagem. Ele ia mais além e, como fez com King Kong, era capaz de narrar o que a imagem já estava mostrando através das notas musicais. (GURGEL, 2010, p.15)

Além de *King Kong*, Steiner compôs inúmeras obras icônicas, como *Gone With the Wind* (1940) e *A Summer Place* (1959), tornando-o um dos grandes nomes da trilha sonora no cinema. Também empregou com maestria as funções empáticas e anempáticas em suas composições, feitos que o concederam o apelido de “pai da música cinematográfica” e inspirou uma grande leva de compositores adiante, como Alex North, Bernard Herrmann, Ennio Morricone, Jerry Goldsmith e John Williams.

A música constitui um dos mais poderosos elementos dramáticos da produção audiovisual, ocupando uma posição privilegiada na trilha sonora cinematográfica. Se o cinema é a “sétima arte”, a música é a primeira segundo o mesmo Riccio Canudo. (ALVES, 2012, p. 93)

Até o final da década de 1930, os desenhos animados (tópico que será abordado no próximo capítulo) ainda estavam em desenvolvimento e não haviam apresentado grandes impactos na questão da composição musical fílmica, até que em 1940, Walt Disney lançou, o que é considerado até hoje, o filme mais experimental já produzido pela Disney: ***Fantasia (1940)***. (SALLES, 2008; in MNEMOCINE):

Fantasia complementa a vanguarda mostrando a todos a imensa capacidade significante da música, fazendo, talvez pela primeira vez no cinema, com que a ação dos personagens animados no desenho seja subordinada à narrativa da música. **Em outras palavras, o roteiro de Fantasia é a própria música.**

Segundo Salles⁹, *Fantasia (1940)* foi um fracasso em termos de bilheteria. Todavia nenhum criador da área cinematográfica poderia passar despercebido por esta obra. Walt Disney usou as melhores tecnologias disponíveis em termos de coloração de imagem, utilizando o processo *technicolor*, ao mesmo tempo que inovou no som, fazendo com que este filme apresentasse o primeiro som estereofônico (mesmo que simulado, utilizando o sistema *Fantasound*), o que deixou os cineastas admirados com as possibilidades sonoras que o cinema poderia apresentar. Esse fator acrescia a música como um elemento primordial na indústria cinematográfica. "Graças a este filme, a música passou de ilustrativa para essencial nas produções que a seguiriam. Os olhares sobre ela tornaram-se diferentes." (GURGEL, 2010, p.14). Incluindo obras como *Tocata e Fuga em Ré Menor* de Bach, *Sinfonia nº 6* de Beethoven e *A Sagração da Primavera* de Stravinsky, *Fantasia (1940)* fez com que os compositores fílmicos e a indústria do cinema voltassem os olhos para os compositores europeus do século XVIII e XIX, trazendo seu caráter sinfônico para as produções dessa época em diante.

Durante as próximas décadas a inserção da música sinfônica ajudou a manter um caráter e uma narratividade de cunho emotivo que envolvia o público. Segundo Gorbman (1987) a trilha sonora nesse período ajudou a promover a integração da plateia no texto fílmico, fazendo-a se sentir parte da história contada no ecrã e

⁹ SALLES; in MNEMOCINE. Disponível em: <http://www.mnemocine.com.br/index.php/2017-03-19-18-18-46/trilha-sonora-no-cinema/162-trilha-sonora>.

Acesso em: 18 Jul. 2022.

entendendo a função que a música possui de adotar uma significação ao que ela acompanha.

Com a indústria do cinema assimilando a relevância que a música representava para o público e para a obra em si, foi concedida aos compositores mais liberdade experimental em suas trilhas, como podemos observar no documentário *Score (2017)*, onde são mencionados alguns filmes desse período que revolucionaram a composição musical cinematográfica, dada a dimensão de sua relevância para a indústria, dentre eles:

- **A Streetcar Named Desire (1951)** → Filme de Elia Kazan e trilha sonora de Alex North. Partindo de um histórico de compor para balés e músicas de concerto, *A Streetcar Named Desire (1951)* foi a primeira trilha de Alex North para cinema que, nas palavras do executivo de música cinematográfica Robert Townson (*Score, 2017*), é a trilha sonora mais revolucionária de todos os tempos. Foi a principal trilha que incorporou o Jazz em uma estrutura de escrita composicional fílmica, trazendo o universo das *Big Bands* para o cinema *hollywoodiano*.
- **Psycho (1961)** → Filme de Alfred Hitchcock e trilha sonora de Bernard Herrmann. "Eu senti que seria capaz de complementar a fotografia preto e branco do filme com uma sonoridade preto e branco." (STEINER, 1974, p.34). Hermann optou por compor a trilha de *Psycho (1961)* se limitando ao uso de uma orquestra de cordas, fugindo do padrão das orquestras sinfônicas presentes nas trilhas do período, captando assim, a essência crua e limitada do enredo da película. Sem a música de Herrmann atuando na icônica cena do assassinato no chuveiro, a cena não é assustadora, você pode perceber os cortes e o processo entre as cenas, mas a partir do momento em que adicionamos a trilha o espectador se sente dentro da mente do assassino psicótico.

- **Dr. No (1962)** → Filme de Terence Young e trilha sonora de Monty Norman e John Barry. Após o sucesso das trilhas *jazzísticas* de *Big Band* nos anos 1950, *Dr. No (1962)* foi o primeiro filme a estreitar o célebre espião 007, mais conhecido por Bond, James Bond, e sua banda sonora deu um passo além ao introduzir a guitarra elétrica como elemento condutor principal da música. David Arnold (Score, 2017), que compôs 5 dos filmes do 007, comenta que é impossível assistir qualquer filme de espião ou que envolva os serviços secretos sem que haja uma referência a Bond, e completa dizendo que seria o equivalente a assistir a algum dos *Spaghetti Westerns*¹⁰ e não ter uma referência a Morricone.
- **The Good, The Bad and The Ugly (1966)** → Filme de Sergio Leone e trilha sonora de Ennio Morricone. Como dito acima, seria impossível citar qualquer filme que remeta aos clássicos faroestes norte-americanos e italianos sem mencionar o trabalho de Ennio Morricone, que, de maneira similar a *Dr. No (1962)*, adicionou o violão eletrificado a banda sonora, todavia, desta vez em um ambiente *western*, utilizando assim de maneira exemplar o caráter de aparelho tempo/espaço, citado por Chion no subcapítulo anterior.

Após esses anos de experimentações e inovações nas trilhas sonoras cinematográficas, a década de 1960 começou a trazer canções populares para dentro da indústria do cinema, tal qual foi feito de maneira semelhante nas décadas de 1930 e 1940. Combinação esta que foi tanto de grande sucesso quanto lucrativa, conforme nos conta Santana (2010), o que levou a música orquestral ao papel de música anempática em grande parte dos filmes subsequentes e fazendo com que os compositores se afastassem das escolhas padrões e previsíveis de orquestrações e se arriscassem cada vez mais com novos instrumentos e timbres.

As canções foram, gradativamente, substituindo a música sinfônica e a trilha original, movimento que fez explodir, em 1970, musicais como *Jesus Christ Superstar* (Norman Jewison, 1973) e *Hair* (Milos Forman, 1979) que usavam a música pop e o rock'n'roll para pontuar as ações na trama. Nas décadas seguintes, a música pop foi intensamente explorada até que, no final desta última, filmes como *ET* (Steven Spielberg, 1982) e *Amadeus* (Milos Forman,

¹⁰ Spaghetti Western: Produções de filmes estilo *western* (faroeste), geralmente filmadas na Itália ou Espanha na década de 60 e 70.

1984) devolveram a partitura orquestral à narrativa cinematográfica. Assim, a partir da década de 1990, a música orquestrada passou a conviver com a música pop e as canções-tema nos filmes." (SANTANA, 2010, p.3)

Somente ao decorrer dos anos 1970 que a trilha orquestral voltaria à tona na indústria cinematográfica, com lançamentos como *Jaws* (1975) de Steven Spielberg e *Star Wars* (1977) de George Lucas, que ajudaram o público a redescobrir o valor agregado que a música sinfônica poderia trazer à narrativa fílmica, levando o final dos anos 1970 e o desenrolar dos anos 1980 ao que podemos chamar de "A Era John Williams". A dupla "Spielberg-Williams" produziu diversas obras nesse período que foram relevantes para esta ascensão, dentre elas: *Close Encounters of the Third Kind* (1977), *Raiders of the Lost Ark* (1981) e *E.T. the Extra-Terrestrial* (1982), além de diversas outras obras nas décadas posteriores, como *Jurassic Park* (1993), *Schindler's List* (1993) e *A.I. Artificial Intelligence* (2001).

Como é mostrado no documentário *Score* (2017), graças a este "renascimento" da orquestra sinfônica no cinema, ela pode caminhar lado a lado com as canções populares, instrumentações étnicas e aduentos tecnológicos modernos como sintetizadores e manipulações de áudio, dando espaço para novos compositores como:

- **Nicola Piovani** → Compositor italiano que compôs para o filme *La Vita è Bella* (1997), trazendo composições e instrumentos de caráter regional italiano.
- **Joe Hisaishi** → Compositor japonês que atua há mais de quatro décadas no mercado audiovisual, reconhecido por suas trilhas que mesclam música clássica europeia, música clássica japonesa, jazz norte americano e timbres experimentais. Dentre suas obras mais notáveis podemos destacar as trilhas dos filmes *Meu Amigo Totoro* (1988) e *A Viagem de Chihiro* (2001).

- **Gustavo Santaolalla** → Compositor argentino que realizou o feito de ganhar dois Oscar seguidos por seus filmes *Brokeback Mountain* (2005) e *Babel* (2006), que exploraram a trilha sonora étnica, regional e popular.
- **Randy e Thomas Newman** → Os irmãos norte-americanos - filhos do renomado compositor Alfred Newman - que colecionam trilhas e canções em diversos filmes produzidos por grandes estúdios como Pixar, Fox, Universal e DreamWorks, como *Toy Story* (1995), *The Shawshank Redemption* (1994), *American Beauty* (1999), *The Green Mile* (1999) e *Monsters, Inc.* (2001).
- **Danny Elfman** → Ex-vocalista da banda de sucesso *Oingo Boingo*, famoso por compor o icônico tema da série animada *The Simpsons* (1989) e realizar a trilha de diversos filmes do diretor Tim Burton, como *Beetlejuice* (1988), *Batman* (1989), *Edward Scissorhands* (1990), *Big Fish* (2003) e *Charlie and the Chocolate Factory* (2005).
- **Hans Zimmer** → Compositor alemão famoso por usar sintetizadores em suas músicas explorando seu uso de maneira inovadora, semelhante a compositora Wendy Carlos que usava sintetizadores em suas trilhas como *A Clockwork Orange* (1971). É considerado atualmente o compositor mais prestigiado e requisitado na indústria cinematográfica, sendo o segundo compositor mais premiado da história, ficando atrás apenas de John Williams. Tem em seu portfólio filmes como *Lion King* (1994), *Gladiator* (2000), *Pirates of the Caribbean* (2003), *The Dark Knight* (2008), *Interstellar* (2014) e *Dune* (2021).
- **John Powell** → Compositor inglês que ficou conhecido por seus trabalhos em animações infantis de estúdios como DreamWorks e Blue Sky, realizando filmes como *Antz* (1998), *The Road to El Dorado* (2000), *Chicken Run* (2000), *Robots* (2005), *Bolt* (2008) e a trilogia *How to Train Your Dragon* (2010 - 2019). Powell e Zimmer costumam ser citados como os principais compositores cinematográficos que compõem e arranjam diretamente no

computador, usando DAWs¹¹, controladoras MIDIs¹² e bibliotecas de *samples*

¹³.

- **Brian Tyler** → Atualmente, um dos compositores de filmes de maior bilheteria de todos os tempos, reconhecido por compor para grandes *blockbusters* norte-americanos, especialmente para os estúdios Marvel. Compondo para filmes como *Fast and Furious: Tokyo Drift* (2006), *The Expendables* (2010), *Iron Man 3* (2013), *Now You See Me* (2013) e *Avengers: Age of Ultron* (2015).
- **Hildur Guðnadóttir** → Compositora e violoncelista islandesa que vem ganhando bastante renome e reconhecimento nos últimos anos, realizando trilhas para a minissérie da HBO, *Chernobyl* (2019) e filmes como *Astro: uma fábula urbana em um Rio de Janeiro mágico* (2012), *Sicario: Day of the Soldado* (2018) e *Joker* (2019), filme este que lhe rendeu o Oscar de melhor trilha sonora.
- **Trent Reznor e Atticus Ross** → O duo de produtores Reznor e Ross surgiu em 2010 para a criação da banda sonora do filme *The Social Network* (2010), o que rendeu a dupla o Oscar de melhor trilha sonora. Desde então, ambos trabalharam em conjunto para outras obras do diretor David Fincher como *The Girl with the Dragon Tattoo* (2011), *Gone Girl* (2014), e *Mank* (2020), além de conquistarem outro Oscar de melhor trilha sonora pelo filme animado *Soul* (2020), dos estúdios Pixar.
- **Michael Giacchino** → Sendo um dos principais nomes em ascensão dos últimos anos, Michael Giacchino coleciona obras de sucesso de grandes estúdios, como Pixar, Marvel, Paramount, Warner, Fox e Disney, realizando trilhas de longas como *The Incredibles* (2004), *Mission Impossible III* (2006), *Ratatouille* (2007), *Star Trek* (2009), *Up* (2009), *Dawn of the Planet of the*

11 DAW: Termo em inglês que abrevia "Digital Audio Workstation", ou em português, estação de trabalho de áudio digital. São dispositivos de hardware, software ou aplicativos usados por quem trabalha com composição, produção, gravação, edição e mixagem de áudio e música.

12 MIDI: Termo em inglês que abrevia "Musical Instrument Digital Interface", ou em português, interface digital de instrumento musical. É uma linguagem que permite que instrumentos musicais e computadores se comuniquem entre si. Através da interface, a linguagem MIDI transmite dados para realizar as comunicações entre os hardwares.

13 Bibliotecas de samples: Também chamadas de *sample libraries*, são arquivos de áudios usados em plugins que fornecem um instrumento digital capaz de reproduzir e manipular sons gravados, a fim de simular um instrumento real sendo tocado no computador.

Apes (2014), Inside Out (2015), Dr. Strange (2016), Rogue One: A Star Wars Story (2016), Coco (2017), Spider-Man: Homecoming (2017), Jojo Rabbit (2019) e The Batman (2022).

Conforme observado nos exemplos acima e nos subcapítulos anteriores, estes compositores e suas obras contribuíram para que a trilha sonora cinematográfica evoluísse de algo que surgiu com a função primária de ofuscar o ruído do projetor de cinema e contribuísse para reter a atenção do público, até alcançar a posição de condutor da narrativa, podendo induzir emoções e direcionar o pensamento do público através do valor acrescentado e efeito empático/anempático que carrega em si, categorizando assim a música como um dos elementos primordiais e indeclináveis para a concepção de uma obra cinematográfica.

"Como compositor de trilhas sonoras, você é parte do time de narradores."

- Mychael Danna (Score: A film music documentary)

2. Uma breve história sobre a animação e suas eras

2.1 A animação pré-cinematográfica e o início da Era Silenciosa da Animação

"Eu espero e sonho que chegue o momento em que artistas sérios façam quadros maravilhosos que amem e vivam de maneira semelhante à vida e sejam muito mais interessantes e maravilhosos do que os quadros que você vê agora na tela. Acho que se Michelangelo estivesse vivo hoje, ele veria imediatamente as maravilhas... O artista pode fazer suas cenas e personagens viverem em vez de ficar parado nas telas dos museus de arte".

- Winsor McCay, falando durante uma emissão de rádio WNAC, Nova York, setembro de 1927

Coelho (2000) nos conta que a palavra **anima** veio do latim e significa **alma**, uma vez que os desenhos projetados no ecrã pareciam ter alma própria, e é por isso que ainda os chamamos de "desenhos animados", já que parecem ter vida, "desenhos com alma". Em comparação com os demais movimentos artísticos como a música, o teatro e a dança, a arte da animação é relativamente nova, segundo Coelho (2000), podemos marcar seu início no século XVII com a invenção da lanterna mágica¹⁴, comumente associada ao seu possível criador, o jesuíta Athanasius Kircher. Muitos experimentos com a lanterna mágica foram realizados ao longo dos anos e muitas pessoas atingiram feitos relevantes, como o francês Etienne Gaspard Robert de Liège, que em 1794, em Paris, transformou as ruínas de um monastério em seu show chamado *Fantasmagorie*, onde Etienne usava a lanterna mágica para projetar retratos de pessoas que haviam morrido durante a revolução francesa em espelhos, vidros, fumaças e pedaços de gaze com cera transparente, dando a ilusão que o monastério estava repleto de fantasmas.

¹⁴ Lanterna mágica: Também podendo ser chamada de epidascópio, a lanterna mágica pode ser considerada a antecessora dos aparelhos de projeções modernos. Se baseava em uma câmara escura e um jogo de lentes, que quando iluminados, refletiam sobre placas de vidros pintadas com desenhos e criavam a ilusão de movimento das imagens inseridas.

Outras invenções surgiram com a intenção de "dar vida aos desenhos inanimados", como o thaumatrope, que se baseava em um disco de papel desenhado em cada lado e amarrado a uma corda, que quando puxada, o disco rodava rapidamente, gerando a ilusão de que as duas imagens haviam se tornado uma só. Depois surgiu o fenaquistoscópio, um brinquedo feito com dois discos onde um possuía imagens desenhadas nas bordas e girava internamente, e o outro possuía fendas que ficavam do lado de fora, que permitiam a visão humana criar a ilusão de movimento entre as imagens, quando rodado os discos a certa velocidade, fazendo ser possível "assistir" a cavalos correndo, pássaros voando ou pessoas dançando, numa espécie de *loop*.

Além deles, houve o zootrópio¹⁵, o cineógrafo¹⁶ e o mutoscópio¹⁷, que serviram de inspiração para as próximas invenções que viriam a surgir, como o praxinoscópio, criado em 1882 pelo francês Émile Reynauld. Como nos diz Coelho (2000), Émile criou o praxinoscópio tendo como base o fenaquistoscópio e o zootrópio, já que também possuía um disco repleto de imagens, entretanto, juntou este disco à vários espelhos, fazendo com que sua invenção pudesse ser observada por várias pessoas simultaneamente, de diversos ângulos. Dando um passo além, Émile juntou o praxinoscópio a um projetor e começou a desenhar histórias em longas tiras de papel, fazendo-as serem refletidas em uma grande tela na parede, criando assim em 1892 seu *Théâtre Optique*, em Paris.

Nesse teatro diferente, Émile exibia seus filmes, batizados com o bonito nome de *Pantomimas Luminosas*. Até aquele momento, os diversos brinquedos e inventos não contavam histórias, apenas mostravam imagens em movimento. Émile Reynauld inventou um modo de divertir o público projetando histórias simples, porém completas. Seus filmes tinham até acompanhamento musical ao vivo e efeitos sonoros inigualáveis. (COELHO, 2000, p.18)

Suas *Pantomimes Lumineuses* foram um imenso sucesso e realizaram, entre 1892 e 1900, mais de treze mil exhibições para um público estimado em meio milhão

15 Zootrópio: Brinquedo semelhante ao Fenaquistoscópio.

16 Cineógrafo: Mais conhecido como *flipbook*, seria um livro pequeno com uma sequência de imagens nas bordas, ao segurar o livro com uma mão e soltando rapidamente as páginas com a outra, via-se as imagens se tornando uma única em movimento.

17 Mutoscópio: Diversos cartões eram presos a um núcleo circular que, quando movimentados por uma manivela, projetavam imagens simulando um pequeno filme, normalmente com a duração de um minuto, podendo ser visualizado apenas por uma pessoa de cada vez.

de telespectadores, contudo, seu *Théâtre Optique* não foi capaz de competir com o cinematógrafo dos Irmãos Lumière, e o advento do cinema fez com que seu público fosse diminuindo e seu rendimento sumindo, até que em 1910, em profunda depressão, Émile Reynauld jogou seu equipamento e quase todos seus filmes no rio Sena, fazendo com que a vasta maioria de suas obras fossem perdidas, sobrevivendo apenas seus filmes *Pauvre Pierrot* (1891) e *Autour D'une Cabine* (1894), consideradas hoje como as primeiras animações da história.

Apesar dos filmes de Émile Reynauld terem alcançado grande sucesso, ainda eram animações produzidas pelo praxinoscópio, podendo ser classificadas como animações pré-cinematográficas, já os primeiros experimentos com animação usando o cinematógrafo são creditados à J. Stuart Blackton, considerado por muitos o "pai da animação americana", ao juntar seus desenhos com a técnica de stop motion em seus filmes, como *The Enchanted Drawing* (1900) e *Humorous Phases of Funny Faces* (1906). Já a primeira animação inteiramente desenhada a mão e projetada em um cinematógrafo aconteceria em 17 de agosto 1908, na França: *Fantasmagorie* (1908) de Émile Cohl. Segundo Coelho (2000), Cohl despertou seu interesse pela animação após assistir ao filme *The Haunted Hotel* (1907), de J. Stuart Blackton, onde Cohl foi apresentado pela primeira vez à técnica de stop motion mostrada no filme, o que o deixou intrigado sobre os efeitos especiais e como haviam sido gravados, o que o levou a pesquisar, se aprofundar e explorar as possibilidades que poderiam ser aplicadas ao cinema, e em especial, a animação de desenhos.

Dados históricos revelam que Emile Cohl, influenciado pelas histórias em quadrinhos, produziu em 1908, para a Gaumont, a animação "Fantasmagorie", alcançando o mercado internacional. Esta produção foi a precursora dentre os desenhos animados que se valeram integralmente da técnica frame a frame, apresentando movimentos dotados de fluidez. (FOSSATI, 2009, p.4)

Desenhando então cada quadro em um papel branco e depois filmando-os em um filme negativo, Émile Cohl conseguiu dar este efeito de um quadro-negro ao filme, deixando o fundo preto e as linhas do desenho brancas, totalizando cerca de 700 desenhos ao longo de quase dois minutos de filme. Ganhando fama e renome,

Cohl em 1912 recebeu um convite para trabalhar nos estúdios Éclair, nos Estados Unidos, onde difundiu suas técnicas rapidamente, fazendo com que a partir desta época (início de 1900), começasse o que chamamos de **Era Silenciosa da Animação**.

Também nos Estados Unidos, o prestigiado cartunista Winsor McCay, que era famoso por seus quadrinhos publicados em jornais americanos e pelos seus shows onde atuava e desenhava ao vivo, foi perguntado por seus amigos se era capaz de realizar um filme com seus desenhos, McCay aceitou o desafio e disse que conseguiria fazer uma película com quatro mil desenhos, no prazo de um mês, e que seus desenhos iriam se mover de forma nunca antes imaginada. Coelho (2000) nos conta que após um mês, McCay reuniu seus amigos e apresentou seu filme, *Little Nemo* (1911), onde realizou os quatro mil desenhos movendo-se de forma natural e vívida. Após este filme, McCay se superou e desenhou dez mil quadros para seu filme mais famoso, *Gertie* (1914), onde ele mesmo interagia com a sua personagem dinossaura, Gertie. "Até mesmo Émile Cohl, na época com quase sessenta anos, viu o filme e adorou." (COELHO, 2000, p.32), o filme provou-se um sucesso de imediato, e serviu de inspiração para os animadores que viriam a surgir nas décadas seguintes. (in TVTROPES):

[...] graças a homens como Winsor McCay (que fez Gertie a Dinossaura, o primeiro personagem de desenho animado a ter quaisquer traços de personalidade distintos, sem mencionar que o homem foi praticamente pioneiro no uso da animação como a conhecemos em geral. Ele experimentou a animação como uma "extensão" dos quadrinhos em que estava trabalhando durante aquele período de tempo) [...] ¹⁸

Ainda podemos datar como um dos auge da animação na era do cinema-mudo e preto e branco o filme *El Apóstol* (1917) do ítalo-argentino, Quirino Cristiani, que foi o primeiro longa-metragem animado da história. Segundo Sisterson ¹⁹, Cristiani foi um cartunista popular por seus trabalhos satíricos e políticos, afrontando diretamente o então presidente argentino da época, Hipólito Yrigoyen.

18 Disponível em: <https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/UsefulNotes/TheSilentAgeOfAnimation> . Acesso em: 15 Ago. 2022.

19 SISTERTSON; in SKWIGLY. Disponível em: <https://www.skwigly.co.uk/magic-wilderness-el-apostol/> . Acesso em: 8 Ago. 2022.

Infelizmente, em 1928 os estúdios Valle - onde se encontravam todos os trabalhos de Cristiani até então - pegou fogo e destruiu por completo suas obras, fazendo com que apenas fragmentos restassem sobre este marco histórico. Em 1931, Cristiani voltaria com outra revolução para a indústria da animação com seu filme *Peludópolis* (1931), considerado o primeiro longa-metragem animado com som sincronizado, trazendo novamente seu caráter satírico-político, desta vez, atacando ao General José Félix Uriburu, que através de um golpe militar tomou poder da Argentina em 1930. "O filme final foi provavelmente mais suave no novo ditador e mais duro no Yrigoyen do que Cristiani gostaria. Yrigoyen morreu logo depois, e Cristiani lamentou mais tarde na vida ter dirigido sua sátira a um político tão bem-intencionado." (SISTERSON, 2017). *Peludópolis* (1931) e todas obras restantes de Quirino Cristiani também se perderam, devido a outros dois incêndios em 1958 e 1961. (SISTERSON, 2017; in SKWIGLY):

[...] então agora quase nada de seu trabalho sobrevive, exceto um tentador rolo sobre a realização de *Peludópolis*, redescoberto por Zucchelli enquanto ele pesquisava este documentário, e alguns vídeos dele como um homem velho em 1981, demonstrando sua técnica de animação durante uma visita convidada à sua Itália natal pelo historiador de animação Giannalberto Bendazzi, sem cujos esforços Crisitani poderia ter sido completamente esquecido. A graça e a sensibilidade com que Cristiani executa um pequeno fragmento de filme torna ainda mais pungente a perda da obra de sua vida.

2.2 Final da Era Silenciosa e início da Era de Ouro da Animação

Apesar do sucesso dos desenhos animados durante seu período no cinema-mudo, ao final dos anos 1920 a animação era vista como uma novidade em vias de extinção, uma vez que as animações representavam menos de 23% dos filmes exibidos nos cinemas, e a demanda não estava aumentando. Logo, foi um período de muitas experimentações e inovações para que pudesse se reerguer no mercado cinematográfico²⁰.

²⁰ Segundo TV TROPES, The Golden Age Of Animation. Disponível em: <https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/UsefulNotes/TheGoldenAgeOfAnimation> . Acesso em: 15 Ago. 2022.

Segundo Fossati (2009): "A animação passava por um intenso processo de industrialização, tendo seu boom entre 1910 e 1940." (FOSSATI, 2009, p.4). (in TV TROPES):

Os primeiros desenhos animados eram muito musicais e simplesmente desenhados, por razões óbvias - a animação era um meio caro e, para permanecerem lucrativos, os desenhos tinham que ser produzidos e distribuídos o mais rápido possível, com pouco tempo para o refinamento. O uso de música de domínio público [...] resolveu o problema da música, permitindo que os trechos de música fossem rapidamente adicionados e cronometrados à animação. A cor, entretanto, começou devagar; enquanto os desenhos animados eram ocasionalmente coloridos à mão no passado (por exemplo, nas obras de Winsor McCay), não foi até 1930 que apareceram os primeiros desenhos animados a fazer uso do processo Technicolor (duas faixas).

Estreando personagens como *Felix the Cat*, *Koko the Clown*, *Betty Boop* e *Mickey Mouse*, os curtas animados mudos foram atingindo sucesso durante a década de 1920, a exemplo *Feline Follies* (1919) de Otto Messmer (primeira aparição do gato Felix) e *Plane Crazy* (1928) de Walt Disney (primeira aparição dos ratos Mickey e Minnie), mas foi em 18 de novembro de 1928 que Walt Disney fez história ao lançar seu primeiro curta animado com som sincronizado, *Steamboat Willie* (1928), que, apesar de não ter sido o primeiro curta animado com som sincronizado da história, foi o mais popular e bem sucedido financeiramente da época, dando início assim a **Era de Ouro da Animação**.

Além de se tornar o desenho animado mais popular da época, *Steamboat Willie* (1928) consolidou de vez o conceito da síncri-se - apresentado por Chion no capítulo anterior - que logo virou uma das características principais dos desenhos animados, uma vez que essa sincronização tão precisa entre som-imagem foi imensamente popularizada e relacionada aos estúdios Disney, a ponto de ganhar o nome de *mickey-mousing*, como nos conta Chion (2011):

Aliás, foi em referência ao cinema de animação que se chamou mickey-mousing ao processo típico de acoplamento música/imagem igualmente utilizado, mas mais raramente, pelo cinema em tomada de vista real, e que consiste em seguir em sincronismo o fio da ação visual por trajetórias musicais. (CHION, 2011, p.97)

Segundo Leão (2016), o aprimoramento técnico dos adventos sonoros colaboraram para que a música cinematográfica na animação deixasse de ser vista

apenas como um elemento evocador de atmosfera para a cena, podendo agora ser um elemento condutor da narrativa, com grande influência advinda do seu sincronismo. É também demonstrado que com a consolidação do cinema sonoro a trilha fílmica logo se tornou um dos elementos essenciais e indeclináveis para o auxílio de construção de narrativa dos desenhos animados, fazendo com que os estúdios vinculassem títulos às suas trilhas musicais, como por exemplo *Silly Symphonies* da Walt Disney Studios (1929-1939), *Merrie Melodies* da Warner Bros Pictures (1931-1969), *Color Rhapsodies* da Columbia Pictures (1934-1949), e *Musical Miniatures* da Walter Lantz Productions (1946-1948).

Simultaneamente a música, os efeitos sonoros logo se tornaram um dos pontos fortes e de destaque das animações, conforme relata o ator e diretor francês René Clair em sua citação no livro *Film Sound: theory and practice*, de Elisabeth Weis e John Belton:

Devemos distinguir aqui dentre aqueles efeitos sonoros que só divertem em virtude de sua novidade (que logo se desvanece) e aqueles que ajudam a compreender a ação e que excitam emoções que não poderiam ter sido despertadas pela visão das imagens sozinhas. [...] No entanto, se as limitações dos ruídos reais parecem limitadas e decepcionantes, é possível que uma interpretação dos ruídos tenha mais futuro. Desenhos animados sonoros, usando ruídos "reais", parecem apontar para possibilidades interessantes. (WEIS, 1985, p. 93)

René declara que a utilização dos ruídos nos filmes do final da década de 1920 e início da década de 1930 logo se tornaram repetitivos, previsíveis e genéricos, agregando à obra nada de significativo. Entretanto, para as animações estes adventos teriam mais possibilidades e aproveitamento, complementando a narrativa e seu valor agregado, completa Leão (2016):

A possibilidade de produzir um som musical, para reproduzir uma idéia real em cartoons, pode ser percebida através do uso abundante de clusters utilizados pelo compositor Scott Bradley em "Tom e Jerry", no qual estes representam o som de pancadas ou quedas (como uma bigorna, um muro despencando ou qualquer evento do tipo). O que frequentemente ouvimos, comumente em animações, é a representação musical substituindo o som (real) de um objeto esmagando um personagem. Esta substituição musical transforma todo o significado de uma cena violenta para uma gag realmente cômica. Através desta substituição sonora, é valorizado o âmbito artístico, expressivo e lúdico que uma animação pode ter, contribuindo com uma composição sonora não mimetizada e mais criativa, com mais liberdade. (LEÃO, 2016, p.3)

Estando a animação apta a explorar de maneira singular as oportunidades que a banda sonora poderia agregar ao cinema nos anos 1930, era implementado cada vez mais obras significativas e impactantes para a indústria como um todo, dentre elas, *Snow White and the Seven Dwarfs* (1937) de Walt Disney destacou-se ao ser o primeiro longa-metragem animado em cores com som sincronizado, sendo também classificada até hoje como uma das maiores conquistas do estúdio. Foi o filme que deu início ao mundo fantasioso e musical das *Princesas da Disney*, explorando através do ecrã o universo dos contos de fadas folclóricos e tradicionais - muitos deles advindos de reformulações dos contos dos Irmãos Grimm - lado a lado com canções populares originais que se tornaram *hits* na época, a exemplo a canção *Someday My Prince Will Come* composta por Frank Churchill e Larry Morey, que tempos depois se tornou um dos standards clássicos do jazz, sendo interpretada por grandes nomes como Miles Davis, Bill Evans, Dave Brubeck e Barbra Streisand.

Disney estava determinado a trazer a lenda da Branca de Neve para a tela desde que viu uma versão de filme mudo da famosa fábula em 1917. Literalmente centenas de técnicos trabalharam na produção, a ponto de ficar conhecida como "Disney's Folly"²¹. Ao seu lançamento, entretanto, o filme foi uma sensação imediata de bilheteria e ganhou elogios de nada menos do que o inovador diretor russo Sergey Eisenstein, que o chamou de o maior filme já feito. Em 1939, o filme foi homenageado com um Oscar especial, reconhecendo-o como uma "inovação cinematográfica significativa que encantou milhões e foi pioneiro em um novo campo de entretenimento para o cinema". (PFEIFFER, 2019)

Depois de seu estrondoso sucesso na época, Walt Disney produziu em conjunto seus próximos filmes, *Pinocchio* (1940) e *Fantasia* (1940), e como foi dito previamente no capítulo anterior, o filme *Fantasia* (1940) foi um marco para a indústria cinematográfica - apesar de seu fracasso de bilheteria - ao fazer com que a trilha sonora atingisse um posto fundamental na condução da narrativa, conforme nos afirma Salles (2008): “ [...] o roteiro de *Fantasia* é a própria música.” (SALLES, 2008). Sendo assim, *Fantasia* (1940) conseguiu introduzir a música sinfônica à indústria cinematográfica ao mesmo tempo que mostrou como a animação poderia

21 Disney's Folly: Na época da produção do filme, Walt Disney já era um cineasta respeitado na indústria, porém sua ambição em realizar o primeiro longa-metragem animado era altamente questionável pelo mercado e pela mídia. Seu orçamento inicial planejado foi de 250.000 dólares, porém o filme ultrapassou os 1.500.000 dólares ao longo de 4 anos durante sua produção. Walt Disney foi obrigado a hipotecar sua casa para que a produção continuasse, fazendo com que os jornais publicassem suas ações como "Disney's Folly" (a loucura de Disney) e suspeitassem de uma possível ruína.

apresentar histórias completas, profundas, empáticas e lúdicas, diferentemente da visão pré concebida sobre a animação nos anos anteriores, já que era resumida a curtas simples, cômicos e rasos de narratividade. Disney havia apresentado ao mundo as incalculáveis variáveis que o universo da animação poderia apresentar através da narrativa, da música, dos personagens e da fantasia, conforme nos reforça Fossati (2009): "Disney refere-se ao desenho animado como pertencente ao mundo feérico, de fantasia e magia, um universo que convida insistentemente à poesia." (FOSSATTI, 2009, p.2).

2.3 Da Era de Ouro à Era da Animação Digital

A partir da década de 1940, a síncrize na animação já havia se concretizado como fundamento para as produções da época, juntamente com a banda sonora com ruídos elaborados e sua escrita sinfônica, trazendo o consenso que os desenhos animados deveriam caminhar lado a lado com música e os efeitos sonoros, conforme nos conta Leão (2016): "Uma animação/filme se torna completa(o) quando as imagens sonoras atingem significado e movimento." (LEÃO, 2016, p.6). A música carregava tamanha importância para a narrativa que era substituível à presença da voz, dando espaço para ressignificações instrumentais em seu lugar, tal como ouvir um trombone tocando uma melodia atonal enquanto assistimos a um personagem se lamentando. Dessa maneira foram-se construindo artifícios para que a voz não se tornasse algo dispensável para a trama, mas sim algo que desse espaço para uma exploração lúdica musical.

Nos casos de muitas animações musicais, a presença de diálogos era absolutamente desnecessária. Nota-se assim a utilização da música em múltiplas funções para as animações: efeito narrativo substituindo a voz, efeito poético e lúdico através da substituição de ruídos/sons ambientes por orquestrais, além de exercer o próprio papel dramático como trilha musical. (LEÃO, 2016, p.3)

Podemos citar como um dos exemplos mais notáveis desta era o desenho animado *Tom & Jerry*, criado em 1940 por William Hanna e Joseph Barbera para a Metro-Goldwyn-Mayer, cujo legado musical deixado pelo compositor Scott Bradley

serviu de base para a indústria cinematográfica de animação das décadas seguintes. Sua fusão de trilhas originais, temas de domínio público e obras eruditas renomadas criavam uma narrativa densa, coesa e fluida para as animações, a exemplo um dos episódios mais memoráveis de *Tom & Jerry*, *The Cat Concerto* (1947), onde o personagem Tom aparece tocando a peça *Rapsódia húngara n.º 2* de Franz Liszt ao piano. De maneira semelhante, os estúdios da Warner Bros. produziam curtas igualmente musicais inspirados em obras eruditas, tal como *What's Opera, Doc?* (1957), onde vemos o personagem Bugs Bunny (Pernalonga) performar a *Cavalcada das Valquírias* de Richard Wagner, realizando assim uma sátira às óperas Wagnerianas do século XIX (mais especificamente, a ópera *Die Walküre*), fazendo com que este curta seja nomeado até os dias de hoje como o melhor desenho já produzido pela Warner Bros.

A Era de Ouro da animação permaneceu relevante por quase quatro décadas, até desvanecer aos poucos, devido ao avanço da televisão e da produção em massa. "Gradualmente, ela desapareceu do início dos anos 50 até o final dos anos 60, quando os curtas de animação teatral perderam espaço para o novo (e de muito menor orçamento) meio de animação televisiva."²² As "eras" que surgiram posteriormente podem receber diversos nomes e datas de início e término; contudo, todas retratam momentos relevantes de mudanças na indústria de animação. O período sucessor da Era de Ouro é chamado de **Era das Trevas da Animação** (também conhecido por Era Televisiva ou Era da Televisão), uma vez que os estúdios lidavam com orçamentos baixos para suprir as altas demandas do meio televisivo, forçando-os a apresentar traços simplistas, enredos rasos, foco nos diálogos e público-alvo infantil, podendo resumir esse período que se iniciou nos anos 1960 e se manteve até os anos 1980 como, nas palavras do renomado animador e compositor Chuck Jones, "rádio ilustrado"²³.

22 Segundo TV TROPES, The Golden Age Of Animation. Disponível em: <https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/UsefulNotes/TheGoldenAgeOfAnimation>. Acesso em: 15 Ago. 2022.

23 Segundo TV TROPES, The Dark Age Of Animation. Disponível em: <https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/UsefulNotes/TheDarkAgeOfAnimation>. Acesso em: 15 Ago. 2022.

O mercado permaneceu assim até meados da década de 1980, quando os desenhos animados reviveram as características originais que fizeram com que ganhassem reconhecimento durante sua Era de Ouro, com narrativas mais densas, traços refinados e trilhas sonoras empáticas, dando início à **Era da Renascença da Animação**. Esta época também pode ser reconhecida pela inserção de animações estrangeiras no mercado de animação mundial, à exemplo os estúdios Ghibli, responsável pela popularização das animações japonesas, alcançando imenso sucessos e diversos prêmios com filmes como *Meu Amigo Totoro* (1988), *O Túmulo dos Vagalumes* (1988) e *A Viagem de Chihiro* (2001). Graças a estes filmes, muitos *animes* surgiram na televisão, consolidando as animações japonesas no mercado internacional, como *Dragon Ball Z* (1989), *Sailor Moon* (1992) e *Pokémon* (1997), que também serviram de inspiração para desenhos ocidentais criados no estilo japonês, como *Avatar: The Last Airbender* (2005).

Além das animações estrangeiras, também foi explorado o mercado de animações focadas para o público juvenil e adulto, com o foco de desconstruir os paradigmas que limitavam os desenhos animados ao público infantil. Surgiram então desenhos como *The Simpsons* (1989), *Beavis and Butt-Head* (1993) e *South Park* (1997), que abriram as portas para que a animação pudesse ser difundida para públicos de todas as faixas etárias, seja no cinema ou na televisão.

O final da década de 1980 e início da década de 1990 também foi de extrema importância para os desenhos animados devido o surgimento do uso dos computadores, que permitiu aos animadores explorar alternativas que seriam árduas de se desenhar a mão, ou praticamente impossíveis. Filmes como *Tron* (1982) e *Labyrinth* (1986) abriram os olhos para as possibilidades aplicáveis à animação²⁴. Assim foi possível criar os movimentos de câmera vistos em *Beauty and the Beast* (1991), durante a dança entre a Bela e a Fera, ao som da canção *Beauty and the Beast*, escrita por Howard Ashman e composta por Alan Menken.

24 Segundo TV TROPES, The Renaissance Age Of Animation. Disponível em:

<https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/UsefulNotes/TheRenaissanceAgeOfAnimation> . Acesso em: 15 Ago. 2022.

Pode-se dizer que a Era da Renascença da Animação continuou até o final dos anos 1990 ou início dos anos 2000, quando foi substituída pela atual **Era da Animação Digital** (também conhecida como Era *Millennial* ou Era da Animação Computadorizada)²⁵, que atua tanto nas animações 2D quanto nas animações 3D. Todavia, as primeiras animações 3D datam do final da década de 1980, destacando em especial o curta animado *The Adventures of André & Wally B.* (1984), que foi o primeiro experimento de uma história completa feita inteiramente em computadores.

O curta foi desenvolvido pela Divisão Computacional da Lucasfilm, criado por George Lucas em 1979, que fundou este departamento com o intuito de criar elementos de computação gráfica para alguns filmes *live-action*, como *Star Trek II: The Wrath of Khan* (1982) e *Star Wars: Episode VI – Return of the Jedi* (1983). George Lucas contratou em 1979 o cientista da computação Ed Catmull para desenvolver e operar este departamento, e em 1984, Catmull contratou o animador John Lasseter, que por sua vez trabalhava nos estúdios Disney e foi demitido por acreditar que o futuro estava na animação computadorizada.

De acordo com o livro *Museu Pixar: Histórias e arte do estúdio de animação* (2022), ambos acreditavam que a animação poderia ser algo a mais do que apenas um recurso para efeitos especiais, então Catmull e Lasseter, juntos a uma pequena equipe da Divisão Computacional, desenvolveram em 1984 um curta 100% animado digitalmente, *The Adventures of André & Wally B.* (1984). Feito que foi o suficiente para atrair a atenção do visionário cofundador da Apple, Steve Jobs, que comprou a Divisão Computacional da Lucasfilm em 1986, e mudou seu nome para Pixar, em homenagem ao Pixar Image, um computador de ponta famoso na época, desenvolvido anos antes pela equipe da divisão.

Após sua fundação em 1986, os estúdios Pixar projetavam criar o primeiro longa metragem feito com animação computadorizada, que mais tarde se tornaria

25 Segundo TV TROPES, The Millennium Renaissance Age Of Animation. Disponível em:

<https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/UsefulNotes/TheMillenniumAgeOfAnimation> . Acesso em: 15 Ago. 2022.

Toy Story (1995), filme que, além de se tornar um marco para a indústria do cinema, também mostrou para o mundo do que a animação computadorizada era capaz. Desde então, os estúdios Pixar seguem liderando o mercado de animação computadorizada, produzindo longas de sucesso e inovando a cada filme com novas técnicas e ferramentas computacionais. A partir deste momento, diversos estúdios focados em animação digital surgiram e seguiram ganhando renome e sucesso até os dias de hoje, por exemplo:

- **Blue Sky Studios** → Fundada por Chris Wedge, Carl Ludwig, Eugene Troubetzkoy, Alison Brown, David Brown e Michael Ferraro. Surgiu em 1987 com o intuito de criar efeitos visuais para filmes e comerciais de televisão. Após anos de sucesso no mercado, foi comprada pela Fox em 1997, visando dedicar-se somente ao comércio de filmes animados. Lançou filmes como *Ice Age* (2002), *Robots* (2005), *Dr. Seuss' Horton Hears a Who!* (2008) e *Rio* (2011).
- **Dreamworks** → Fundada por Steven Spielberg, Jeffrey Katzenberg e David Geffen. Foi criada em 1994 para atuar em todas as frentes do mercado cinematográfico, tendo realizado filmes em stop-motion, animação digital, animação tradicional e séries de televisão. Criou franquias de sucesso como *Shrek* (2001), *Madagascar* (2005), *Kung Fu Panda* (2008) e *How to Train Your Dragon* (2010).
- **Laika** → Fundada por Will Vinton, Phil Knight e Travis Knight. Visando produzir longas em stop-motion, o estúdio foi fundado em em 2005 e se tornou referência no gênero, produzindo filmes icônicos como *Corpse Bride* (2005), *Coraline* (2009), *ParaNorman* (2012) e *The Boxtrolls* (2014).
- **Illumination** → Fundada por Chris Meledandri em 2007. Meledandri foi Presidente da Fox e da Blue Sky Studios, e após deixar seu cargo em 2007, fundou a Illumination para produzir curtas e longas animados. Alcançou

imenso sucesso lançando filmes como *Despicable Me* (2010), *The Lorax* (2012), *The Secret Life of Pets* (2016) e *Dr. Seuss' The Grinch* (2018).

Conforme apresentado no decorrer deste capítulo, a animação foi desenvolvida, aperfeiçoada e explorada ao longo de séculos, partindo de invenções focadas no entretenimento para todas faixas etárias como a lanterna mágica, o thaumatrope, fenaquistoscópio e o praxinoscópio, até alcançar o cinematógrafo moderno e desenvolver técnicas como o stop motion, animação 2D tradicional e animação 3D computadorizada. Provando que seu caráter não se resume a narrativas infantis e simplórias, os desenhos animados conseguiram mostrar como a ludicidade e a fantasia são recursos usufruídos de maneira singular através da animação, podendo ser expressadas de maneira cômica ou sentimental, adulta ou infantil e dispondo de elementos sonoros e da trilha sonora de forma independente à indústria do cinema, construindo uma linguagem própria imaginativa que condiz com sua natureza.

“A animação pode explicar tudo o que a mente do homem pode conceber.”

- Atribuído a Walt Disney

3. Michael Giacchino: Sua história e seus métodos profissionais e composicionais

3.1 A trajetória profissional do compositor norte americano Michael Giacchino

Michael George Giacchino Júnior, ou simplesmente Michael Giacchino, é um compositor estadunidense nascido em 10 de outubro de 1967, em Riverside Township, New Jersey. Giacchino conta em sua entrevista ao *The Dallas Symphony Orchestra* que aos 9 anos assistiu pela primeira vez o filme *Star Wars (1977)*, e ficou fascinado com que viu diante dos seus olhos, ficava se perguntando como eles haviam feito aqueles efeitos especiais, seus sons futuristas, e como desenvolveram a criação e construção de seus personagens e histórias, e desde então decidiu que queria dirigir filmes, para contar histórias igualmente grandiosas e cativantes. Foi também com a trilha sonora de *Star Wars (1977)*, composta por John Williams, que Giacchino estudou instrumentação, orquestração e construção de temas e motivos, considerando Williams como um de seus "mentores indiretos" mais importantes para sua formação.

Com 9 anos de idade e decidido a seguir seus sonhos, pegou a filmadora de 8mm de seu pai começou a criar seus próprios filmes, o que o levou posteriormente a estudar Cinema na *School of Visual Arts* em New York, e, segundo sua biografia em seu site oficial, ao finalizar o curso conseguiu um emprego na área de marketing da Disney, porém foi apenas depois de se graduar em cinema que levou a música mais a sério profissionalmente, já que Giacchino sempre amou ouvir e apreciar música (em particular, a banda britânica *The Beatles*, que revela ouvir incessantemente), mas nunca havia pensado em trabalhar diretamente na área, já que sua vivência musical se resumia em musicar animações de stop motion e compor peças ao piano para si só.

Assim deu início em seus estudos em Composição e Teoria Musical, primeiramente na *Juilliard School* e posteriormente na *UCLA (University of*

California, Los Angeles), e após cerca de um ano trabalhando no marketing da Disney, descobriram que ele sabia compor e produzir bem, então o transferiram para a produção da recém-formada Disney Interactive Division, onde montaram um estúdio para que pudesse realizar seu primeiro trabalho de trilha para videogames, compondo para o jogo *Maui Mallard* (1995). Tempos depois passou a trabalhar para a DreamWorks Interactive, onde surgiu a oportunidade de trabalhar na produção do jogo *The Lost World: Jurassic Park* (1997), que por sua vez estava sendo produzido paralelamente ao filme. Então seu diretor, Steven Spielberg, visitava constantemente o estúdio para se situar no desenvolvimento do jogo, já que Spielberg se considera um fascinado por videogames.

Giacchino conta durante a entrevista que Spielberg iria assistir a uma demonstração do progresso do jogo e precisavam de uma trilha para a apresentação, então pediram para que ele criasse algo a tempo e assim o fez, e dois dias após a apresentação, Giacchino recebeu uma ligação dizendo que Spielberg gostaria de falar com ele, e assim que o encontrou, Steven disse que amou a música que havia criado e pediu para ser o compositor oficial do jogo, que por sua vez, se tornou o primeiro jogo de PlayStation a ter uma trilha orquestral gravada ao vivo, interpretada pelos músicos da *Seattle Symphony*.

Desde então, Giacchino começou a compor para diversas trilhas de videogames, a exemplo a série *Medal of Honor* (1999 - 2020) de Spielberg, porém sua verdadeira vontade era de compor para filmes, mas relata que chegou a ouvir que não serviria para ser um compositor fílmico, já que era somente um compositor de jogos. Foi então que passou por um período depressivo até o momento que recebeu uma ligação da assistente de Spielberg, dizendo que Steven estava do outro lado da linha com John Williams e seu agente, e gostaria de saber se ele gostaria de apresentá-lo ao agente de Williams, fazendo com que pouco tempo depois, Giacchino também fosse agenciado por ele. Graças a seu agente, JJ Abrams entrou em contato com Giacchino para contar que, assim como Spielberg, ama videogames e jogou todos os jogos de *Medal of Honor*, e que simplesmente

amou a trilha que Giacchino criou para os jogos e que gostaria de trabalhar com ele, o que deu início a um relacionamento de longa data entre os dois, que produziram séries de sucesso como *Alias* (2001 - 2006) e *Lost* (2004 - 2010), além de longa-metragens icônicos como *Mission Impossible III* (2006), *Star Trek* (2009), *Super 8* (2011) e *Star Trek: Into Darkness* (2013).

Dentre outros feitos marcantes de Michael Giacchino, podemos citar os filmes *Cloverfield* (2008), *Mission: Impossible – Ghost Protocol* (2011), *Dawn of the Planet of the Apes* (2014), *Zootopia* (2016), *Dr. Strange* (2016), *Rogue One: A Star Wars Story* (2016), *Spider-Man: Homecoming* (2017), *War for the Planet of the Apes* (2017), *Jojo Rabbit* (2019) e *The Batman* (2022), além de seu primeiro trabalho para orquestra sinfônica, *Voyage*, encomendado pela National Symphony Orchestra e a Cincinnati Pops Orchestra para celebrar o 60º aniversário da fundação da NASA em junho de 2018. Em julho de 2019, um terceiro movimento, *Advent*, foi adicionado para o 50º aniversário do pouso na Lua. Também em 2019, Giacchino lançou seu primeiro LP de música original, *Travelogue Vol 1*, lançado pela Mondo Records, com sua orquestra *Nouvelle Modernica*, descrevendo seu álbum como uma história em música. Como reconhecimento por suas obras, Giacchino coleciona alguns prêmios, incluindo um Emmy Award, três Grammy Awards, um BAFTA, um Globo de Ouro e um Oscar.

3.2 Métodos usados por Giacchino na carreira profissional para conceber uma trilha fílmica

Giacchino revela durante sua entrevista ao *The Dallas Symphony Orchestra* que, antes de aceitar um trabalho, possui alguns critérios para decidir se vai de fato aceitá-lo ou não. Giacchino diz que seu primeiro critério é "não trabalhar com pessoas que não são legais ou que se mostram egoístas ou narcisistas", já que gosta de saber com quem ele está trabalhando e saber do que gostam e que tipo de pessoa são, pois acredita que o vínculo entre ele e o diretor tem que ser algo natural e dinâmico. Seu segundo critério seria ouvir sobre o projeto para saber se é algo que

o deixou interessado e que irá deixá-lo inspirado durante o processo, já que comenta que ama o que faz, e se não vai amar enquanto estiver fazendo, prefere não fazer.

Em diversas ocasiões também comenta que detesta ler os roteiros antes de começar a compor, pois acaba imaginando seu próprio mundo, personagem, estética e história, para depois se desencantar quando assiste ao filme sendo produzido e se mostrando completamente diferente do que idealizou, por isso prefere trabalhar de maneira cooperativa com os idealizadores, participando do processo de criação geral e ir ajustando as mudanças conforme o decorrer da obra. Por esta razão, prefere ficar na cabine ao lado do diretor durante as gravações das trilhas, podendo dessa maneira ouvir suas músicas enquanto assiste às cenas em tempo real, permitindo conversar com o diretor e fazer mudanças rapidamente, caso seja necessário. Complementa dizendo que prioriza a sinceridade durante o processo acima de tudo, já que gosta quando sente a liberdade de poder comentar quando algo não o agrada sobre o que estão fazendo e sente o mesmo quando criticam algo que ele construiu e não funcionou do jeito que esperavam, por isso sente orgulho por ter trabalhado com pessoas que construíram coletivamente obras que irão durar e ser lembradas.

Uma vez decidido a trabalhar em prol da obra cinematográfica, Michael diz que, antes de compor, procura enxergar a trilha sob uma visão macro, imaginando e idealizando a trajetória da música para que consiga fazer com que ele sinta algo específico ao final, já que comenta durante sua entrevista ao canal *Film. Music. Media.*, que nunca observa uma cena e pensa algo como "esta é uma cena triste, então tenho que compor algo triste", ele simplesmente transcreve seu sentimento ao assistir a cena em forma de música, logo, o filme tem que funcionar, caso contrário não consegue *fingir* esse sentimento para conseguir compor algo em que acredite. Por isso procura não seguir regras funcionais de transmissão de sentimentos através da música, ele escreve somente o que está sentindo e transmite isso em suas obras, e tendo essa visão macro sobre a trilha e o sentimento que deseja

transcrever, começa a desenvolver micro experimentos para dar início a seu desenvolvimento geral de ideias.

Após separar estas ideias centrais, Giacchino gosta de compor uma Suíte, normalmente de três a sete minutos, contendo os elementos principais da trilha, tais como harmonia e motivos, transitando entre os atos do filme, conforme nos revela o diretor Pete Docter no documentário *The Sound Of Inside Out* (2015).

4. Comentários crítico-metodológicos relevantes sobre as obras de Michael Giacchino para os estúdios Pixar

"A música deve mostrar o que você não consegue ver na tela".

- Michael Giacchino, durante sua entrevista no documentário Pixar: 25 Magic Moments (2011)

4.1 The Incredibles (2004)

4.1.1 Contexto

O filme se passa na década de 1960 nos EUA e retrata uma família de super-heróis que vive em uma época onde as pessoas com superpoderes sofrem uma forte repressão por parte do governo e da população, que os força a viver como cidadãos normais, escondendo seus superpoderes. Uma das principais personagens é o pai desta família, Bob Parr (Beto Pêra), que em seus anos de glória era conhecido pelo nome de Mr. Incredible (Sr. Incrível), um homem com uma força descomunal. Contudo, Bob não consegue aceitar o fato de que seus anos de ouro foram deixados para trás e por isso segue tentando fazer o bem da sua própria maneira. O filme começa a se desenvolver a partir do momento em que Bob recebe um convite para voltar à ativa em sua carreira de herói, até o instante em que descobre que tudo não passava de uma grande farsa.

Este filme pode ser considerado tanto uma paródia quanto uma homenagem aos filmes de espionagem dos anos 1960, em especial a série de filmes do espião James Bond, de tal jeito que esta animação se passa na mesma década em que foi lançado o primeiro filme da saga 007, *Dr. No* (1962). Cenas como o Mr. Incredible de terno, tomando champagne e "flertando" com a personagem Mirage são claras alusões às características e trejeitos que James Bond demonstra e propaga em seus

longas. *The Incredibles* (2004) se diferencia das franquias de espiões por apresentar personagens com superpoderes; entretanto grande parte da trama acontece seguindo as investigações do Mr. Incredible e da Elastigirl (Mulher Elástica), sempre de maneira furtiva dentro do esconderijo do vilão Syndrome (Síndrome).

4.1.2 Recursos

O diretor Brad Bird nos conta que gostaria que o longa possuísse um aspecto de visão futurista estadunidense da década de 1960, e procurou uma abordagem semelhante para a trilha sonora musical. Em suas palavras: "Deveria ser como uma espécie de outra época, mas também atemporal. Então, eu estava procurando o equivalente na música também".²⁶

O compositor Michael Giacchino revela que Bird gostaria de assumir a sonoridade das grandes *Big Bands* desta época e incorporá-las ao filme, então decidiu chamar o renomado engenheiro de áudio Dan Wallin para alcançar esse som analógico de gravações em fita para todas as trilhas gravadas para o filme, a fim de validar e reforçar a experiência de uma gravação de época.

Usar os filmes do espião 007 como inspiração não foi um artifício usado apenas para desenvolver a criação das personagens e do *storytelling* (enredo), uma vez que tais referências foram igualmente exploradas de maneira ampla para a criação e desenvolvimento das músicas do longa. O icônico acorde menor com sétima maior com nona (Em^{Maj7(9)}) usado no final do tema original do James Bond se reproduz com um dos mais famosos clichês musicais para trilhas de espiões (imagem 1), e segue presente na música tema de *The Incredibles* (2004): "*The Glory Days*", sendo explorado diversas vezes ao decorrer da música (imagem 2). Outras referências podem ser extraídas da música tema da série *Mission Impossible* (1966 - 1973) (imagem 3), tais como a linha melódica descendente cromática sendo tocada pelo flautim e flauta em "*The Glory Days*" (imagem 4), bem como a linha de baixo

²⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BvLYoRveal&list=PLPymZOADgi5GK32Jcpi97O7G9ohs2XAxx&index=5>. Acesso em: 1 Ago. 2022.

staccato ritmada na métrica 5/4 sendo tocada pelas cordas e metais na música que encerra o longa "The Incridits" (imagem 5), seguindo a mesma acentuação rítmica do tema de *Mission Impossible*.

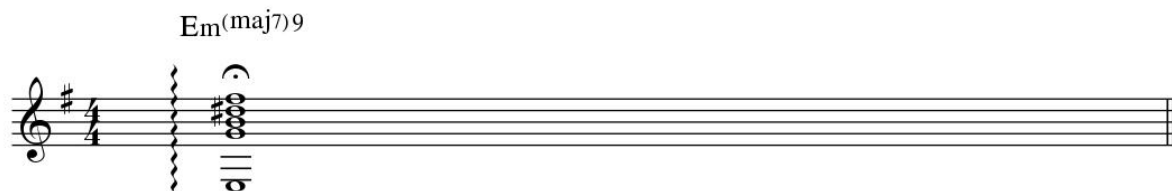


Imagem 1. Acorde final da música tema de 007.

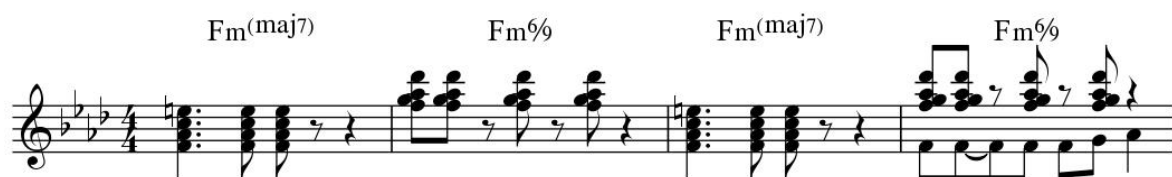


Imagem 2. Acordes durante uma passagem da música "The Glory Days".



Imagem 3. Música tema de Mission Impossible, contendo a melodia ritmada na métrica 5/4 e a melodia descendente cromática.



Imagem 4. Fragmento da música "The Glory Days" contendo a melodia descendente cromática.



Imagem 5. Começo da música "The Incredits" contendo a melodia ritmada em 5/4.

Atuando de maneira não-diegética ao longo do filme, a trilha sonora musical de Michael Giacchino aparece após as cenas iniciais, quando presenciamos uma perseguição entre um carro da polícia e um carro com ladrões e ouvimos a música "*The Glory Days*". Durante a primeira metade do longa a trilha sonora musical aparece com menor frequência, a fim de reforçar as emoções das cenas musicadas, intensificando a presença de perigo, ação e ansiedade de cenas como a perseguição do início e o resgate das vítimas no prédio em chamas, tal qual a presença de suspense, incerteza e mistério no momento em que Bob descobre o *tablet* em sua casa após ser demitido e depois no avião conversando com Mirage sobre sua missão secreta. Durante essas cenas, a música surge por completo a fim de intensificar o que nos é mostrado no ecrã. Já em momentos anteriores, sua presença sutil e pontual adota a finalidade de nos contar que algo importante foi

apresentado, a exemplo da cena onde assistimos Bob durante o jantar lendo no jornal uma matéria que reporta o sumiço de seus amigos super-heróis.

Podemos citar o tema "*Life's Incredible Again*" como responsável por um dos momentos de maior destaque e valor da trilha sonora musical no filme, uma vez que surge em sua totalidade acompanhando cenas mudas para cumprir a função de transmissão da ideia de que o tempo está passando e a vida das personagens principais está mudando para melhor, tanto na condição financeira quanto na relação familiar.

Durante a segunda metade do filme a música começa a ficar cada vez mais presente, acompanhando o desenrolar do roteiro que intensifica a ação e o suspense. Do momento em que a Elastigirl e os dois filhos vão para a ilha salvar o Mr. Incredible, a música praticamente se torna recorrente em todas as cenas seguintes, revelando-se de maneira sutil ou evidente.

4.1.3 Orquestração

A instrumentação da trilha sonora musical consiste em uma grandiosa *Big Band* com naipe de metais, bateria, piano e baixo elétrico, juntamente a uma orquestra sinfônica, dando enfoque para os instrumentos percussivos, como a marimba, xilofone e - especialmente - bongôs. Usar momentos de solo de sax estilo John Coltrane e linhas extensas de bongôs estilo Dizzy Gillespie são artifícios basilares para alcançar a sonoridade datada e clássica dos filmes de espionagem do final da década de 1950 e toda a década de 1960.

Tal instrumentação somada às gravações em fita feitas por Dan Wahlin, a fim de remeter uma sonoridade de época, resultam numa trilha sonora musical exemplar onde a orquestração de Giacchino presta uma homenagem direta ao trazer uma sonoridade que alude as trilhas de compositores da época como Henry Mancini, Lalo

Schiffrin e Piero Piccioni, ao mesmo tempo que carrega sua originalidade e independência.

4.2 Ratatouille (2007)

4.2.1 Contexto

Esta animação conta a história de um rato chamado Remy que vive em uma zona rural da França e está cansado de viver comendo restos de comida que sobram em latas de lixo e sonha em cozinhar a própria comida, assim como seu ídolo, o renomado *chef* parisiense Auguste Gusteau. Um dia ele e seu irmão Émile são vistos na cozinha de uma senhora, dona da casa onde ele e sua colônia viviam escondidos e graças a seus descuidos a colônia é descoberta pela senhora, que tenta matá-los e força os ratos a fugirem da casa. Durante a fuga Remy acaba ficando para trás, pois decide voltar para a cozinha para roubar o livro de receitas do *chef* Gusteau, o que faz com que se perca da colônia e acabe morando sozinho nos esgotos. Após um tempo isolado decide subir a superfície e descobre que durante este tempo todo esteve morando nos esgotos de Paris; acaba indo parar no próprio restaurante do recém falecido Gusteau. Uma vez que decide entrar no restaurante, conhece o jovem Linguini e juntos começam uma jornada para que Remy consiga se tornar um mestre da alta gastronomia, consolidando de vez o lema do *chef* Gusteau: "Qualquer um pode cozinhar".

Diferentemente do longa anterior, *Ratatouille* (2007) apresenta uma história original que não busca trazer referências de filmes do cinema tradicional. Em *The Incredibles* (2004) é notável que citações e homenagens se remetam a clássicos do cinema como a saga *007*, *Mission Impossible* e *Peter Gunn*. Já em *Ratatouille* (2007) a preocupação do roteiro, como a da música é situar o público em uma Paris onde diversos anseios e esperanças possam ser conquistados por aqueles que

almejam e se esforçam. Por estas razões, a trilha sonora visa uma associação mais direta às personagens do que ao enredo.

4.2.2 Recursos

Em *Ratatouille* (2007) temos aproximadamente 62 minutos de música no decorrer de 111 minutos de filme. Ter muito tempo de música em um longa é algo mais comum em animações do que em filmes tradicionais, o que já mostra um contraste em relação a *The Incredibles* (2004), que possui 55 minutos de música no decorrer de 115 minutos de filme, já que em sua primeira metade a presença da trilha sonora é gradual e pontual.

Equilibrar uma quantidade relevante de trilha sonora com o que é mostrado em tela é desafiador; por isso Giacchino revela que procura escrever temas melódicos que representem não somente as personagens como suas diversas ambições: "Eu realmente adoro trabalhar tematicamente, porque se você vai contar uma história com música, você precisa de temas para representar a personagem. Assim, ao ouvir a trilha sonora, você pode acompanhar o que está acontecendo na história".²⁷ Dentre os principais temas que são explorados no longa, temos um tema para os ratos, dois temas para o Remy e um tema para o Linguini (que representa a amizade entre os dois).

O tema dos ratos aparece pela primeira vez na música "*This is Me*", quando Remy começa a contar sua história e de sua família (imagem 6). Este tema é explorado de diversas maneiras ao longo do filme, mantendo seu motivo rítmico e melódico para as cenas onde os personagens roedores aparecem em maior destaque. Apesar do Remy estar incluso no tema dos ratos, ele também possui dois temas próprios que aparecem por completo em "*Wall Rat*" (imagem 7) e "*Ratatouille Main Theme*" (imagem 8), e representam - respectivamente - seu lado "rato" e

²⁷ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=u2WQdR7Ti-o&list=PLPvmZOADgi5FzPOx8s_CgltYZDff_Li6&index=3&t=3s. Acesso em: 1 Ago. 2022.

"ladrão" (como definido pelo próprio Giacchino) e em contraste, suas esperanças e sonhos.



Imagem 6. Começo da música "This Is Me".

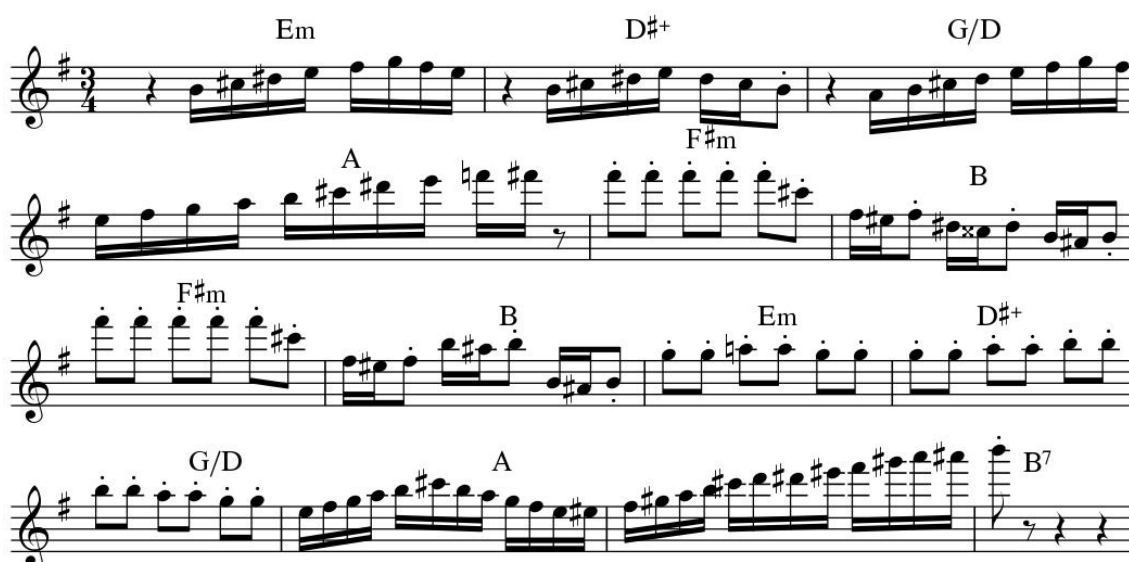


Imagem 7 . Fragmento da música "Wall Rat".

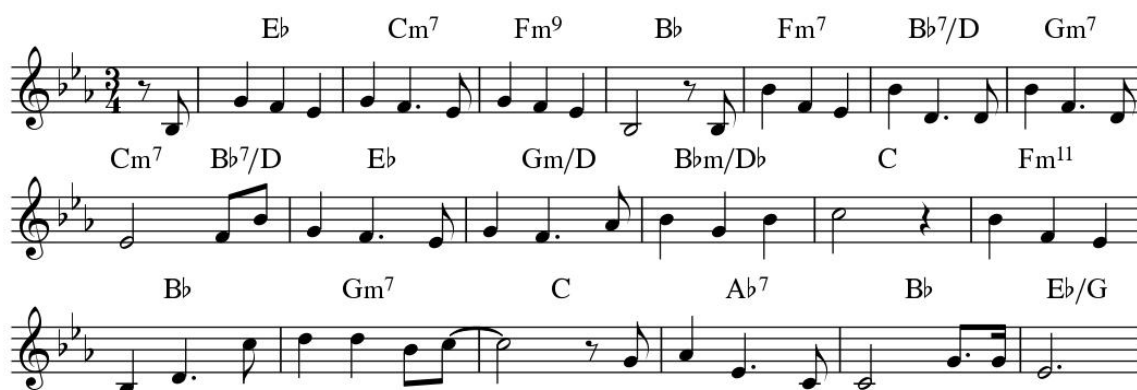


Imagem 8. Começo da música "Le Festin".

Um apontamento relevante sobre esses temas deve ser suas primeiras aparições: *"Wall Rat"* surge quando Remy decide sair dos esgotos e aparece andando entre as paredes e canos de Paris. *"Ratatouille Main Theme"* é citado pela primeira vez quando Remy explica sua admiração pelos humanos, encantando-se pela maneira que não apenas sobrevivem, mas descobrem, criam e se expressam. Apresentando assim, pela primeira vez sua ambição de não se limitar e se permitir seguir seus sonhos. Logo que Remy consegue sair dos esgotos e chega à superfície, descobre que estava vivendo em Paris esse tempo todo, fazendo com que a música *"Wall Rat"* termine tocando o motivo de *"Ratatouille Main Theme"*, que aparece agora de maneira grandiosa, realçando que seus sonhos possam se tornar realidade.

A partir deste momento, nos é apresentado a personagem Linguini e seu primeiro contato com Remy. Quando Linguini leva o rato para sua casa, ouvimos pela primeira vez o tema que representa a amizade entre os dois, sendo mencionado primeiramente em *"A New Deal"* e posteriormente em *"Remy Drives a Linguini"* (imagem 9). Giacchino revela que este tema está diretamente relacionado com a personagem Linguini; todavia sua aparição acontece somente na presença de ambos os personagens.

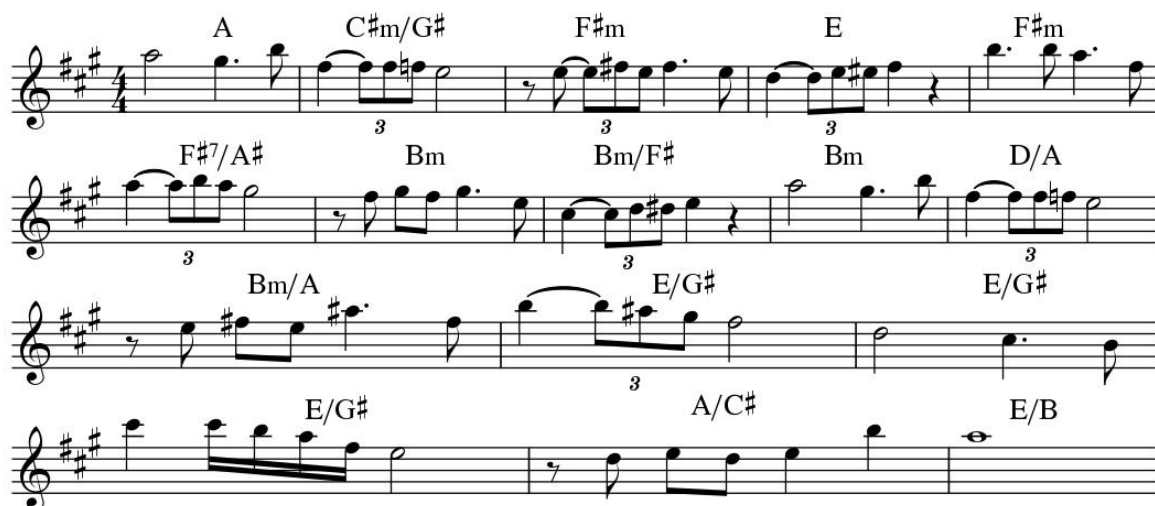


Imagem 9. Fragmento da música "Remy Drives a Linguini".

Outra divergência entra a trilha de *Ratatouille* (2007) e *The Incredibles* (2004) é a presença do *mickey-mousing*, artifício não explorado no filme dos heróis porém muito bem executado no longa dos roedores. Apesar de não estar presente em todos os momentos, sua presença reforça o aspecto cômico e leve do roteiro, tendo sua primeira aparição em "*Wall Rat*", no momento que vemos Remy parar para desviar com cautela de uma ratoeira. Assistimos Remy se movimentar rapidamente entre as paredes enquanto a música com andamento acelerado acompanha sua trajetória, mas no momento que vai desviar da ratoeira, todos os instrumentos param subitamente e ouvimos apenas a flauta executando um *frulato*, seguindo *pari passu* o movimento do rato.

Outros momentos de *mickey-mousing* acontecem enquanto Remy está prestes a fugir da cozinha, chega até a janela mas para e olha a sopa com o anseio de cozinhar. Ouvimos um *glissando* nos violinos acompanhando Remy olhar de canto para a panela, e após esse momento, ele começa a cozinhar "dançando" enquanto joga os ingredientes e a música "*Souped Up*" acompanha-o. Quando é descoberto por Linguini, a música para por completo e ouvimos apenas um *glockenspiel*, sopros e um triângulo tocando uma única nota enquanto assistimos Remy jogar o último ingrediente.

Esta animação carrega uma característica única que Giacchino não explorou em nenhum dos outros longas em que trabalhou para a Pixar: voz e letra. "*Le Festin*" é uma canção escrita com a mesma melodia e harmonia de "*Ratatouille Main Theme*", contudo nesta música temos uma letra composta por Michael Giacchino e interpretada pela musicista parisiense Camille Dalmats. Giacchino revela que escutou diversas cantoras pop francesas a fim de escolher a certa para a gravação, e no momento em que ouviu Camille pela primeira vez, soube que deveria ser ela. "*Le Festin*" carrega o ápice de energia e emoção da história, aparecendo somente duas vezes no longa: primeiramente quando Linguini toma o controle do restaurante após descobrir ser filho e herdeiro de Auguste Gusteau, e posteriormente no final do

filme quando presenciamos o desfecho do longa, com Remy sendo o *chef* de seu próprio restaurante ao lado de Linguini, Colette e Anton.

4.2.3 Orquestração

Giacchino mescla a instrumentação da orquestra sinfônica com instrumentos da formação tradicional do *Gipsy Jazz* (também chamado de *Manouche Jazz*, Jazz Cigano ou Jazz Francês) como o piano, acordeão, contrabaixo, bateria e violão *manouche*²⁸. O instrumento selecionado para obter o maior destaque durante o longa é o acordeão, pois é considerado um dos instrumentos mais característicos e escolhido por compositores para escrever trilhas que remetem à França. Logo, sua presença indispensável serve como ambientação fundamental para a construção da sonoridade de época pretendida por Giacchino.

Uma vez criada esta instrumentação e somada às músicas de Giacchino, é criada uma orquestração que não falha em situar o público em uma Paris genuína, que traz consigo coesão à narrativa e suas personagens.

4.3 Up (2009)

4.3.1 Contexto

O longa apresenta a trajetória de vida de um casal de idosos, que se conheceram ainda crianças no final da década de 1930/início de 1940 e logo se aproximaram e se apaixonaram, principalmente por compartilharem em comum uma paixão e fascínio por aventuras grandiosas. Após as primeiras cenas do filme, onde

28 Tipo de violão tradicional para se tocar *Gipsy Jazz*. Começou a ser produzido na década de 1930 e tem como uma das diferenças mais significativas que interfere na sonoridade do instrumento o "*tailpiece*", um cordal onde as cordas são presas e o cavalete é de madeira e fica "solto" no instrumento. Um dos principais nomes responsáveis por fundamentar e propagar o *Gipsy Jazz* e o violão *manouche* foi Django Reinhardt, considerado um dos melhores e mais influentes guitarristas de todos os tempos.

é mostrado como ambos se conheceram, são apresentadas também as características e trejeitos da extrovertida aventureira Ellie e do tímido explorador Carl. Logo após assistimos uma sequência de momentos de ambos crescendo juntos, desde jovens adultos até a velhice, onde infelizmente Ellie faleceu devido a uma doença não revelada no filme. Um tempo após sua morte, Carl se encontra em uma situação onde a casa que construiu junto a sua falecida esposa e que mora atualmente se torna alvo de uma grande imobiliária que pretende comprá-la e derrubá-la. Em sua última chance de sair desta situação, Carl decide ir embora (e levar a casa com ele) para que possa passar seus últimos anos de vida em *Paradise Falls* na Venezuela, descrita no longa como "uma terra perdida no tempo". Entretanto não poderia contar com o que encontraria por lá e quem o acompanharia.

Giacchino revela no documentário *Pixar: 25 Magic Moments* (2011) sua reação na primeira vez que ouviu falar sobre a produção deste filme. Michael estava nos estúdios Pixar saindo da última sessão de *Ratatouille* (2007) quando um de seus amigos que trabalha na Pixar o chamou para conversar e contou sobre o próximo filme que estavam planejando. O longa iria contar a história de um homem cuja esposa faleceu e agora precisa descobrir uma maneira de superar o luto e continuar com sua vida. Assim que ouviu sobre a história, Giacchino conta que se interessou instantaneamente por ela e sentiu que amaria compor para este filme. "É por isso que eu gosto da Pixar. Porque eles são tão cuidadosos com o que estão escrevendo e como estão escrevendo".²⁹

Up (2009) estreou no 62º Festival de Cannes e celebra o feito de ser a primeira animação a ser exibida no festival. Foi o 5º longa da Pixar a ganhar um Oscar de Melhor Filme de Animação e o primeiro a ganhar um Oscar de Melhor Trilha Sonora.

4.3.2 Recursos

²⁹ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=JBP8PE_F9wA. Acesso em: 1 Ago. 2022.

Após ser contratado para compor a trilha de *Up* (2009), Giacchino conta que ele e a equipe de produção se emocionavam em diferentes etapas do filme, desde o *storyboard* que não possuía música ou sons. O diretor Pete Docter sabia do potencial emotivo que essa história carregava e queria que a música fosse o ponto inicial para a narrativa, de tal modo a decidir que a sequência de cenas dos personagens crescendo juntos fosse ausente de qualquer recurso sonoro além da música.

De maneira semelhante à música "*Life's Incredible Again*" de *The Incredibles* (2004), "*Married Life*" (imagem 10) aparece em sua totalidade por incríveis 4 minutos e 10 segundos, fazendo com que a cena em questão seja referenciada por muitos como "um curta dentro de um longa". Ambas as trilhas sonoras de Giacchino dão às cenas um senso de continuidade que condensa um longo período de tempo em poucos segundos ou minutos de cena, mantendo fluidez e coesão na narrativa. Podemos citar a "Teoria da Montagem Soviética" ou "Montagem das Atrações" de Sergei Eisenstein como essencial para o efeito emotivo alcançado, uma vez que considera que qualquer ou todo elemento de uma montagem cinematográfica leva o público a ser influenciado emocional ou psicologicamente.

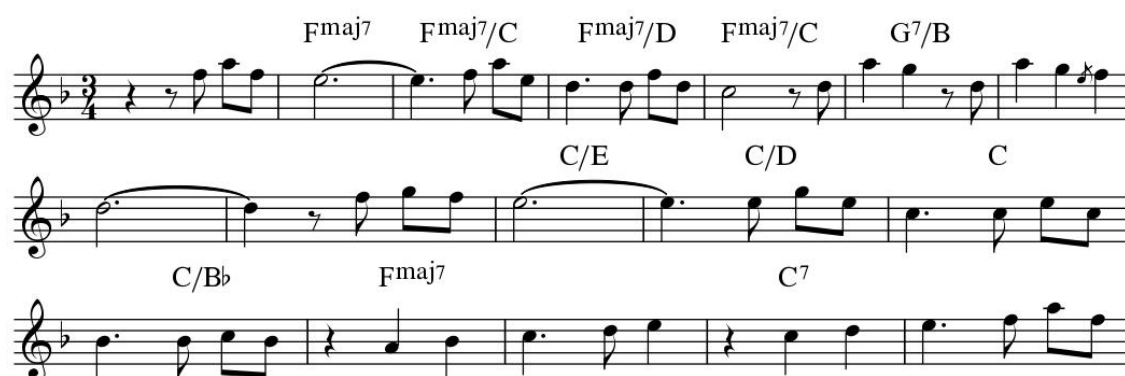


Imagem 10. Fragmento da música "*Married Life*".

Apesar de longa apresentar diversas músicas e temas para cada personagem, os outros temas não carregam a mesma relevância e destaque que o tema em "*Married Life*" apresenta. Tal escolha proposital foi feita a fim de relacionar este tema diretamente à narrativa do roteiro e explorar o valor acrescentado que está atrelado aos personagens Ellie e Carl. Giacchino chama o tema presente em

"*Married Life*" de *Ellie's Theme* (tema da Ellie), e surge pela primeira vez quando Carl conhece Ellie ainda criança, aparecendo primeiro com a harmonia e depois com a melodia. Logo após observamos as cenas de ambos crescendo com o tema novamente, reforçando a presença da Ellie na vida de Carl e representando a essência de ambos como um casal. O tema retorna na cena em que Carl está prestes a perder sua casa e ser mandado para uma casa de repouso, até que observa o livro de aventuras da Ellie, remetendo mais uma vez a presença dela em sua vida.

Após esta cena, o tema volta a surgir sendo citado de maneira fragmentada quando Russell observa Carl conversando com a casa flutuante e a chamando de "Ellie". Russell decide conversar com ela também, pretendendo conseguir uma aprovação dela para deixá-lo manter a ave gigante (chamada no filme de narceja ou Kevin). Novamente a presença do tema aqui ainda está atrelado a presença da Ellie e suas influências, como dar a "permissão" ao pedido do menino. Ouvimos novamente o tema melódico fragmentado e ornamentado na cena em que o pássaro gigante retorna a sua casa e seus filhotes; mostrando uma relação desprendida da personagem Ellie e assumindo uma relação com as escolhas e aventuras de Carl, ao mesmo tempo que relaciona seus laços afetivos e familiares com o menino, o cachorro (Dug) e o pássaro.

O momento decisivo das variações do tema da Ellie para o Carl acontece quando Carl finalmente chega em *Paradise Falls* com a casa, porém sozinho. Ao finalmente se estabelecer perto da cachoeira, assistimos a personagem folhear mais uma vez o livro de aventuras da esposa, entretanto dessa vez percebe que havia fotos e recordações além do que imaginava. Enquanto observa as memórias deixadas pela esposa, ouvimos o tema sendo tocado mais uma vez, porém dessa vez representando não somente a personagem Ellie mas também toda a vida compartilhada que tiveram, com todas suas aventuras e histórias. Ao terminar a última página, Carl lê a mensagem deixada por Ellie: "*Thanks for the adventure. Now go have a new one!*" (Obrigada pela aventura. Agora parta para a próxima!). A partir

deste momento, o tema da Ellie transmite as novas aventuras, histórias e laços que Carl desenvolveu ao longo do filme e que conquistará pelo resto de sua vida. Temos assim uma ressignificação temática entre suas personagens.

Após essas cenas, a trilha sonora musical se torna presente até o final do longa; o tema da Ellie agora toca quando Carl decide salvar Russell e Kevin, (mantendo um caráter triunfal e épico) e durante a "batalha final" com Muntz e seus cachorros (seguindo um caráter de ação e suspense). Após derrotarem Muntz e tomarem controle do dirigível, o tema retorna e acompanha as personagens no desfecho da história: Russell na cerimônia de premiação e as cenas finais mostrando a relação afetiva entre todas as personagens.

4.3.3 Orquestração

A escolha de orquestração em *"Life's Incredible Again"* procura remeter à sonoridade das *Big Bands* norte americanas da década de 1960, propondo um som "luxuoso"³⁰ como ouvimos nas clássicas gravações de Frank Sinatra, a exemplo sua interpretação de *"Fly Me to the Moon"* gravada em 1964. Já em *"Married Life"* a orquestração escolhida almeja trazer um senso de nostalgia, conforme dito por Pete Docter e Michael Giacchino. Para tal efeito, esta orquestração visa simular as trilhas de era do cinema mudo, formada por pequenas orquestras (*Small Ensemble*) tocando ao vivo durante a realização do filme,³¹ o que condiz com o espaço temporal dos personagens principais que se conheceram nos anos 1930/1940 (vale ressaltar que a primeira cena do filme mostra Carl ainda criança no cinema assistindo a um filme/documentário em preto e branco).

A união da trilha sonora musical com as cenas acompanhadas resultam numa alusão de que o telespectador está assistindo a um filme mudo, ao mesmo tempo

30 Nos EUA é comum se referir a estes estilos de Jazz com *Big Band* como *"luxury"*, remetendo a ideia de um som sofisticado.

31 Conforme visto e abordado no Capítulo nº 1.

que acompanha as felicidades e dificuldades da vida de um casal. A orquestração cumpre a função de transportar o telespectador para outro tempo-espço.

4.4 Inside Out (2015)

4.4.1 Contexto

A trama de *Inside Out* (2015) se passa dentro da cabeça de uma menina de 11 anos chamada Riley. São apresentadas cinco emoções personificadas que controlam as ações e sentimentos da menina, ilustrando de maneira lúdica as mudanças emocionais e comportamentais de uma adolescente diante diversos acontecimentos em sua vida. As emoções vivem na mente consciente da Riley, influenciando seus sentimentos e ações através de um painel de controle, o que faz com que cada memória formada seja transformada em uma esfera colorida, cuja cor corresponde à emoção responsável por sua criação. Existem também as “memórias base” responsáveis por moldar a personalidade da pessoa, criando “ilhas” ao redor da sala de comando onde vivem as emoções. A história começa quando a família se muda de Minnesota para San Francisco, fazendo com que a adolescente se afaste de seus amigos, escola e tudo que engloba sua vida segura e confortável. Paralelamente, as emoções Joy (Alegria) e Sadness (Tristeza) estão brigando entre si por tentarem fazer com que a Riley se sinta bem diante tais situações, e devido a um acidente ambas são jogadas ao subconsciente da Riley. Tal acidente faz com que a menina seja incapaz de sentir essas emoções; logo, começa uma trajetória para que Joy e Sadness consigam retornar a sala de comando e salvar a Riley.

O diretor Pete Docter se inspirou em sua própria história para começar a escrever o roteiro de *Inside Out* (2015), uma vez que tinha apenas 11 anos quando se mudou de Minnesota para a Dinamarca. Tal mudança fez com que fosse obrigado a fazer novos amigos, frequentar uma nova escola e lidar com um novo idioma.

Após o sucesso de seu último filme com a Pixar, *Up* (2009), Pete começou a perceber que sua filha Elie de 11 anos começou a mudar de comportamento e personalidade.³² Pete então imaginou o que acontece na mente humana quando as emoções assumem o controle da pessoa; Juntamente ao produtor Jonas Rivera, consultaram Paul Ekman, psicólogo estadunidense especialista em emoções humanas, e Dacher Keltner, professor de psicologia na *University of California* em *Berkeley*.³³ Ekman classificava 6 emoções como principais para a mente humana: raiva, medo, tristeza, nojo, alegria e surpresa. Após considerarem "medo" e "surpresa" muito semelhantes, reduziram o número para 5 emoções principais.³⁴

4.4.2 Recursos

Na indústria da animação é recorrente entregar aos animadores insumos sonoros como músicas, sons ambientes e efeitos sonoros antes mesmo que tenham algo específico para animar. Entregar uma referência sonora induz e auxilia os animadores a se situar no universo que irão criar e desenvolver ao longo do filme, que leva em média (segundo dados da Pixar) de 3 a 6 anos para ser finalizado. No caso de *Inside Out* (2015) os diretores Pete Docter e Jonas Rivera buscavam criar e explorar um mundo feérico e etéreo que remetesse à mente humana, pois segundo Pete: “É uma espécie de lugar em que todos *pensamos* mas nunca *fomos*”.³⁵ Pete frisou o quanto ele queria que a característica dos sons de dentro da mente da Riley fosse particular e distinta dos sons do mundo real.

Inside Out (2015) se distingue dos outros longas lançados pelos Estúdios Pixar até então por inserir o público em um universo singular que exerce suas próprias verdades e leis, em contraste com os outros filmes lançados pelo estúdio

32 Disponível em:

<https://web.archive.org/web/20150616040955/http://blogs.indiewire.com/womenandhollywood/why-pixar-whiz-pete-docter-decided-to-enter-a-young-girls-mind-and-turn-your-emotions-inside-out-20150611#>. Acesso em: 7 Dez. 2022.

33 Disponível em: <https://psmag.com/social-justice/a-conversation-with-psychologist-behind-inside-out>. Acesso em: 7 Dez. 2022.

34 Disponível em: <https://www.npr.org/2015/06/10/413273007/its-all-in-your-head-director-pete-docter-gets-emotional-in-inside-out>. Acesso em: 7 Dez. 2022.

35 Disponível em: <https://soundworkscollection.com/post/the-sound-of-inside-out>. Acesso em: 1 Ago. 2022.

que, mesmo apresentando personagens mágicos como os monstros em *Monsters, Inc.* (2001), sempre se apresentaram em um mundo semelhante ao nosso, mantendo as mesmas leis e físicas por exemplo. O *designer* de som Ren Klyce foi responsável por desenvolver a sonoridade de dentro da mente humana, desde sua ambientação até seus efeitos sonoros, já que Jonas queria que os efeitos sonoros fossem não-convencionais porém não-assustadores.³⁶ Ren pode participar desde o início do desenvolvimento do filme, acompanhando de perto o enredo para que pudesse gerar os insumos sonoros necessários para que a equipe de produção e os animadores pudessem dar início a criação das personagens e seus mundos.

Antes de se pensar em adicionar trilha sonora musical às cenas, era necessário distinguir a sonoridade do mundo real e do mundo feérico da mente humana. Ken e a equipe de *sound designers* pensaram em criar uma ambiência constante que soasse dentro da mente, mas a dúvida era “como fazer isso sem ficar estranho ou assustador?” Acreditavam haver uma linha tênue entre criar um som que remete ao som aconchegante e submerso de um bebê no útero, sem cair numa sonoridade gelada e assustadora como o som do sangue passando pelas veias. O resultado final da atmosfera sonora desenvolvida surgiu quando a equipe foi a uma praia e colocou microfones dentro da areia para gravar caranguejos andando por ela. Após transpor o *pitch* (altura do som) da gravação e manipular o áudio com mais efeitos sonoros, a equipe conseguiu criar uma ambiência distinta que separa os dois mundos apresentados no longa. Como o supervisor de edição de som Shannon Mills conta no documentário *The Sound of Inside Out* (2015): “Apenas um som muito estranho e interessante que tem movimento e caráter, mas não sobressai.”

Uma vez que o objetivo da ambiência é ser contínua e discreta, outro som deveria ser desenvolvido para ser pontual e marcante: a sonoridade das memórias base. Ken comenta sobre o som que Pete buscava para as memórias base: “Ele queria que elas tivessem um som muito especial, como anjos cantando em um sino na igreja, um som muito pronunciado que chamasse a atenção de todos”. Pete

³⁶ Disponível em: <https://www.indiewire.com/2015/12/immersed-in-movies-ren-klyce-talks-inside-out-sound-design-122441/> . Acesso em: 7 Dez. 2022.

também queria que o som das memórias base fosse musical mas não colidisse com a trilha musical do Giacchino, continua explicando Ken. (DESOWITZ, 2015; in INDIEWIRE):

Isso foi difícil porque [o som d]a memória base acontece quatro ou cinco vezes ao longo do filme. Cada interação tinha que se assemelhar à anterior, mas, na realidade, todas elas eram diferentes porque tinham que ser afinadas para estar na trilha naquele momento. Então acabamos combinando um sino acústico com uma recriação de síntese FM de um sino, que foi um dos poucos sons sintetizados no filme.

A trilha sonora musical do filme se resume em 3 temas principais: Tema principal, apresentado no início do longa com a música “*Bundle of Joy*” (imagem 11); Tema secundário, apresentado durante a viagem de mudança da família com a música “*Nomanisone Island/National Movers*” (imagem 12); Tema da Tristeza (*Sadness Theme*), apresentado logo após o tema principal, surgindo junto com a personagem Sadness na música “*Team Building*” (imagem 13).



Imagem 11. Fragmento da música “*Bundle of Joy*”.

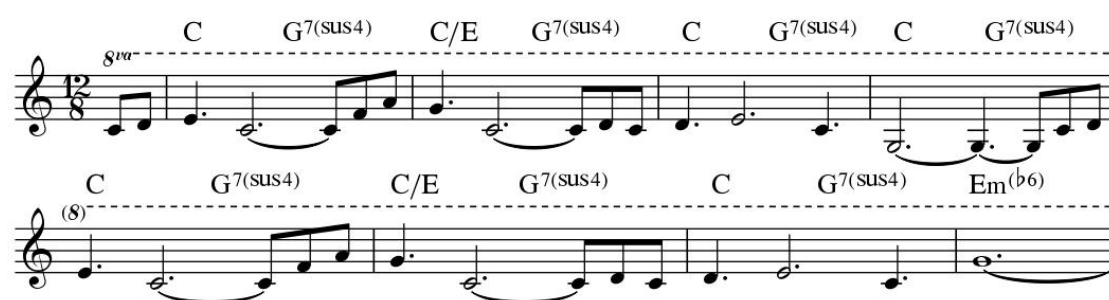


Imagem 12. Fragmento da música “*Nomanisone Island/National Movers*”.



Imagem 13. Começo da música “*Team Building*”.

O enredo de *Inside Out* (2015) foi escrito em uma estrutura de 3 atos, onde é mostrada a personagem Riley e sua família se mudando para San Francisco no primeiro ato; no segundo ato presenciamos a trajetória da personagem Joy e Sadness tentando retornar para a sala de comando, até acompanharmos o retorno de Riley para casa paralelamente ao retorno de Joy e Sadness para a sala de comando no terceiro ato.

O tema principal está associado à personagem Joy e aparece relativamente poucas vezes no longa, que por sua vez tem a música muito presente no seu decorrer (quase 60 minutos de música em 94 minutos de filme). Giacchino usa alguns artifícios para seu uso ser gradual e distinto em cada aparição, dentre eles: Inserção do tema sob a harmonia de outras músicas que acontecem; Uso da progressão harmônica sem a melodia; Mudança de centro tonal em suas aparições, transitando entre Sol Maior, Fá Sustenido Maior, Dó Maior e Lá Maior, até retornar em Sol Maior no final do filme. O tema principal aparece em sua tonalidade original (Sol Maior) durante todo o primeiro ato do filme e retorna apenas no final do terceiro ato, como um sinal de conclusão conjunta à narrativa. Durante o segundo ato, o tema aparece transposto diversas vezes acompanhando a trajetória de Joy e Sadness tentando retornar à sala de comando, sugerindo suas tentativas de fazer com que tudo volte ao normal mesmo diante das situações caóticas que continuam acontecendo. Ouvimos o tema em Sol Maior por um breve momento no final do segundo ato quando assistimos a Joy e Bing Bong tentando se salvar do lixo de memórias, gerando uma alusão a um possível triunfo. Logo após, o tema modula para Si Bemol Menor, intensificando a tensão da cena, levando o público a crer que eles não consigam se salvar.

O tema secundário está associado aos momentos felizes da Riley, principalmente as suas memórias antigas associadas a sua casa, amigos e família em Minnesota. Surge pela primeira vez quando acompanhamos Riley e seus pais se mudando de Minnesota para San Francisco e depois em alguns momentos durante o primeiro ato, especialmente em momentos de família. Após um hiato durante

quase todo o segundo ato, reaparece em seu final quando assistimos a Joy, ajoelhada e em prantos no lixo de memórias, revendo as memórias base das lembranças felizes da Riley, reforçando mais uma vez sua conexão emocional com seus familiares e passado. Simultaneamente, Joy percebe a importância da tristeza que a Riley sentiu durante a memória, e como sua presença fez com que seus amigos e pais se juntassem para ajudá-la, permitindo assim que uma memória base feliz fosse criada.

O tema da Tristeza está associado não somente à personagem Sadness, mas também à sensação de desânimo e depressão vivida pelas personagens Riley e Joy. Este tema é o que mais sofre mudanças em sua significação durante cada aparição, já que se desenvolve mais sutilmente, contudo progressivamente no longa. Está presente durante os três atos e consegue estar atrelado tanto às personagens quanto ao desenvolvimento do roteiro. No primeiro ato surge associado à Sadness, transmitindo um caráter mais cômico e elementar. No segundo ato este tema aparece em cenas onde Sadness oferece apoio e conforto, primeiramente para a Joy quando estão tentando sair do labirinto e retornar a sala de comando, e depois para o Bing Bong após vê-lo desolado quando descobre que seu “foguet” foi despejado para o lixo das memórias. Já no terceiro ato, temos o tema sendo executado de forma grandiosa e sentimental durante a cena que temos a Joy percebendo que a única emoção que poderia retirar a lâmpada da ideia do painel de controle seria a Sadness. Após Sadness retirar a lâmpada, o tema passa a representar a importância que o sentimento da tristeza carrega, não somente para a Riley, mas para todas as personagens.

Claramente existem diversos outros temas compostos para o longa, todavia ressalvo a importância e qualidade do tema que toca no ápice de tensão do filme quando assistimos a Riley entrando no ônibus preparada para retornar à Minnissota sozinha: “*We Can Still Stop Her*” (imagem 14) de Giacchino. Este tema se equipara sem dificuldade a grandes temas de suspense do cinema. Consegue transmitir uma angústia e ansiedade tal qual o tema principal de *Vertigo* (1958), *Prelude and*

The image displays a musical score for the song "The Rose Tree". The score is written in 3/4 time and G major. It consists of two systems. The first system shows the piano introduction, with a treble clef and a 3/4 time signature. The melody is in the right hand, and the bass line is in the left hand. The second system shows the vocal entry, with a treble clef and a 3/4 time signature. The melody is in the right hand, and the bass line is in the left hand. The score is written in G major and 3/4 time.

[illegible]

4.4.3 Organização sonora

A orquestração de *Inside Out* (2015) possui uma das instrumentações mais particulares dentre todos os filmes aqui apresentados, uma vez que deve representar não somente um mundo distinto de tudo que conhecemos, mas também a essência e leveza de uma criança de 11 anos.

Para a gravação da trilha sonora musical foi usado uma orquestra de 70 instrumentos e uma seção rítmica composta por violão, ukulele e bateria. Instrumentos como o piano e o *glockenspiel* carregam a melodia nos momentos de grande impacto emocional, surgindo desde as primeiras cenas onde assistimos o nascimento da Riley até seu encontro com seus pais após retornar para casa após ter fugido. Em cenas onde o impacto emocional precisa ser mais intenso, menos instrumentos são tocados e as melodias e harmonias não são tão complexas. A escolha desses instrumentos nestes momentos remete não somente a pureza dos pensamentos de uma menina de 11 anos, mas também a simplicidade necessária para transmitir de maneira eficaz as emoções esperadas. Segundo as palavras de Giacchino:³⁷ (KARA WARNER, 2015; in Screen Rant):

É como quando se fala com um amigo que acabou de passar por algum tipo de trauma, você não vai gritar com eles, você vai ficar tão calado quanto solidário e apenas estar lá com eles, e é assim que eu gosto que a música esteja lá nesses momentos. É quase como se um amigo estivesse lá com a personagem. Portanto, pode não acabar por ser um momento incrivelmente melódico ou ascendente, mas também não precisa de ser.

Giacchino também conta que gostaria que a orquestração soasse atmosférica, diferente do que se esperaria de uma orquestração fílmica tradicional.³⁸ Dessa maneira, temos harmonias e melodias simples porém perfeitamente bem desenvolvidas, somadas a instrumentos que transmitem essa sensação atmosférica lúdica e leve que condiz com a personagem e o roteiro.

³⁷Disponível em: <https://screenrant.com/jurassic-world-inside-out-music-soundtrack-michael-giacchino/> . Acesso em 7 Dez. 2022.

³⁸ Disponível em: <https://pixarpost.com/2015/06/michael-giacchino-hints-inside-out.html> . Acesso em 7 Dez. 2022.

4.5 Coco (2017)

4.5.1 Contexto

Coco (2017) conta a história do músico autodidata de 12 anos Miguel, que vem de uma família de sapateiros da cidade de Santa Cecilia no México. Para sua família a música é um assunto delicado devido ao histórico de um músico que abandonou sua tataravó no passado, fazendo com que a família inteira tenha uma repulsa a tudo que envolva música. Miguel estuda música escondido dos parentes até que um dia, após uma discussão com sua família, revela para todos que pretende se tornar um músico - declaração que não é bem recepcionada pelos parentes. Diante tal situação o menino decide fugir no *Dia de Los Muertos* para conseguir se apresentar no show de talentos da cidade, o mesmo que no passado revelou o Ernesto de La Cruz, o maior músico mexicano que já existiu. Entretanto ele precisa de um violão para se apresentar e como solução desesperada resolve invadir o túmulo de Ernesto de La Cruz para roubar seu violão, resultando em uma maldição que transfere Miguel para o mundo espiritual. Uma vez lá, precisa descobrir como retornar para casa antes que fique preso neste mundo eternamente.

Apesar dos Estúdios Pixar nunca deixar a trilha sonora musical em segundo plano, no entanto sua equipe nunca havia colocado a música como elemento central da narrativa. *Coco (2017)* foi o primeiro longa a realizar este feito, o que foi um desafio pois não queriam que as músicas soassem desconexas da trama ou que a história parasse para que as canções pudessem ser executadas - tal qual um musical da Disney.³⁹ As músicas são executadas de maneira dinâmica para que possam criar um fluxo natural narrativo, que faça sentido sem causar estranhamento ou a sensação de que a cena poderia ser a mesma sem sua presença.

³⁹ Disponível em: <https://collider.com/michael-giacchino-germaine-franco-interview-coco/>. Acesso em 12 Dez. 2022.

Outro fator admirável do filme é a demonstração do uso da música como tratamento em casos de amnésia, demência ou alzheimer, conforme observamos no caso da Mamá Coco (Mamá Ines). Um dos principais usos da musicoterapia atualmente está presente na aplicação da música como ferramenta no tratamento de pessoas que sofrem algum distúrbio de memória, tendo como um dos casos mais célebres o do musicólogo e maestro britânico Clive Wearing, que contraiu uma infecção cerebral em 1985, deixando-o com uma capacidade de memória de apenas 10 segundos.⁴⁰ (VENNARD, 2011; in BBC):

Os cientistas estão a tentar compreender como os amnésicos podem perder toda a memória da sua vida passada - e no entanto lembram-se da música. A resposta pode ser que as memórias musicais são armazenadas numa parte especial do cérebro.

Clive foi infectado com encefalite herpética, o que o deixou incapaz de reconhecer fatos ou pessoas que havia visto momentos antes. Contudo, mesmo seu caso sendo reconhecido como um dos mais severos de amnésia, sua capacidade musical e grande parte da memória musical estava intacta. Sua esposa Deborah Wearing relata sobre sua relação com Clive:

A música é um lugar onde podemos estar juntos normalmente, porque enquanto a música toca ele é totalmente si mesmo. [...] Quando a música para, ele cai de novo neste abismo. Ele não sabe nada sobre a sua vida. Ele não sabe nada do que lhe tenha acontecido durante sua vida.

Coco (2017) estreou em 27 de Outubro de 2017, no *Festival Internacional de Cine de Morelia* no México, sendo a maior animação já lançada no país. Se tornou o filme animado com a maior bilheteria do México e o segundo filme com maior bilheteria no país, até que poucos dias depois, ultrapassou o primeiro colocado, *Avengers* (2015), e se tornou o filme com maior bilheteria na história do México.

⁴⁰ Disponível em: <https://www.bbc.com/news/magazine-15791973>. Acesso em 12 Dez. 2022.

4.5.2 Recursos

O diretor de *Coco* (2017) Lee Unkrich conta sobre a importância da música no longa, conforme consta em sua declaração no site oficial da Pixar: "Coco tem a música no seu DNA [...] A música molda o filme. Alguns personagens são músicos, enquanto outros não querem ter nada a ver com isso."⁴¹ Junto com o objetivo de fazer com que as músicas e canções fossem os pontos de destaque no filme, a Pixar buscava encontrar o equilíbrio para que pudesse representar, não somente a música, mas toda a cultura mexicana sem que soassem desrespeitosos. "Encorajamos a equipe a ser fiel à música tradicional mexicana, mas demos-lhes a liberdade de abraçar novas sonoridades."

Os letristas Germaine Franco, Bobby Lopez e Kristen Anderson-Lopez se juntaram ao compositor Michael Giacchino e ao roteirista e co-diretor de *Coco* (2017) Adrian Molina para formar a equipe responsável pela pesquisa e produção das músicas do filme, sendo convidados para viajar ao México a fim de se aprofundarem mais na cultura.⁴² Contudo Giacchino conta em sua entrevista ao site *Collider* que infelizmente não pode viajar pois recebeu o convite para realizar a trilha de *Star Wars: Rogue One* (2016). Após 2 anos Giacchino retornou para continuar seu trabalho com a equipe da Pixar.⁴³

Uma vez no México, a equipe estudou, analisou e abraçou a cultura, música e cidade para alcançar a veracidade esperada, realizando até uma visita a uma casa de família de sapateiros. Ao longo de 4 dias conheceram não somente a diversidade de gêneros musicais mexicanos, mas também 50 musicistas e seus instrumentos, com diversos deles participando das gravações finais das músicas.⁴⁴

41 Disponível em: <https://www.pixar.com/feature-films/coco> . Acesso em 12 Dez. 2022.

42 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=O7PUsrGUUh0> . Acesso em 12 Dez. 2022.

43 Disponível em: <https://collider.com/michael-giacchino-germaine-franco-interview-coco/> . Acesso em 12 Dez. 2022.

44 Disponível em: <https://www.ascap.com/news-events/articles/2017/11/coco-franco-molina> . Acesso em 12 Dez. 2022.

Gêneros musicais como *Bolero Ranchero*, *Jarocho*, *Mariachi*, *Banda*, *Trío Romántico*, *Salsa* e *Kumbiaton* foram estudados e usados para compor as trilhas e canções usadas no filme,⁴⁵ realizando uma extensa pesquisa e análise para que todos os instrumentos que aparecem em cena fossem animados extremamente fiéis a sua tocabilidade na vida real, o que preparou bem a equipe para realizar os mesmos artifícios posteriormente em *Soul* (2020)⁴⁶.

Giacchino também revela durante a entrevista que o objetivo principal era compor as músicas com a maior autenticidade possível, para que soassem como se tivessem nascido daquele mundo. Uma vez que as canções deveriam ser os momentos de destaque do longa, Giacchino deveria compor uma trilha sonora musical que agregasse a obra ao mesmo tempo que não sobressaísse as canções.

Por consequência, *Coco* (2017) apresenta canções memoráveis que transmitem de maneira direta e verbal a relação entre as personagens e seus contextos, em simultâneo com trilhas instrumentais que visam reforçar e induzir o caráter emocional das cenas e validar a relação cultural proposta.

"*Will He Shoemaker?*" apresenta 2 temas principais distintos dispostos em métricas, andamentos e tonalidades diferentes, que são exploradas e difundidas de maneira ampla ao longo do filme (imagens 17 e 18). Em seu final ainda é apresentado um terceiro tema modulando de tonalidade mais uma vez, contudo este último tema não é tão amplamente explorado posteriormente quanto os dois primeiros, podendo ser considerado também uma extensão do segundo tema (imagem 19). A trilha de Giacchino surge juntamente com as primeiras imagens do longa, trazendo consigo uma música que trabalha de maneira singular em comparação aos demais temas mostrados anteriormente.

45 Disponível em: <https://variety.com/2017/artisans/production/pixar-coco-score-1202614836/> . Acesso em 12 Dez. 2022.

46 *Soul* (2020) apresenta uma personagem protagonista pianista que trabalha como professor de música em uma escola. Ao longo do filme é mostrado diversas cenas onde assistimos músicos tocando instrumentos musicais como o piano, bateria, saxofone e baixo elétrico. Todos estes instrumentos foram animados completamente fiéis à sua tocabilidade na vida real.



Imagem 17. Fragmento do primeiro tema presente na música “Will He Shoemaker?”.



Imagem 18. Fragmento do segundo tema presente na música “Will He Shoemaker?”.



Imagem 19. Fragmento do terceiro tema presente na música “Will He Shoemaker?”, podendo também ser considerado uma extensão do segundo tema.

O começo de "*Will He Shoemaker?*" apresenta um tema lento em Mi Menor (Em) na métrica 9/8, mantendo um caráter melancólico e emotivo, dando destaque para a harmonia e melodia sendo executadas em violões. Apesar de carregar uma densidade melancólica que não condiz com grande parte do roteiro - que por sua vez carrega um teor leve, cômico e bem-humorado - este tema é o que se repete mais vezes no longa. Sua presença reforça momentos de suspense ou drama cruciais, por exemplo na cena em que Miguel chega no cemitério com a intenção de roubar o violão do Ernesto ou no momento em que Miguel e Héctor assistem Chicharrón sumir após ser esquecido.

O segundo tema começa em um andamento mais rápido em Dó Maior (C) na métrica 3/4, alternando para um caráter alegre e vívido e tendo sua melodia executada primeiramente por violinos e posteriormente pelo acordeão. Este tema representa a família, surgindo em cenas como a de *Abuelita* (Elena) apresentando a *oferenda* de seus antepassados para o Miguel ou no momento em que começa o *Día de Los Muertos* e assistimos a família arrumando a casa para celebrarem juntos.

Diversos outros temas ocorrem no longa, sempre atrelados a alguma personagem, emoção ou situação, trabalhando para situar o público na cultura mexicana, seja nas cidades do México ou no mundo pós-vida em que os mexicanos habitam, atuando de maneira semelhante a trilha de *Ratatouille* (2007) onde suas músicas remetem à França porém sempre atreladas às personagens e seus almejos. A orquestração desenvolvida somada às composições de Michael Giacchino cumprem esta função sem que se tornem triviais ou excessivas, dando o espaço necessário para que as canções fiquem em evidência.

4.5.3 Organização sonora

A letrista e compositora Germaine Franco revela que conheceram 50 musicistas mexicanos ao longo dos 4 dias de viagem no México; Franco diz que os musicistas eram bastante flexíveis e abertos a tentar novas experiências, então

Franco e a equipe traziam peças que o compositor Michael Giacchino havia composto (tanto em partitura quanto em gravações, caso houvesse musicistas que não soubessem ler partitura) e apresentava aos músicos para que pudessem interpretá-las em diferentes gêneros musicais.⁴⁷

Canções mexicanas tradicionais como “*La Llorona*” e “*La Sandunga*” foram usadas para observar e estudar os diferentes arranjos que cada grupo musical interpreta, permitindo posteriormente que Franco apresentasse a eles as canções originais escritas e previamente arranjadas para que pudessem colaborar com as diferentes possibilidades de interpretações e também alterações que poderiam ser feitas para que chegassem aos arranjos finais.

Para alcançar o resultado final da orquestração usada no longa, dezenas de instrumentos foram trazidos do México para serem usados nas gravações, como a marimba e instrumentos de percussão indígena, somados às interpretações de seus intérpretes latinos que trouxeram uma sonoridade cultural fidedigna para a obra.

"Se você quer ser compositor de filmes, vá estudar cinema. estudar história do filme, estudar literatura, estudar edição, ir a uma aula de iluminação, ir dirigir seu próprio filme, apenas entenda o que esse processo é em todas as frentes, porque quanto mais você puder falar com pessoas diferentes sobre o que elas fazem, melhor será o conforto que elas sentirão com você, e você será um melhor contador de histórias, você tem que aprender a contar histórias".

- Michael Giacchino, durante sua entrevista ao Film. Music. Media..

⁴⁷ Disponível em: <https://www.ascap.com/news-events/articles/2017/11/coco-franco-molina> . Acesso em 12 Dez. 2022.

5. Considerações finais

Ao longo deste TCC foi possível acompanhar o processo de formação e evolução não apenas do mercado cinematográfico mas também do mercado de animação. Ambos surgiram do anseio de explorar o lúdico ao representar o cotidiano, tal qual pudemos observar com os primeiros experimentos dos irmãos Lumière ou com o aparato da lanterna mágica. A música sempre esteve atrelada à experiência cinematográfica a ponto de desenvolver sua própria linguagem fílmica e conceitos basilares que posteriormente serviram de molde para a formação de futuros compositores.

Da mesma forma que Walt Disney, ao presentear o mundo com obras como *Snow White and the Seven Dwarfs* (1937) (Branca de Neve e os Sete Anões) e *Fantasia* (1940), mostrou que a animação poderia ser uma forma de arte independente do cinema tradicional, animadores visionários como Tex Avery, Max Fleischer, Chuck Jones, William Hanna e Joseph Barbera inovaram ao explorar os inúmeros artifícios que só a animação poderia proporcionar. Simultaneamente à animação, a música que a acompanhava se beneficiou por ser inserida em contextos onde o feérico permitiu que recursos como *mickey-mousing*, *clusters* e significações diretamente relacionadas ao texto-música fossem utilizados de maneira singular.

Sendo assim, ao se aprofundar nas obras que o compositor Michael Giacchino compôs para os Estúdios Pixar, foi possível observar como as animações podem oferecer espaço para que a trilha sonora musical mantenha a mesma relevância das trilhas do cinema tradicional, ao mesmo tempo que pode se beneficiar da linguagem imaginativa que provém de sua própria natureza.

Referências Bibliográficas

ADELMO, Luiz. *Som-imagem no cinema: a experiência alemã de Fritz Lang*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

ALVES, B. M. (2012). Trilha Sonora: o cinema e seus sons. *Novos Olhares*, 1(2), 90-95.

ASCAP, *Bringing the Dead to Life: The Music of Coco*. Disponível em: <https://www.ascap.com/news-events/articles/2017/11/coco-franco-molina>. Acesso em: 12 Dez. 2022.

BBC, *How can musicians keep playing despite amnesia?*. Disponível em: <https://www.bbc.com/news/magazine-15791973> . Acesso em: 12 Dez. 2022.

BAPTISTA, André. *Funções da música no cinema* - Contribuições para a elaboração de estratégias composicionais. Dissertação de Mestrado (Música e Tecnologia). Universidade Federal de Minas Gerais/ Escola de Música, Belo Horizonte 2007. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/GMMA-7Z6NVU> . Acesso em: 4 Jul. 2022.

CHION, Michel. *A Audiovisão: som e imagem no cinema* Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2011.

COELHO, Raquel. *A arte da animação*. São Paulo: Formato, 2000.

COLLIDER, *'Coco' Composers Michael Giacchino & Germaine Franco Reveal How the Music Took Shape*. Disponível em: <https://collider.com/michael-giacchino-germaine-franco-interview-coco/> . Acesso em: 12 Dez. 2022.

DISNEY, *Museu Pixar*. Histórias e arte do estúdio de animação. 1. ed. Brasil: Planeta, 2022.

FOSSATI, Carolina. (2009). *Cinema de animação*: Uma trajetória marcada por inovações. VII Encontro Nacional de História da Mídia: Fortaleza/CE.

GORBMAN, Claudia. *Unheard Melodies*, Narrative Film Music. Indiana: Indiana University Press, 1987.

GURGEL, Camila. *A trilha sonora na criação de personagem*: O fabuloso Destino de Amelie Poulain. Orientadora: Maíra Carvalho. 2010. 49 f. Monografia (Habilitação) - Curso de Comunicação Social, Habilitação em Publicidade e Propaganda, Faculdade de Tecnologia e Ciências Sociais Aplicadas – FATECS, Brasília, 2010. Disponível em:

<https://repositorio.uniceub.br/jspui/bitstream/123456789/1122/2/20702980.pdf> .

Acesso em: 13 Jul. 2022.

INDIE WIRE, *Immersed in Movies: Ren Klyce Talks 'Inside Out' Sound Design*. Disponível em:

<https://www.indiewire.com/2015/12/immersed-in-movies-ren-klyce-talks-inside-out-sound-design-122441/> . Acesso em: 7 Dez. 2022.

INSTITUTO DE CINEMA, *A origem do cinema*. Disponível em:

<https://institutodecinema.com.br/mais/conteudo/a-origem-do-cinema#:~:text=No%20ano%20de%201895%2C%20os,%C3%A9%20o%20ancestral%20da%20filmadora.>

Acesso em: 27 Jul. 2022.

INTERNET ARCHIVE, *Why Pixar Whiz Pete Docter Decided to Enter a Young Girl's Mind -- and Turn Your Emotions Inside Out*. Disponível em:

<https://web.archive.org/web/20150616040955/http://blogs.indiewire.com/womenandh>

[ollywood/why-pixar-whiz-pete-docter-decided-to-enter-a-young-girls-mind-and-turn-your-emotions-inside-out-20150611#](http://www.ollywood.com/why-pixar-whiz-pete-docter-decided-to-enter-a-young-girls-mind-and-turn-your-emotions-inside-out-20150611#) . Acesso em: 7 Dez. 2022.

LEÃO, Carolina. (2016). *A articulação da trilha musical dos cartoons na década de 1930 e 1940*. XXVI Congresso da Anppom: Belo Horizonte/MG.

MICHAEL GIACCHINO, *Biography*. Disponível em: <https://michaelgiacchino.com/biography/> . Acesso em: 15 Ago. 2022.

MNEMOCINE, *A Origem da Trilha Sonora*. Disponível em: <http://www.mnemocine.com.br/index.php/2017-03-19-18-18-46/trilha-sonora-no-cinema/162-trilha-sonora> . Acesso em: 18 Jul. 2022.

MNEMOCINE, *Da natureza e possíveis funções da Música no Cinema*. Disponível em: <http://www.mnemocine.com.br/index.php/2017-03-19-18-18-46/trilha-sonora-no-cinema/161-funcoes-musica-cinema> . Acesso em: 11 Jul. 2022.

MUNDO DE CINEMA, *O Assassínio do Duque de Guise: a primeira banda sonora do cinema*. Disponível em: <https://mundodecinema.com/o-assassinio-do-duque-de-guise/> . Acesso em: 31 Jul. 2022.

NPR, *It's All In Your Head: Director Pete Docter Gets Emotional In 'Inside Out'*. Disponível em: <https://www.npr.org/2015/06/10/413273007/its-all-in-your-head-director-pete-docter-gets-emotional-in-inside-out> . Acesso em: 7 Dez. 2022.

PACIFIC STANDARD, *A Conversation With The Psychologist Behind 'Inside Out'*. Disponível em:

<https://psmag.com/social-justice/a-conversation-with-psychologist-behind-inside-out> .
Acesso em: 7 Dez. 2022.

PFEIFFER, LEE. *Snow White and the Seven Dwarfs*. *Encyclopedia Britannica*, 12 Jul. 2019. Disponível em:
<https://www.britannica.com/topic/Snow-White-and-the-Seven-Dwarfs-film-1937> .
Acesso em: 16 Ago. 2022.

PIXAR, *Coco*. Disponível em: <https://www.pixar.com/feature-films/coco> . Acesso em:
12 Dez. 2022.

PIXAR POST, *Michael Giacchino Hints 'Inside Out' Score is More Emotional Than 'Up'*. Disponível em:
<https://pixarpost.com/2015/06/michael-giacchino-hints-inside-out.html> . Acesso em: 7
Dez. 2022.

SANTANA, Geórgia. (2010). *Comunicação, Cinema e Música: o personagem invisível em Durval Discos*. XII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Centro-Oeste: Goiânia/GO.

SCORE: A Film Music Documentary. Direção: Matt Schrader. Produção: Robert Kraft, Trevor Thompson, Kenny Holmes, Nate Gold, Jonathan Willbanks. Estados Unidos: Gravitas Ventures, 2017.

SCREEN RANT, *Michael Giacchino on Making the Music of 'Inside Out' & 'Jurassic World'*. Disponível em:
<https://screenrant.com/jurassic-world-inside-out-music-soundtrack-michael-giacchino/>
. Acesso em: 7 Dez. 2022.

SOUNDWORKS COLLECTION, *The Sound Of Inside Out*. Disponível em: <https://soundworkscollection.com/post/the-sound-of-inside-out> . Acesso em: 1 Ago. 2022.

SKWIGLY, *Magic Wilderness: El Apóstol & Peludópolis*. Disponível em: <https://www.skwigly.co.uk/magic-wilderness-el-apostol/> . Acesso em: 8 Ago. 2022.

STEINER, F. Herrmann's "Black-and-White" Music for Hitchcock's Psycho. *Film Music Notebook*. Vol. 1. n.º 2, Winter 1974-1975. p. 26-46. In: The Film music Society. 1. ed. California: The Film Music Society, 2004. p. 68-88.

THE ODYSSEY, *A Brief History On The Golden Age Of Animation*. Disponível em: <https://www.theodysseyonline.com/brief-history-on-the-golden-age-of-animation> . Acesso em: 15 Ago. 2022.

TV TROPES, *The Dark Age Of Animation*. Disponível em: <https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/UsefulNotes/TheDarkAgeOfAnimation> . Acesso em: 15 Ago. 2022.

TV TROPES, *The Golden Age Of Animation*. Disponível em: <https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/UsefulNotes/TheGoldenAgeOfAnimation> . Acesso em: 15 Ago. 2022.

TV TROPES, *The Millennium Age Of Animation*. Disponível em: <https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/UsefulNotes/TheMillenniumAgeOfAnimation> . Acesso em: 15 Ago. 2022.

TV TROPES, *The Renaissance Age Of Animation*. Disponível em: <https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/UsefulNotes/TheRenaissanceAgeOfAnimation> . Acesso em: 15 Ago. 2022.

TV TROPES, *The Silent Age Of Animation*. Disponível em: <https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/UsefulNotes/TheSilentAgeOfAnimation> . Acesso em: 15 Ago. 2022.

VARIETY, *'Coco' Composers Infuse Score With Flavors of Mexican Music*. Disponível em: <https://variety.com/2017/artisans/production/pixar-coco-score-1202614836/> . Acesso em: 12 Dez. 2022.

YOU TUBE, *[Exclusive] Michael Giacchino Interview with The Dallas Symphony Orchestra*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=HComnVvcD_w&list=PLPvmZQADgi5EnKsgF8J93Z-JliuGJa7Ga&index=6 . Acesso em: 1 Ago. 2022.

YOU TUBE, *All Access: Michael Giacchino*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cWEFC8Clv7g&list=PLPvmZQADgi5EnKsgF8J93Z-JliuGJa7Ga&index=3&t=4s> . Acesso em: 1 Ago. 2022.

YOU TUBE, *Pixar 25 Magic Moments*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=JBP8PE_E9wA . Acesso em: 1 Ago. 2022.

YOU TUBE, *"Music of Coco" - Disney/Pixar's Coco - Now Playing in 3D*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=O7PUsrGUUh0> . Acesso em: 12 Dez. 2022.

YOU TUBE, *Ratatouille - Behind the music with Michael Giacchino*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=u2WQdR7Ti-o&list=PLPvmZQADgi5FzPOx8s_CgLtYZDFf_L_i6&index=3&t=3s . Acesso em: 1 Ago. 2022.

YOU TUBE, *The Incredibles Soundtrack Making of The Music of Michael Giacchino*. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=-ByLYoRyeal&list=PLPvmZQADgi5GK32Jcpj97O7G9ohs2XAxX&index=5> . Acesso em: 1 Ago. 2022.

WEIS, Elisabeth; BELTON, John. *Film Sound: theory and practice*. New York: Columbia University Press, 1985. p. 92-95.

Apêndice 1 - Vocabulário Técnico

Aparelho tempo/espço → A trilha sonora pode conectar o espectador a outros lugares, sejam reais ou fantasiosos, do mesmo jeito que pode nos inserir a outros tempos, como o passado ou o futuro.

Banda sonora → "A trilha ou banda sonora pode de fato ser composta de vozes, ruídos e música. Ou seja, tudo que é audível no filme." (ALVES, 2012, p. 91).

Efeito empático e anempático → Chamamos de música empática quando ela participa diretamente na cena, intensificando as emoções como tristeza e alegria. Em sua outra forma, a música atua indiferente à situação, acompanhando a cena de maneira igual, impávida e inexorável.

Leitmotiv (audiovisual) → Material temático musical que aparece constantemente ao longo de uma obra audiovisual, tendo como objetivo a associação a algum personagem, local, objeto ou ideia.

Mickey-mousing → "[...] processo típico de acoplamento música/imagem [...] que consiste em seguir em sincronismo o fio da ação visual por trajetórias musicais. (CHION, 2011, p.97).

Motivo musical → Conjunto de notas composto por um fragmento melódico recorrente e perceptível ao longo de um tema musical.

Música absoluta → "[...] a música feita "por ela mesma", ou seja, sem nenhuma base literária, teatral, ou qualquer outra; tratava-se de música que não dependia de nenhum outro fator de apreciação senão a própria narrativa sonora, sustentada por formas coerentes de arquitetura musical, como por exemplo a forma-sonata, o rondó, a fuga, etc..." (SALLES, 2008).

Música de continuidade → Termo criado por Achille Picchi que se refere às músicas que surgem em uma cena e mantêm-se fluidas e com desenvolvimento durante a transição de cenas.

Música diegética e não-diegética → Intitulamos de diegética (também podendo ser chamada de *música de cena*) toda música que estiver sendo executada dentro da obra cinematográfica. Já a música não-diegética (também podendo ser chamada de *música de fosso*) se refere à trilha sendo reproduzida por uma fonte ausente da ação.

Música programática → "[...] a música programática é um conceito tipicamente romântico, cuja essência, principalmente da metade do séc.XIX em diante, reside no poema sinfônico e na sinfonia descritiva, gêneros nos quais a música apoia-se em elementos extra-musicais." (SALLES, 2008).

Síncrise → "Um ponto de sincronização é, numa cadeia audiovisual, um momento saliente de encontro síncrono entre um momento sonoro e um momento visual;" (CHION, 2011, p.51). Chion criou a palavra *síncrise* a partir da junção das palavras "sincronismo" e "síntese", palavra esta que ele define como "a soldadura irresistível e espontânea que se produz entre um fenómeno sonoro e um fenómeno visual pontual quando estes ocorrem ao mesmo tempo." (CHION, 2011, p. 54).

Sonoplastia → Área responsável por acrescentar à uma obra audiovisual sons reais ou sons de efeito, sendo dividida em duas áreas distintas: *Foley*, em homenagem ao engenheiro de som da Universal Studios, Jack Foley e *Sound Design*. O primeiro foi responsável por recriar sons reais, como passos, explosões e animais, e o segundo criou sons fictícios, como disparos de armas alienígenas, gritos de monstros e robôs se movimentando.

Trilha sonora → "Trilha sonora" e "banda sonora" são, por definição, a designação do conjunto de tudo que é sonoro em uma obra audiovisual. Entretanto, no Brasil é comumente difundido o termo "trilha sonora" para se referir somente à trilha musical de uma obra, sendo assim um equívoco socialmente aceito e propagado.

Valor acrescentado → "Por valor acrescentado, designamos o valor expressivo e informativo com que um som enriquece uma determinada imagem" (CHION, 2011, p.12).

Apêndice 2 - Filmes, curtas e desenhos animados mencionados (em ordem cronológica de lançamento)

Pauvre Pierrot. Direção: Charles-Émile Reynaud. Produção: Charles-Émile Reynaud. França, 1891.

Autour D'une Cabine. Direção: Charles-Émile Reynaud. Produção: Charles-Émile Reynaud. França, 1894.

La Sortie de l'usine Lumière à Lyon. Direção: Auguste Lumière, Louis Lumière. Produção: Auguste Lumière, Louis Lumière. França, 1895.

L'Arrivée d'un train à La Ciotat. Direção: Auguste Lumière, Louis Lumière. Produção: Auguste Lumière, Louis Lumière. França, 1896.

The Enchanted Drawing. Direção: James Stuart Blackton. Produção: James Stuart Blackton, Albert E. Smith, Thomas Edison. Estados Unidos: Edison Studios, 1900.

Humorous Phases of Funny Faces. Direção: James Stuart Blackton. Produção: James Stuart Blackton. Estados Unidos: Vitagraph Studios, 1906.

The Haunted Hotel. Direção: James Stuart Blackton. Produção: James Stuart Blackton. Estados Unidos: American Vitagraph Company, 1907.

Fantasmagorie. Direção: Émile Cohl. Produção: Émile Cohl. França: Gaumont, 1908.

L'Assassinat du duc de Guise. Direção: Charles Le Bargy, André Calmettes. Compositor: Camille Saint-Saëns. Produção: Charles Le Bargy, André Calmettes. França: Le Film d'art, 1908.

Little Nemo. Direção: Winsor McCay. Produção: Winsor McCay. Estados Unidos, 1911.

Gertie. Direção: Winsor McCay. Produção: Winsor McCay. Estados Unidos, 1914.

El Apóstol. Direção: Quirino Cristiani. Produção: Federico Valle. Argentina, 1917.

Feline Follies. Direção: Otto Messmer. Produção: Otto Messmer. Estados Unidos: Pat Sullivan Studio, 1919.

Don Juan. Direção: Alan Crosland. Compositor: William Axt. Produção: Alan Crosland. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures, 1926.

The Jazz Singer. Direção: Alan Crosland. Compositor: Louis Silvers. Produção: Alan Crosland. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures, 1927.

Plane Crazy. Direção: Walt Disney. Trilha Sonora: Carl W. Stalling. Produção: Walt Disney. Estados Unidos: Celebrity Productions, Inc., 1928.

Steamboat Willie. Direção: Walt Disney, Ub Iwerks. Trilha Sonora: Wilfred Jackson, Bert Lewis. Produção: Walt Disney, Roy O. Disney. Estados Unidos: Celebrity Productions, Inc., 1928.

The Broadway Melody. Direção: Harry Beaumont. Compositor: Nacio Herb Brown. Produção: Harry Beaumont. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer, 1929.

Peludópolis. Direção: Quirino Cristiani. Trilha Sonora: José Vázquez Vigo. Produção: Quirino Cristiani. Argentina, 1931.

King Kong. Direção: Merian C. Cooper, Ernest B. Schoedsack. Trilha Sonora: Max Steiner. Produção: Merian C. Cooper, Ernest B. Schoedsack. Estados Unidos: Radio Pictures, 1933.

Snow White and the Seven Dwarfs. Direção: David Hand. Compositor: Frank Churchill, Paul Smith, Leigh Harline. Produção: Walt Disney. Estados Unidos: RKO Radio Pictures, 1937.

Alexander Nevsky. Direção: Serguei Eisenstein, Dmitri Vasilyev. Trilha Sonora: Serguei Prokofiev. Produção: Igor Vakar. Rússia, 1938.

Tom & Jerry. Criador: William Hanna, Joseph Barbera. Trilha Sonora: Scott Bradley. Produção: Rudolf Ising, Fred Quimby, William Hanna. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer, 1940 - 1958.

Pinocchio. Direção: Hamilton Luske Ben Sharpsteen. Compositor: Leigh Harline, Paul J. Smith. Produção: Walt Disney. Estados Unidos: RKO Radio Pictures, 1940.

Fantasia. Direção: Samuel Armstrong. Direção Musical: Deems Taylor. Produção: Walt Disney. Estados Unidos: RKO Radio Pictures, 1940.

Gone With the Wind. Direção: Victor Fleming. Trilha Sonora: Max Steiner. Produção: David O. Selznick. Estados Unidos: Loew's Inc., 1940.

Ivan Groznyi. Direção: Sergei Eisenstein. Trilha Sonora: Serguei Prokofiev. Produção: Sergei Eisenstein. Rússia, 1944.

The Cat Concerto. Direção: William Hanna, Joseph Barbera. Direção Musical: Scott Bradley. Produção: Fred Quimby. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer, 1947.

A Streetcar Named Desire. Direção: Elia Kazan. Trilha Sonora: Alex North. Produção: Charles K. Feldman. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures, 1951.

What's Opera, Doc?. Direção: Chuck Jones. Direção Musical: Milt Franklyn. Produção: Edward Selzer. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures, 1957.

Vertigo. Direção: Alfred Hitchcock. Trilha Sonora: Bernard Herrmann. Produção: Alfred Hitchcock. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1958.

Peter Gunn. Criador: Blake Edwards. Compositor: Henry Mancini. Produção: Blake Edwards. Estados Unidos: Official Films, 1958 - 1961.

A Summer Place. Direção: Delmer Daves. Trilha Sonora: Max Steiner. Produção: Delmer Daves. Estados Unidos: ClassicLine, 1959.

Psycho. Direção: Alfred Hitchcock. Trilha Sonora: Bernard Herrmann. Produção: Alfred Hitchcock. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1961.

Dr. No. Direção: Terence Young. Trilha Sonora: Monty Norman. Produção: Harry Saltzman, Albert R. Broccoli. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer, 1962.

The Good, The Bad and The Ugly. Direção: Sergio Leone. Trilha Sonora: Ennio Morricone. Produção: Alberto Grimaldi. Itália: Produzioni Europee Associati, 1966.

Mission Impossible. Criador: Bruce Geller. Compositor: Lalo Schifrin. Produção: Desilu Productions. Estados Unidos: Paramount Television Sales, 1966 - 1973.

A Clockwork Orange. Direção: Stanley Kubrick. Compositora: Wendy Carlos. Produção: Stanley Kubrick. Estados Unidos: Warner Bros., 1971.

Jesus Christ Superstar. Direção: Norman Jewison. Compositor: Andrew Lloyd Webber. Produção: Norman Jewison. Estados Unidos: Universal Studios, 1973.

The Exorcist. Direção: William Friedkin. Direção Musical: Jack Nitzsche. Produção: William Peter Blatty. Estados Unidos: Warner Bros., 1973.

Jaws. Direção: Steven Spielberg. Trilha Sonora: John Williams. Produção: Richard D. Zanuck, David Brown. Estados Unidos: Universal Pictures, 1975.

Close Encounters of the Third Kind. Direção: Steven Spielberg. Trilha Sonora: John Williams. Produção: Julia Phillips Michael Phillips. Estados Unidos: Columbia Pictures, 1977.

Star Wars. Direção: George Lucas. Trilha Sonora: John Williams. Produção: Gary Kurtz. Estados Unidos: 20th Century Fox, 1977.

Hair. Direção: Miloš Forman. Compositor: Galt MacDermot. Produção: Lester Persky, Michael Butler. Estados Unidos: United Artists, 1979.

Raiders of the Lost Ark. Direção: Steven Spielberg. Trilha Sonora: John Williams. Produção: Frank Marshall. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1981.

Star Trek II: The Wrath of Khan. Direção: Nicholas Meyer. Trilha Sonora: James Horner. Produção: Robert Sallin. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1982.

Tron. Direção: Steven Lisberger. Trilha Sonora: Wendy Carlos. Produção: Donald Kushner. Estados Unidos: Walt Disney Pictures, 1982.

E.T. the Extra-Terrestrial. Direção: Steven Spielberg. Trilha Sonora: John Williams. Produção: Kathleen Kennedy, Steven Spielberg. Estados Unidos: Universal Pictures, 1982.

Star Wars: Episode VI – Return of the Jedi. Direção: George Lucas, Richard Marquand. Trilha Sonora: John Williams. Produção: George Lucas Howard, Kazanjian. Estados Unidos: 20th Century Fox, 1983.

Amadeus. Direção: Miloš Forman. Direção Musical: Neville Marriner. Produção: Saul Zaentz. Estados Unidos: Orion Pictures Corporation, 1984.

The Adventures of André & Wally B. Direção: Alvy Ray Smith. Direção Musical: Alvy Ray Smith. Produção: Alvy Ray Smith. Estados Unidos: Lucasfilm, 1984.

Labyrinth. Direção: Jim Henson. Trilha Sonora: Trevor Jones. Produção: Eric Rattray. Estados Unidos: Tri-Star Pictures, 1986.

Meu Amigo Totoro. Direção: Hayao Miyazaki. Trilha Sonora: Joe Hisaishi. Produção: Toru Hara. Japão: Toho, 1988.

Beetlejuice. Direção: Tim Burton. Trilha Sonora: Danny Elfman. Produção: Michael Bender, Richard Hashimoto. Estados Unidos: Warner Bros., 1988.

O Túmulo dos Vagalumes. Direção: Isao Takahata. Trilha Sonora: Michio Mamiya. Produção: Toru Hara. Japão: Toho, 1988.

Dragon Ball Z. Criador: Daisuke Nishio, Shigeyasu Yamauchi. Trilha Sonora: Shunsuke Kikuchi. Produção: Kenji Shimizu, Kōji Kaneda. Japão: Toei Animation, 1989 - 1996.

Batman. Direção: Tim Burton. Trilha Sonora: Danny Elfman. Produção: Jon Peters, Peter Guber. Estados Unidos: Warner Bros., 1989.

The Simpsons. Criador: Matt Groening. Compositor: Danny Elfman. Produção: James L. Brooks, Matt Groening, Sam Simon. Estados Unidos: 20th Television 1989 - presente.

Edward Scissorhands. Direção: Tim Burton. Trilha Sonora: Danny Elfman. Produção: Denise Di Novi, Tim Burton. Estados Unidos: 20th Century Fox, 1990.

Beauty and the Beast. Direção: Gary Trousdale, Kirk Wise. Compositor: Alan Menken. Produção: Don Hahn. Estados Unidos: Buena Vista Pictures Distribution, 1991.

Sailor Moon. Criador: Junichi Sato, Kunihiko Ikumura, Takuya Igarashi. Trilha Sonora: Takanori Arisawa. Produção: Iriya Azuma, Kenji Ōta Toshihiko Arisako, Kōichi Yada. Japão: Toei Animation, 1992 - 1997.

Beavis and Butt-Head. Criador: Mike Judge, Yvette Kaplan. Direção Musical: Mike Judge. Produção: Mike Judge. Estados Unidos: Paramount Media Networks, 1993 - 1997.

Jurassic Park. Direção: Steven Spielberg. Trilha Sonora: John Williams. Produção: Kathleen Kennedy, Gerald R. Molen. Estados Unidos: Universal Studios, 1993.

Schindler's List. Direção: Steven Spielberg. Trilha Sonora: John Williams. Produção: Steven Spielberg. Estados Unidos: Universal Pictures, 1993.

The Shawshank Redemption. Direção: Frank Darabont. Trilha Sonora: Thomas Newman. Produção: Niki Marvin. Estados Unidos: Columbia Pictures, 1994.

Lion King. Direção: Roger Allers, Rob Minkoff. Trilha Sonora: Hans Zimmer. Produção: Don Hahn. Estados Unidos: Buena Vista Pictures, 1994.

Toy Story. Direção: John Lasseter. Trilha Sonora: Randy Newman. Produção: Edwin Catmull, Steve Jobs. Estados Unidos: Buena Vista Pictures Distribution, 1995.

South Park. Criador: Trey Parker, Matt Stone. Compositor: Adam Berry, Scott Nickoley, Jamie Dunlap. Produção: Trey Parker, Matt Stone, Anne Garefino. Estados Unidos: Paramount Global Distribution Group, 1997 - presente.

La Vita è Bella. Direção: Roberto Benigni. Trilha Sonora: Nicola Piovani. Produção: Gianluigi Braschi, Elda Ferri. Itália: Cecchi Gori Group, 1997.

Pokémon. Criador: Kunihiro Yuyama. Trilha Sonora: Shinji Miyazaki, Yuki Hayashi. Produção: Shûkichi Kanda, Choji Yoshikawa, Takemoto Mori. Japão: TV Tokyo, 1997 - presente.

Antz. Direção: Eric Darnell, Tim Johnson. Trilha Sonora: John Powell. Produção: Brad Lewis, Aron Warner, Patty Wooton. Estados Unidos: DreamWorks Pictures, 1998.

American Beauty. Direção: Sam Mendes. Trilha Sonora: Thomas Newman. Produção: Bruce Cohen, Dan Jinks. Estados Unidos: DreamWorks Pictures, 1999.

The Green Mile. Direção: Frank Darabont. Trilha Sonora: Thomas Newman. Produção: Frank Darabont. Estados Unidos: Warner Bros., 1999.

Gladiator. Direção: Ridley Scott. Trilha Sonora: Hans Zimmer. Produção: Douglas Wick, David Franzoni, Branko Lustig. Estados Unidos: DreamWorks Distribution, 2000.

The Road to El Dorado. Direção: Eric "Bibo" Bergeron, Don Paul. Trilha Sonora: Hans Zimmer, John Powell. Produção: Bonne Radford, Brooke Breton. Estados Unidos: DreamWorks Pictures, 2000.

Chicken Run. Direção: Peter Lord, Nick Park. Trilha Sonora: John Powell, Harry Gregson-Williams. Produção: Peter Lord, David Sproxton, Nick Park. Reino Unido: Pathé Distribution, 2000.

Shrek. Direção: Andrew Adamson, Vicky Jenson. Trilha Sonora: John Powell, Harry Gregson-Williams. Produção: Aron Warner, John H. Williams, Jeffrey Katzenberg. Estados Unidos: DreamWorks Pictures, 2001.

A Viagem de Chihiro. Direção: Hayao Miyazaki. Trilha Sonora: Joe Hisaishi. Produção: Toshio Suzuki. Japão: Toho, 2001.

A.I. Artificial Intelligence. Direção: Steven Spielberg. Trilha Sonora: John Williams. Produção: Steven Spielberg. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures, 2001.

Monsters, Inc.. Direção: Pete Docter. Trilha Sonora: Randy Newman. Produção: Darla K. Anderson, Kori Rae. Estados Unidos: Buena Vista Pictures Distribution, 2001.

Ice Age. Direção: Chris Wedge. Trilha Sonora: David Newman. Produção: Lori Forte. Estados Unidos: 20th Century Fox, 2002.

Big Fish. Direção: Tim Burton. Trilha Sonora: Danny Elfman. Produção: Bruce Cohen, Dan Jinks, Richard D. Zanuck. Estados Unidos: Sony Pictures Entertainment, 2003.

Pirates of the Caribbean. Direção: Gore Verbinski. Trilha Sonora: Hans Zimmer. Produção: Jerry Bruckheimer. Estados Unidos: Buena Vista Pictures, 2003.

The Incredibles. Direção: Brad Bird. Trilha Sonora: Michael Giacchino. Produção: John Walker, Kori Rae, Katherine Sarafian. Estados Unidos: Walt Disney Studios Motion Pictures, 2004.

Brokeback Mountain. Direção: Ang Lee. Trilha Sonora: Gustavo Santaolalla. Produção: Diana Ossana James Schamus. Estados Unidos: Focus Features, 2005.

Avatar: The Last Airbender. Criador: Michael Dante DiMartino, Bryan Konietzko. Compositor: Jeremy Zuckerman, Benjamin Wynn. Produção: Michael Dante DiMartino Bryan Konietzko. Estados Unidos: MTV Networks, 2005 - 2008.

Robots. Direção: Chris Wedge. Trilha Sonora: John Powell. Produção: Jerry Davis, William Joyce, John C. Donkin. Estados Unidos: 20th Century Fox, 2005.

Madagascar. Direção: Eric Darnell, Tom McGrath. Trilha Sonora: Hans Zimmer. Produção: Mireille Soria. Estados Unidos: DreamWorks Pictures, 2005.

Charlie and the Chocolate Factory. Direção: Tim Burton. Trilha Sonora: Danny Elfman. Produção: Brad Grey, Richard D. Zanuck. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures, 2005.

Corpse Bride. Direção: Mike Johnson, Tim Burton. Trilha Sonora: Danny Elfman. Produção: Tim Burton, Allison Abbate. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures, 2005.

Mission Impossible III. Direção: J. J. Abrams. Trilha Sonora: Michael Giacchino. Produção: Tom Cruise, Paula Wagner. Estados Unidos: Paramount Pictures, 2006.

Fast and Furious: Tokyo Drift. Direção: Justin Lin. Trilha Sonora: Bryan Tyler. Produção: Neal H. Moritz. Estados Unidos: Universal Pictures, 2006.

Babel. Direção: Alejandro González Iñárritu. Trilha Sonora: Gustavo Santaolalla. Produção: Alejandro González Iñárritu, Jon Kilik, Steve Golin. Estados Unidos: Paramount Vantage, 2006.

Ratatouille. Direção: Brad Bird. Trilha Sonora: Michael Giacchino. Produção: Brad Lewis. Estados Unidos: Buena Vista Pictures Distribution, 2007.

Bolt. Direção: Chris Williams, Byron Howard. Trilha Sonora: John Powell. Produção: Clark Spencer John Lasseter. Estados Unidos: Walt Disney Studios Motion Pictures, 2008.

Dr. Seuss' Horton Hears a Who!. Direção: Jimmy Hayward, Steve Martino. Trilha Sonora: John Powell. Produção: Bob Gordon, Bruce Anderson. Estados Unidos: 20th Century Fox, 2008.

Kung Fu Panda. Direção: Mark Osborne, John Stevenson. Trilha Sonora: John Powell, Hans Zimmer. Produção: Melissa Cobb. Estados Unidos: Paramount Pictures, 2008.

The Dark Knight. Direção: Christopher Nolan. Trilha Sonora: Hans Zimmer. Produção: Emma Thomas Charles Roven Christopher Nolan. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures, 2008.

Coraline. Direção: Henry Selick. Trilha Sonora: Bruno Coulais. Produção: Bill Mechanic, Claire Jennings, Henry Selick, Mary Sandell. Estados Unidos: Focus Features, 2009.

Star Trek. Direção: J. J. Abrams. Trilha Sonora: Michael Giacchino. Produção: J. J. Abrams. Estados Unidos: Paramount Pictures, 2009.

Up. Direção: Pete Docter. Trilha Sonora: Michael Giacchino. Produção: Jonas Rivera. Estados Unidos: Walt Disney Studios Motion Pictures, 2009.

How to Train Your Dragon. Direção: Chris Sanders, Dean DeBlois. Trilha Sonora: John Powell. Produção: Bonnie Arnold. Estados Unidos: Paramount Pictures, 2010.

Despicable Me. Direção: Pierre Coffin, Chris Renaud. Trilha Sonora: Heitor Pereira. Produção: Chris Meledandri, John Cohen, Janet Healy. Estados Unidos: Universal Pictures, 2010.

The Expendables. Direção: Sylvester Stallone. Trilha Sonora: Bryan Tyler. Produção: Avi Lerner, John Thompson, Kevin King-Templeton. Estados Unidos: Lionsgate, 2010.

The Social Network. Direção: David Fincher. Trilha Sonora: Trent Reznor, Atticus Ross. Produção: Scott Rudin, Dana Brunetti, Michael De Luca, Ceán Chaffin. Estados Unidos: Sony Pictures Releasing, 2010.

The Girl with the Dragon Tattoo. Direção: David Fincher. Trilha Sonora: Trent Reznor, Atticus Ross. Produção: Scott Rudin, Ole Søndberg, Søren Stærmose, Ceán Chaffin. Estados Unidos: Sony Pictures Releasing, 2011.

Rio. Direção: Carlos Saldanha. Trilha Sonora: John Powell. Produção: Bruce Anderson, John C. Donkin. Estados Unidos: 20th Century Fox, 2011.

Cars 2. Direção: John Lasseter. Trilha Sonora: Michael Giacchino. Produção: Denise Ream. Estados Unidos: Walt Disney Studios Motion Pictures, 2011.

The Lorax. Direção: Chris Renaud. Trilha Sonora: John Powell. Produção: Chris Meledandri, Janet Healy. Estados Unidos: Universal Pictures, 2012.

ParaNorman. Direção: Sam Fell, Chris Butler. Trilha Sonora: Jon Brion. Produção: Travis Knight, Arianne Sutner. Estados Unidos: Focus Features, 2012.

Astro: uma fábula urbana em um Rio de Janeiro mágico. Direção: Paula Trabulsi. Trilha Sonora: Hildur Guðnadóttir. Produção: Paula Trabulsi. Brasil: Elo Company, 2012.

Iron Man 3. Direção: Shane Black. Trilha Sonora: Bryan Tyler. Produção: Kevin Feige. Estados Unidos: Paramount Pictures, 2013.

Now You See Me. Direção: Louis Leterrier. Trilha Sonora: Bryan Tyler. Produção: Bobby Cohen, Alex Kurtzman, Roberto Orci. Estados Unidos: Summit Entertainment, 2013.

Dawn of the Planet of the Apes. Direção: Matt Reeves. Trilha Sonora: Michael Giacchino. Produção: Mark Bomback, Rick Jaffa, Amanda Silver. Estados Unidos: 20th Century Fox, 2014.

Gone Girl. Direção: David Fincher. Trilha Sonora: Trent Reznor, Atticus Ross. Produção: Arnon Milchan, Joshua Donen, Reese Witherspoon, Ceán Chaffin. Estados Unidos: 20th Century Fox, 2014.

The Boxtrolls. Direção: Graham Annable Anthony Stacchi. Trilha Sonora: Dario Marianelli. Produção: David Bleiman Ichioka, Travis Knight. Estados Unidos: Focus Features, 2014.

Interstellar. Direção: Christopher Nolan. Trilha Sonora: Hans Zimmer. Produção: Emma Thomas, Christopher Nolan, Lynda Obst. Estados Unidos: Paramount Pictures, 2014.

Avengers: Age of Ultron. Direção: Joss Whedon. Trilha Sonora: Bryan Tyler. Produção: Kevin Feige. Estados Unidos: Walt Disney Studios Motion Pictures, 2015.

Inside Out. Direção: Pete Docter. Trilha Sonora: Michael Giacchino. Produção: Jonas Rivera. Estados Unidos: Walt Disney Studios Motion Pictures, 2015.

The Secret Life of Pets. Direção: Chris Renaud. Trilha Sonora: Alexandre Desplat. Produção: Chris Meledandri, Janet Healy. Estados Unidos: Universal Pictures, 2016.

Dr. Strange. Direção: Scott Derrickson. Trilha Sonora: Michael Giacchino. Produção: Kevin Feige. Estados Unidos: Walt Disney Studios Motion Pictures, 2016.

Rogue One: A Star Wars Story. Direção: Gareth Edwards. Trilha Sonora: Michael Giacchino. Produção: Kathleen Kennedy, Allison Shearmur, Simon Emanuel. Estados Unidos: Walt Disney Studios Motion Pictures, 2016.

Coco. Direção: Lee Unkrich, Trilha Sonora: Michael Giacchino. Produção: Darla K. Anderson. Estados Unidos: Walt Disney Studios Motion Pictures, 2017.

Spider-Man: Homecoming. Direção: Jon Watts. Trilha Sonora: Michael Giacchino. Produção: Kevin Feige, Amy Pascal. Estados Unidos: Sony Pictures Releasing, 2017.

Sicario: Day of the Soldado. Direção: Stefano Sollima. Trilha Sonora: Hildur Guðnadóttir. Produção: Basil Iwanyk. Estados Unidos: Sony Pictures Releasing, 2018.

The Incredibles 2. Direção: Brad Bird. Trilha Sonora: Michael Giacchino. Produção: John Walker, Nicole Paradis Grindle. Estados Unidos: Walt Disney Studios Motion Pictures, 2018.

Dr. Seuss' The Grinch. Direção: Scott Mosier, Yarrow Cheney. Trilha Sonora: Danny Elfman. Produção: Chris Meledandri, Janet Healy. Estados Unidos: Universal Pictures, 2018.

Jojo Rabbit. Direção: Taika Waititi. Trilha Sonora: Michael Giacchino. Produção: Carthew Neal, Taika Waititi, Chelsea Winstanley. Estados Unidos: Fox Searchlight Pictures, 2019).

Chernobyl. Criador: Johan Renck. Trilha Sonora: Hildur Guðnadóttir. Produção: Sanne Wohlenberg. Estados Unidos: Warner Bros. Television Distribution, 2019.

Joker. Direção: Todd Phillips. Trilha Sonora: Hildur Guðnadóttir. Produção: Todd Phillips. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures, 2019 - 2019.

Soul. Direção: Pete Docter. Trilha Sonora: Trent Reznor, Atticus Ross. Produção: Dana Murray. Estados Unidos: Walt Disney Studios Motion Pictures, 2020.

Mank. Direção: David Fincher. Trilha Sonora: Trent Reznor, Atticus Ross. Produção: Ceán Chaffin, Eric Roth, Douglas Urbanski. Estados Unidos: Netflix, 2020.

Dune. Direção: Denis Villeneuve. Trilha Sonora: Hans Zimmer. Produção: Denis Villeneuve. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures, 2021.

The Batman. Direção: Matt Reeves. Trilha Sonora: Michael Giacchino. Produção: Dylan Clark, Matt Reeves. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures, 2022.

Apêndice 3 - Filmes de animação e desenhos animados recomendados (em ordem cronológica de lançamento)

Pauvre Pierrot. Direção: Charles-Émile Reynaud. Produção: Charles-Émile Reynaud. França, 1891.

Autour D'une Cabine. Direção: Charles-Émile Reynaud. Produção: Charles-Émile Reynaud. França, 1894.

The Enchanted Drawing. Direção: James Stuart Blackton. Produção: James Stuart Blackton, Albert E. Smith, Thomas Edison. Estados Unidos: Edison Studios, 1900.

Humorous Phases of Funny Faces. Direção: James Stuart Blackton. Produção: James Stuart Blackton. Estados Unidos: Vitagraph Studios, 1906.

Fantasmagorie. Direção: Émile Cohl. Produção: Émile Cohl. França: Gaumont, 1908.

Little Nemo. Direção: Winsor McCay. Produção: Winsor McCay. Estados Unidos, 1911.

Gertie. Direção: Winsor McCay. Produção: Winsor McCay. Estados Unidos, 1914.

Out of the Inkwell. Criador: Max Fleischer. Produção: Max Fleischer. Estados Unidos, 1918 - 1929.

Feline Follies. Direção: Otto Messmer. Produção: Otto Messmer. Estados Unidos: Pat Sullivan Studio, 1919.

The Adventures of Prince Achmed. Direção: Lotte Reiniger. Produção: Lotte Reiniger. Alemanha: Comenius-Film GmbH, 1926.

Trolley Troubles. Direção: Walt Disney. Produção: Charles Mintz. Estados Unidos: Universal Pictures, 1927.

Plane Crazy. Direção: Walt Disney. Trilha Sonora: Carl W. Stalling. Produção: Walt Disney. Estados Unidos: Celebrity Productions, Inc., 1928.

Steamboat Willie. Direção: Walt Disney, Ub Iwerks. Trilha Sonora: Wilfred Jackson, Bert Lewis. Produção: Walt Disney, Roy O. Disney. Estados Unidos: Celebrity Productions, Inc., 1928.

The Skeleton Dance. Direção: Walt Disney. Compositor: Carl W. Stalling. Produção: Walt Disney. Estados Unidos: Columbia Pictures, 1929.

Silly Symphonies. Criador: Walt Disney, Carl Stalling. Direção Musical: Carl W. Stalling. Produção: Walt Disney, Carl Stalling. Estados Unidos: Columbia Pictures, 1929 - 1939.

Looney Tunes. Criador: Chuck Jones. Direção Musical: Carl W. Stalling. Produção: Hugh Harman. Estados Unidos: Warner Bros, 1930 - 1969.

Dizzy Dishes. Direção: Dave Fleischer. Compositor: Dave Fleischer, Max Fleischer. Produção: Max Fleischer. Estados Unidos: Paramount Publix Corporation, 1930.

Snow White. Direção: Dave Fleischer. Compositor: Sammy Lerner, Sammy Timberg, George Steiner. Produção: Max Fleischer. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1933.

Popeye The Sailor. Direção: Dave Fleischer. Compositor: Sammy Lerner, Sammy Timberg. Produção: Max Fleischer. Estados Unidos: Paramount Publix Corporation, 1933.

Three Little Pigs. Direção: Burt Gillett. Compositor: Carl W. Stalling, Frank Churchill. Produção: Walt Disney. Estados Unidos: United Artists, 1934.

Music Land. Direção: Wilfred Jackson. Compositor: Leigh Harline. Produção: Walt Disney. Estados Unidos: United Artists, 1935.

The Old Mill. Direção: Wilfred Jackson. Compositor: Leigh Harline. Produção: Walt Disney. Estados Unidos: RKO Radio Pictures, 1937.

The Tale of the Fox. Direção: Irene Starevich, Ladislav Starevich. Trilha Sonora: Vincent Scotto. Produção: Louis Nalpas, Roger Richebé. França, 1937.

Snow White and the Seven Dwarfs. Direção: David Hand. Compositor: Frank Churchill, Paul Smith, Leigh Harline. Produção: Walt Disney. Estados Unidos: RKO Radio Pictures, 1937.

Knock Knock. Direção: Alex Lovy. Trilha Sonora: Frank Marsales. Produção: Walter Lantz. Estados Unidos: Universal Pictures, 1940.

Tom & Jerry. Criador: William Hanna, Joseph Barbera. Trilha Sonora: Scott Bradley. Produção: Rudolf Ising, Fred Quimby, William Hanna. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer, 1940 - 1958.

Pinocchio. Direção: Hamilton Luske Ben Sharpsteen. Compositor: Leigh Harline, Paul J. Smith. Produção: Walt Disney. Estados Unidos: RKO Radio Pictures, 1940.

Fantasia. Direção: Samuel Armstrong. Direção Musical: Deems Taylor. Produção: Walt Disney. Estados Unidos: RKO Radio Pictures, 1940.

Dumbo. Direção: Ben Sharpsteen. Compositor: Frank Churchill, Oliver Wallace. Produção: Walt Disney. Estados Unidos: RKO Radio Pictures, 1941.

Superman. Criador: Dave Fleischer. Trilha Sonora: Sammy Timberg. Produção: Max Fleischer. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1941 - 1943.

Bambi. Direção: David Hand. Compositor: Frank Churchill, Edward H. Plumb. Produção: Walt Disney. Estados Unidos: RKO Radio Pictures, 1942.

The Cat Concerto. Direção: William Hanna, Joseph Barbera. Direção Musical: Scott Bradley. Produção: Fred Quimby. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer, 1947.

Fast and Furry-ous. Direção: Charles M. Jones. Trilha Sonora: Carl Stalling. Produção: Edward Selzer. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures, 1949.

Cinderella. Direção: Hamilton Luske. Compositor: Oliver Wallace, Paul J. Smith. Produção: Walt Disney. Estados Unidos: RKO Radio Pictures, 1950.

Gerald McBoing Boing. Direção: Robert Cannon. Trilha Sonora: Gail Kubik. Produção: Stephen Bosustow. Estados Unidos: Columbia Pictures, 1950.

Alice in Wonderland. Direção: Clyde Geronimi, Wilfred Jackson, Hamilton Luske. Trilha Sonora: Oliver Wallace. Produção: Walt Disney. Estados Unidos: RKO Radio Pictures, 1951.

Lady and the Tramp. Direção: Clyde Geronimi, Wilfred Jackson, Hamilton Luske. Trilha Sonora: Oliver Wallace. Produção: Walt Disney. Estados Unidos: Buena Vista Film Distribution, 1955.

One Froggy Evening. Direção: Charles M. Jones. Compositor: Milt Franklyn. Produção: Edward Selzer. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures, 1955.

What's Opera, Doc?. Direção: Chuck Jones. Direção Musical: Milt Franklyn. Produção: Edward Selzer. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures, 1957.

Yogi Bear's Big Break. Direção: William Hanna, Joseph Barbera. Trilha Sonora: Hoyt Curtin, Jack Shaindlin. Produção: William Hanna, Joseph Barbera. Estados Unidos: Screen Gems, 1958.

Sleeping Beauty. Direção: Clyde Geronimi. Compositor: George Bruns. Produção: Walt Disney. Estados Unidos: Buena Vista Film Distribution, 1959.

Jet Fuel Formula. Direção: Gerard Baldwin. Produção: Ponsonby Britt. Estados Unidos: Amazon Studios, 1959.

Donald in Mathmagic Land. Direção: Hamilton Luske. Trilha Sonora: Buddy Baker. Produção: Walt Disney. Estados Unidos: Buena Vista Film Distribution, 1959.

The Flintstone Flyer. Direção: Joseph Barbera, Michael Maltese. Trilha Sonora: Hoyt Curtin, Joseph Barbera, William Hanna. Produção: Joseph Barbera, Michael Maltese. Estados Unidos: Screen Gems, 1960.

High Note. Direção: Chuck Jones. Direção Musical: Milt Franklyn. Produção: John Burton Sr. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures, 1960.

Rosey the Robot. Direção: William Hanna, Joseph Barbera. Trilha Sonora: Hoyt Curtin. Produção: William Hanna, Joseph Barbera. Estados Unidos: Screen Gems, 1962.

The Sword in the Stone. Direção: Wolfgang Reitherman. Trilha Sonora: George Bruns. Produção: Walt Disney. Estados Unidos: Buena Vista Film Distribution, 1963.

A Charlie Brown Christmas. Direção: Charles M. Schulz. Trilha Sonora: Vince Guaraldi. Produção: Bill Melendez. CBS, 1965.

The Dot and the Line - A Romance in Lower Mathematics. Direção: Chuck Jones. Trilha Sonora: Eugene Poddany. Produção: Chuck Jones. 1965.

The Jungle Book. Direção: Wolfgang Reitherman. Compositor: George Bruns. Produção: Walt Disney. Estados Unidos: Buena Vista Film Distribution, 1967.

Yellow Submarine. Direção: George Dunning. Compositor: John Lennon, Paul McCartney, George Harrison, Ringo Starr. Produção: Al Brodax. Reino Unido: United Artists, 1968.

The Pink Blueprint Bomb Voyage. Direção: David H. DePatie, Friz Freleng. Trilha Sonora: Doug Goodwin, Walter Greene, William Lava. Produção: David H. DePatie. Estados Unidos: United Artists Television, 1969.

What A Night For A Knight. Direção: Ken Spears, Joe Ruby. Trilha Sonora: Ted Nichols. Produção: William Hanna, Joseph Barbera. Estados Unidos: Warner Bros. Television, 1969.

La Planète Sauvage. Direção: René Laloux. Trilha Sonora: Alain Goraguer. Produção: Simon Damiani. França: Argos Films, 1973.

The Bugs Bunny/Road Runner Movie. Direção: Chuck Jones. Direção Musica: Dean Elliott, Milt Franklyn, Carl W. Stalling, William Lava, John Seely. Produção: Chuck Jones. Estados Unidos: Warner Bros., 1979.

The Fox and the Hound. Direção: Ted Berman. Trilha Sonora: Buddy Baker. Produção: Ron Miller. Estados Unidos: Buena Vista Film Distribution, 1981.

Diamond Ray of Disappearance. Direção: Lou Zukor. Trilha Sonora: Shuki Levy, Haim Saban, Erika Lane. Produção: Robby London. Estados Unidos: Group W, 1983.

Gadget In Winterland Aka Winter Olympics. Direção: Bruno Bianchi. Trilha Sonora: Shuki Levy, Haim Saban. Produção: Bruno Bianchi. Estados Unidos: Lexington Broadcast Services Company, 1983.

The Adventures of André & Wally B.. Direção: Alvy Ray Smith. Direção Musical: Alvy Ray Smith. Produção: Alvy Ray Smith. Estados Unidos: Lucasfilm, 1984.

Exodus. Direção: Leonard Starr. Trilha Sonora: Bernard Hoffer. Produção: Arthur Rankin Jr.. Estados Unidos: Telepictures Corporation, 1985.

Luxo Jr.. Direção: John Lasseter. Compositor: Brian Bennett. Produção: John Lasseter. Estados Unidos: Direct Cinema, 1986.

Tin Toy. Direção: John Lasseter. Trilha Sonora: John Philip Sousa. Produção: John Lasseter. Estados Unidos: Buena Vista Film Distribution, 1988.

Who Framed Roger Rabbit?. Direção: Robert Zemeckis. Trilha Sonora: Alan Silvestri. Produção: Frank Marshall Robert Watts. Estados Unidos: Buena Vista Film Distribution, 1988.⁴⁸

Akira. Direção: Katsuhiro Otomo. Trilha Sonora: Shoji Yamashiro. Produção: Ryōhei Suzuki, Shunzō Katō. Japão: Toho, 1988.

Meu Amigo Totoro. Direção: Hayao Miyazaki. Trilha Sonora: Joe Hisaishi. Produção: Toru Hara. Japão: Toho, 1988.

O Túmulo dos Vagalumes. Direção: Isao Takahata. Trilha Sonora: Michio Mamiya. Produção: Toru Hara. Japão: Toho, 1988.

⁴⁸ A obra em si não é categorizada como animação, mas sim com um *live-action* com animação tradicional.

The Simpsons. Direção: Matt Groening. Compositor: Danny Elfman. Produção: James L. Brooks, Matt Groening, Sam Simon. Estados Unidos: 20th Television 1989 - presente.

The Little Mermaid. Direção: John Musker, Ron Clements. Compositor: Alan Menken. Produção: Howard Ashman, John Musker. Estados Unidos: Buena Vista Film Distribution, 1989.

Knick Knack. Direção: John Lasseter. Compositor: Bobby McFerrin. Produção: John Lasseter. Estados Unidos: Buena Vista Film Distribution, 1989.

Pingu. Direção: Otmar Gutmann, Erika Brueggemann. Trilha Sonora: Antonio Conde, Andy Benedict. Produção: Otmar Gutmann, Erika Brueggemann. Suíça: Trickfilm Studio, 1990 - 2000.

Beauty and the Beast. Direção: Gary Trousdale, Kirk Wise. Compositor: Alan Menken. Produção: Don Hahn. Estados Unidos: Buena Vista Pictures Distribution, 1991.

On Leather Wings. Direção: Kevin Altieri. Trilha Sonora: Shirley Walker. Produção: Mitch Brian. Estados Unidos: Warner Bros. Television Distribution, 1992.

Aladdin. Direção: John Musker, Ron Clements. Compositor: Alan Menken. Produção: John Musker, Ron Clements. Estados Unidos: Buena Vista Film Distribution, 1992.

The Wrong Trousers. Direção: Nick Park. Trilha Sonora: Julian Nott. Produção: Christopher Moll. Reino Unido: BBC, 1993.

De-Zanitized/The Monkey Song/Nighty Night Toon. Direção: Rusty Mills. Compositor: Richard Stone, Steven Bernstein, Julie Bernstein, Gordon Goodwin, Carl Johnson, J. Eric Schmidt. Produção: Nicholas Hollander. Estados Unidos: Warner Bros. Television Distribution, 1993.

The Nightmare Before Christmas. Direção: Henry Selick. Compositor: Danny Elfman. Produção: Tim Burton, Denise Di Novi. Estados Unidos: Buena Vista Film Distribution, 1993.

Lion King. Direção: Roger Allers, Rob Minkoff. Trilha Sonora: Hans Zimmer. Produção: Don Hahn. Estados Unidos: Buena Vista Pictures, 1994.

Johnny Bravo. Criador: Van Partible. Trilha Sonora: Louis Fagenson, Guy Moon, Gary Lionelli. Produção: Van Partible. Estados Unidos: Warner Bros. Television Distribution, 1995 - 2004.

The Cat Who Knew Too Much. Direção: James T. Walker. Trilha Sonora: J. Eric Schmidt, Gordon Goodwin, Richard Stone, Cameron Patrick, Steve Bernstein. Produção: Tim Cahill, Julie McNally. Estados Unidos: Warner Bros. Television Distribution, 1995.

Ghost in the Shell. Direção: Mamoru Oshii. Trilha Sonora: Kenji Kawai. Produção: Yoshimasa Mizuo. Japão: Shochiku, 1995.

Toy Story. Direção: John Lasseter. Trilha Sonora: Randy Newman. Produção: Edwin Catmull, Steve Jobs. Estados Unidos: Buena Vista Pictures Distribution, 1995.

The Chicken from Outer Space. Direção: John R. Dilworth. Trilha Sonora: Steven Saltzman. Produção: John R. Dilworth. Estados Unidos: Warner Bros. Television Distribution, 1996.

Space Jam. Direção: Joe Pytko. Trilha Sonora: James Newton Howard. Produção: Ivan Reitman. Estados Unidos: Warner Bros., 1996.⁴⁹

The Hunchback of Notre Dame. Direção: Gary Trousdale, Kirk Wise. Compositor: Alan Menken. Produção: Don Hahn. Estados Unidos: Buena Vista Film Distribution, 1996.

Geri's Game. Direção: Jan Pinkava. Trilha Sonora: Gus Viseur. Produção: Karen Dufilho. Estados Unidos: Buena Vista Film Distribution, 1997.

⁴⁹ A obra em si não é categorizada como animação, mas sim com um *live-action* com animação tradicional.

Hercules. Direção: John Musker, Ron Clements. Compositor: Alan Menken. Produção: John Musker, Ron Clements. Estados Unidos: Buena Vista Film Distribution, 1997.

Anastasia. Direção: Don Bluth, Gary Goldman. Trilha Sonora: David Newman. Produção: Don Bluth, Gary Goldman. Estados Unidos: 20th Century Fox., 1997.

Powerpuff Girls. Criador: Craig McCracken. Trilha Sonora: Thomas Chase, Steve Rucker, James L. Venable. Produção: Craig McCracken. Estados Unidos: Warner Bros. Television Distribution, 1998 - 2005.

Mulan. Direção: Barry Cook, Tony Bancroft. Trilha Sonora: Jerry Goldsmith. Produção: Pam Coats. Estados Unidos: Buena Vista Film Distribution, 1998.

The Prince of Egypt. Direção: Brenda Chapman, Steve Hickner, Simon Wells. Trilha Sonora: Stephen Schwartz, Hans Zimmer. Produção: Penney Finkelman Cox, Sandra Rabins. Estados Unidos: DreamWorks Pictures, 1998.

Antz. Direção: Eric Darnell, Tim Johnson. Trilha Sonora: John Powell. Produção: Brad Lewis, Aron Warner, Patty Wooton. Estados Unidos: DreamWorks Pictures, 1998.

The Iron Giant. Direção: Brad Bird. Trilha Sonora: Michael Kamen. Produção: Allison Abbate, Des McAnuff. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures, 1999.

Help Wanted. Direção: Alan Smart. Trilha Sonora: Bradley Carow. Produção: Larry LeFrancis. Estados Unidos: Paramount Media Networks, 1999.

Tarzan. Direção: Chris Buck, Kevin Lima. Compositor: Mark Mancina. Produção: Bonnie Arnold. Estados Unidos: Buena Vista Film Distribution, 1999.

The Old Man and The Sea. Direção: Aleksandr Petrov. Trilha Sonora: Denis L. Chartrand, Normand Roger. Produção: Bernard Lajoie, Tatsuo Shimamura. Rússia, 1999.

Fantasia 2000. Direção: Don Hahn. Direção Musical: Don Hahn. Produção: Roy E. Disney. Estados Unidos: Buena Vista Film Distribution, 1999.

For the Birds. Direção: Ralph Eggleston. Compositor: Douglas B. Green, Woody Paul, Fred LaBour, Joey Miskulin. Produção: Karen Dufilho-Rosen. Estados Unidos: Buena Vista Film Distribution, 2000.

The Emperor's New Groove. Direção: Mark Dindal. Trilha Sonora: John Debney. Produção: Randy Fullmer. Estados Unidos: Buena Vista Film Distribution, 2000.

Chicken Run. Direção: Peter Lord, Nick Park. Trilha Sonora: John Powell, Harry Gregson-Williams. Produção: Peter Lord, David Sproxton, Nick Park. Reino Unido: Pathé Distribution, 2000.

Samurai Jack: The Premiere Movie. Direção: Genndy Tartakovsky. Trilha Sonora: James L. Venable. Produção: Genndy Tartakovsky. Warner Bros. Estados Unidos: Domestic Television Distribution, 2001.

Shrek. Direção: Andrew Adamson, Vicky Jenson. Trilha Sonora: John Powell, Harry Gregson-Williams. Produção: Aron Warner, John H. Williams, Jeffrey Katzenberg. Estados Unidos: DreamWorks Pictures, 2001.

A Viagem de Chihiro. Direção: Hayao Miyazaki. Trilha Sonora: Joe Hisaishi. Produção: Toshio Suzuki. Japão: Toho, 2001.

Monsters, Inc.. Direção: Pete Docter. Trilha Sonora: Randy Newman. Produção: Darla K. Anderson, Kori Rae. Estados Unidos: Buena Vista Pictures Distribution, 2001.

Ice Age. Direção: Chris Wedge. Trilha Sonora: David Newman. Produção: Lori Forte. Estados Unidos: 20th Century Fox, 2002.

Lilo & Stitch. Direção: Chris Sanders, Dean DeBlois. Direção Musical e Compositor: Alan Silvestri. Produção: Clark Spencer. Estados Unidos: Buena Vista Film Distribution, 2002.

Finding Nemo. Direção: Andrew Stanton. Trilha Sonora: Thomas Newman. Produção: Graham Walters. Estados Unidos: Buena Vista Film Distribution, 2003.

Destino. Direção: Dominique Monféry. Trilha Sonora: Armando Dominguez, Michael Starobin. Produção: Baker Bloodworth, Roy E. Disney. Estados Unidos: Buena Vista Film Distribution, 2003.

The Polar Express. Direção: Robert Zemeckis. Trilha Sonora: Alan Silvestri. Produção: Robert Zemeckis. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures, 2004.

House of Bloo's. Direção: Craig McCracken. Trilha Sonora: James L. Venable. Produção: Craig McCracken. Warner Estados Unidos: Bros. Television Distribution, 2004.

The Incredibles. Direção: Brad Bird. Trilha Sonora: Michael Giacchino. Produção: John Walker, Kori Rae, Katherine Sarafian. Estados Unidos: Walt Disney Studios Motion Pictures, 2004.

One Man Band. Direção: Andrew Jimenez, Mark Andrews. Trilha Sonora: Michael Giacchino. Produção: Osnat Shurer. Estados Unidos: Buena Vista Film Distribution, 2005.

Wallace and Gromit: The Curse Of The Were-Rabbit. Direção: Nick Park. Trilha Sonora: Julian Nott. Produção: Nick Park. Estados Unidos: DreamWorks Pictures, 2005.

Avatar: The Last Airbender. Criador: Michael Dante DiMartino, Bryan Konietzko. Trilha Sonora: Jeremy Zuckerman, Benjamin Wynn. Produção: Michael Dante DiMartino Bryan Konietzko. Estados Unidos: MTV Networks, 2005 - 2008.

Robots. Direção: Chris Wedge. Trilha Sonora: John Powell. Produção: Jerry Davis, William Joyce, John C. Donkin. Estados Unidos: 20th Century Fox, 2005.

Madagascar. Direção: Eric Darnell, Tom McGrath. Trilha Sonora: Hans Zimmer. Produção: Mireille Soria. Estados Unidos: DreamWorks Pictures, 2005.

Corpse Bride. Direção: Mike Johnson, Tim Burton. Trilha Sonora: Danny Elfman. Produção: Tim Burton, Allison Abbate. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures, 2005.

Ratatouille. Direção: Brad Bird. Trilha Sonora: Michael Giacchino. Produção: Brad Lewis. Estados Unidos: Buena Vista Pictures Distribution, 2007.

Persépolis. Direção: Marjane Satrapi, Vincent Paronnaud. Trilha Sonora: Olivier Bernet. Produção: Xavier Rigault, Marc-Antoine Robert. França: Diaphana Distribution. 2007.

WALL•E. Direção: Andrew Stanton. Trilha Sonora: Thomas Newman. Produção: Jim Morris. Estados Unidos: Walt Disney Studios Motion Pictures, 2008.

Tsumiki No Le. Direção: Kunio Katō. Trilha Sonora: Kenji Kondo. Produção: Masanori Kusakabe, Yuko Hata. Japão, 2008.

Kung Fu Panda. Direção: Mark Osborne, John Stevenson. Trilha Sonora: John Powell, Hans Zimmer. Produção: Melissa Cobb. Estados Unidos: Paramount Pictures, 2008.

Coraline. Direção: Henry Selick. Trilha Sonora: Bruno Coulais. Produção: Bill Mechanic, Claire Jennings, Henry Selick, Mary Sandell. Estados Unidos: Focus Features, 2009.

Up. Direção: Pete Docter. Trilha Sonora: Michael Giacchino. Produção: Jonas Rivera. Estados Unidos: Walt Disney Studios Motion Pictures, 2009.

Fantastic Mr. Fox. Direção: Wes Anderson. Trilha Sonora: Alexandre Desplat. Produção: Wes Anderson. Estados Unidos: 20th Century Fox, 2009.

The Princess and The Frog. Direção: John Musker, Ron Clements. Trilha Sonora: Randy Newman. Produção: Peter Del Vecho. Estados Unidos: Walt Disney Studios Motion Pictures, 2009.

Megamind. Direção: Tom McGrath. Trilha Sonora: Hans Zimmer, Lorne Balfe. Produção: Lara Breay, Denise Nolan Cascino. Estados Unidos: Paramount Pictures, 2010.

Tangled. Direção: Nathan Greno, Byron Howard. Trilha Sonora: Alan Menken, Glenn Slater. Produção: Roy Conli, John Lasseter, Glen Keane. Estados Unidos: Walt Disney Studios Motion Pictures, 2010.

How to Train Your Dragon. Direção: Chris Sanders, Dean DeBlois. Trilha Sonora: John Powell. Produção: Bonnie Arnold. Estados Unidos: Paramount Pictures, 2010.

Rio. Direção: Carlos Saldanha. Trilha Sonora: John Powell. Produção: Bruce Anderson, John C. Donkin. Estados Unidos: 20th Century Fox, 2011.

La Luna. Direção: Enrico Casarosa. Trilha Sonora: Michael Giacchino. Produção: Kevin Reher. Estados Unidos: Walt Disney Studios Motion Pictures, 2011.

The Adventures of Tintin. Direção: Steven Spielberg. Trilha Sonora: John Williams. Produção: Steven Spielberg. Estados Unidos: Paramount Pictures, 2011.

Wreck it Ralph. Direção: Rich Moore. Trilha Sonora: Henry Jackman. Produção: Clark Spencer. Estados Unidos: Walt Disney Studios Motion Pictures, 2012.

Paperman. Direção: John Kahrs. Trilha Sonora: Christophe Beck. Produção: Kristina Reed. Estados Unidos: Walt Disney Studios Motion Pictures, 2012.

Brave. Direção: Mark Andrews, Brenda Chapman. Trilha Sonora: Patrick Doyle. Produção: Katherine Sarafian. Estados Unidos: Walt Disney Studios Motion Pictures, 2012.

Frankenweenie. Direção: Tim Burton. Trilha Sonora: Danny Elfman. Produção: Tim Burton. Estados Unidos: Walt Disney Studios Motion Pictures, 2012.

It's Such a Beautiful Day. Direção: Don Hertzfeldt. Trilha Sonora: Don Hertzfeldt. Produção: Don Hertzfeldt. Estados Unidos, 2012.

Gravity Falls. Criador: Alex Hirsch. Trilha Sonora: Brad Breeck. Produção: Alex Hirsch. Estados Unidos: Disney–ABC Domestic Television, 2012 - 2016.

ParaNorman. Direção: Sam Fell, Chris Butler. Trilha Sonora: Jon Brion. Produção: Travis Knight, Arianne Sutner. Estados Unidos: Focus Features, 2012.

The Legend of Korra. Criador: Michael Dante DiMartino, Bryan Konietzko. Trilha Sonora: Jeremy Zuckerman. Produção: Joaquim Dos Santos, Ki Hyun Ryu, Colin Heck, Ian Graham, Melchior Zwyer. Estados Unidos: ViacomCBS Domestic Media Networks, 2012 - 2014.

Get a horse!. Direção: Lauren MacMullan. Compositor: Mark Watters. Produção: Dorothy McKim. Estados Unidos: Walt Disney Studios Motion Pictures, 2013.

Over The Garden Wall. Criador: Patrick McHale. Trilha Sonora: Justin Rubenstein, J.R. Kaufman, Charles De Castro, Cory Beers, Brandon Armstrong. Produção: Nate Cash. Estados Unidos: Warner Bros. Domestic Television Distribution, 2014 - 2014.

Big Hero 6. Direção: Don Hall, Chris Williams. Trilha Sonora: Henry Jackman. Produção: Roy Conli. Estados Unidos: Walt Disney Studios Motion Pictures, 2014.

Song Of The Sea. Direção: Tomm Moore. Trilha Sonora: Bruno Coulais, Kíla. Produção: Tomm Moore. Irlanda. StudioCanal, 2014.

Irmão do Jorel. Criador: Juliano Enrico. Trilha Sonora: Chico Cuíca, Daniel Furlan, Fabio Mazine, Juliano Enrico. Produção: Zé Brandão, Felipe Tavares. Brasil: Cake Entertainment, 2014 - 2022.

Feast. Direção: Patrick Osborne. Trilha Sonora: Alex Ebert. Produção: Kristina Reed, John Lasseter. Estados Unidos: Walt Disney Studios Motion Pictures, 2014.

Inside Out. Direção: Pete Docter. Trilha Sonora: Michael Giacchino. Produção: Jonas Rivera. Estados Unidos: Walt Disney Studios Motion Pictures, 2015.

Lava. Direção: James Ford Murphy. Compositor: James Ford Murphy. Produção: Andrea Warren. Estados Unidos: Walt Disney Studios Motion Pictures, 2015.

Piper. Direção: Alan Barillaro. Trilha Sonora: Adrian Belew. Produção: Marc Sondheimer. Estados Unidos: Walt Disney Studios Motion Pictures, 2016.

Zootopia. Direção: Byron Howard, Rich Moore. Trilha Sonora: Michael Giacchino. Produção: Clark Spencer. Estados Unidos: Walt Disney Studios Motion Pictures, 2016.

Moana. Direção: John Musker, Ron Clements. Compositor: Mark Mancina, Lin-Manuel Miranda, Opetia Foa'i. Produção: Osnat Shurer. Estados Unidos: Walt Disney Studios Motion Pictures, 2016.

Kimi No Na Wa. Direção: Makoto Shinkai. Trilha Sonora: Yojiro Noda, Akira Kuwahara, Yusuke Takeda, Satoshi Yamaguchi, Mizuki Mori, Masafumi Eno. Produção: Kōichirō Itō, Katsuhiro Takei. Japão: Toho, 2016.

Kubo and the Two Strings. Direção: Travis Knight. Trilha Sonora: Dario Marianelli. Produção: Travis Knight. Estados Unidos: Focus Features, 2016.

Coco. Direção: Lee Unkrich, Trilha Sonora: Michael Giacchino. Produção: Darla K. Anderson. Estados Unidos: Walt Disney Studios Motion Pictures, 2017.

Spider-Man: Into the Spider-Verse. Direção: Bob Persichetti. Trilha Sonora: Daniel Pemberton. Produção: Avi Arad. Estados Unidos: Sony Pictures Releasing, 2018.

Hilda. Criador: Luke Pearson. Trilha Sonora: Claire Elise Boucher. Produção: Kurt Mueller. Reino Unido: Netflix, 2018 - presente.

Klaus. Direção: Sergio Pablos. Trilha Sonora e Compositor: Alfonso G. Aguilar. Produção: Sergio Pablos. Espanha: Netflix, 2019.

Kitbull. Direção: Rosana Sullivan. Trilha Sonora: Andrew Jimenez. Produção: Kathryn Hendrickson. Estados Unidos: Walt Disney Studios Motion Pictures, 2019.

Hair Love. Direção: Matthew A. Cherry. Trilha Sonora: Paul Mounsey, Daniel D. Crawford, Taylor Graves. Produção: Matthew A. Cherry. Estados Unidos: Sony Pictures Releasing, 2019.

Wolfwalkers. Direção: Tomm Moore. Trilha Sonora: Bruno Coulais, Kíla. Produção: Tomm Moore. Estados Unidos: Apple Studios, 2020.

Midnight Gospel. Criador: Pendleton Ward, Duncan Trussell. Compositor: Joe Wong. Produção: Pendleton Ward. Estados Unidos: Netflix, 2020 - 2020.

Soul. Direção: Pete Docter. Trilha Sonora: Trent Reznor, Atticus Ross. Produção: Dana Murray. Estados Unidos: Walt Disney Studios Motion Pictures, 2020.

The Mitchells Vs The Machines. Direção: Mike Rianda. Trilha Sonora: Mark Mothersbaugh. Produção: Phil Lord, Christopher Miller. Estados Unidos: Netflix, 2021.

Guillermo del Toro's Pinocchio. Direção: Guillermo del Toro. Compositor: Alexandre Desplat. Produção: Guillermo del Toro. Estados Unidos: Netflix, 2022.

Apêndice 4 - Compositores de animação e desenhos animados recomendados

Oliver Wallace (1887 - 1963) → *Dumbo* (1941), *Cinderella* (1950), *Alice in Wonderland* (1951), *Peter Pan* (1953), *Lady and the Tramp* (1955).

Carl W. Stalling (1891 - 1972) → *Plane Crazy* (1928), *Steamboat Willie* (1928), *The Skeleton Dance* (1929), *Long-Haired Hare* (1949), *Fast and Furry-ous* (1949), *Rabbit Fire* (1951).

Scott Bradley (1891 - 1977) → *Tom and Jerry* (1940 - 1958), *Droopy Dog* (1943 - 1958), *Barney Bear* (1939 - 1954).

Milt Franklyn (1897 - 1962) → *One Froggy Evening* (1955), *Pizzicato Pussycat* (1955), *Robin Hood Daffy* (1958), *Hare-Way To The Stars* (1958), *High Note* (1960).

Frank Churchill (1901 - 1942) → *Three Little Pigs* (1933), *The Big Bad Wolf* (1934), *Snow White and the Seven Dwarfs* (1937), *Dumbo* (1941), *Bambi* (1942).

Sammy Timberg (1903 - 1992) → *Popeye the Sailor* (1933), *Snow White* (1933), *Gulliver's Travels* (1939), *Superman* (1941 - 1943).

Paul Smith (1906 - 1985) → *Snow White and the Seven Dwarfs* (1937), *Pinocchio* (1940), *Bambi* (1942), *Cinderella* (1950).

Leigh Harline (1907 - 1969) → *Music Land* (1935), *The Old Mill* (1937), *Snow White and the Seven Dwarfs* (1937), *Pinocchio* (1940).

William Lava (1911 - 1971) → *Now Hear This* (1963), *Transylvania 6-5000* (1963), *Mexican Cat Dance* (1963), *The Pink Phink* (1964), *The Music Mice-Tro* (1967).

Hoyt Curtin (1922 - 2000) → *The Yogi Bear Show* (1961 - 1962), *Jonny Quest* (1964 - 1965), *Moby Dick and Mighty Mightor* (1967 - 1968), *Wacky Races* (1968 - 1969), *20,000 Leagues Under the Sea* (1973).

Jerry Goldsmith (1929 - 2004) → *Mulan* (1998).

Randy Newman (1943) → *Toy Story* (1995), *A Bug's Life* (1998), *Monsters, Inc.* (2001), *Cars* (2006), *The Princess and the Frog* (2009).

Shuki Levy (1947) → *Inspector Gadget* (1982 - 1986), *He-Man and the Masters of the Universe* (1983 - 1985), *The Real Ghostbusters* (1986 - 1991).

Alan Menken (1949) → *Beauty and the Beast* (1991), *Aladdin* (1992), *Hercules* (1997), *Home on the Range* (2004), *Tangled* (2010).

Alan Silvestri (1950) → *Who Framed Roger Rabbit* (1988), *Lilo & Stitch* (2002), *The Polar Express* (2004), *The Croods* (2013).

Joe Hisaishi (1950) → *Tenkū no Shiro Rapyuta* (1986), *Meu Amigo Totoro* (1988), *Mononoke Hime* (1997), *A Viagem de Chihiro* (2001), *Gake no ue no Ponyo* (2008).

Danny Elfman (1953) → *The Nightmare Before Christmas* (1993), *Corpse Bride* (2005), *The Simpsons Movie* (2007), *Coraline* (2009), *Frankenweenie* (2012).

Thomas Newman (1955) → *Finding Nemo* (2003), *WALL-E* (2008), *Finding Dory* (2016).

Hans Zimmer (1957) → *Lion King* (1994), *Madagascar* (2005), *Kung Fu Panda* (2008), *The Little Prince* (2015), *The Boss Baby* (2017).

Harry Gregson-Williams (1961) → *Antz* (1998), *Chicken Run* (2000), *Shrek* (2001), *Flushed Away* (2006).

Guy Moon (1962) → *The Fairly OddParents* (2001 - 2017), *Danny Phantom* (2004 - 2007).

John Powell (1963) → *The Road to El Dorado* (2000), *Robots* (2005), *Bolt* (2008), *How to Train Your Dragon* (2010), *Rio* (2011).

Michael Giacchino (1967) → *The Incredibles* (2004), *Ratatouille* (2007), *Up* (2009), *Inside Out* (2015), *Coco* (2017).

Brad Breeck (1978) → *Gravity Falls* (2012 - 2016), *We Bare Bears* (2015 - 2019),
The Owl House (2020 - presente).