

UNESP – Universidade Estadual Paulista
“Júlio de Mesquita Filho”

Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação
Departamento de Comunicação Social

MUSICAL “DOCE SOLIDÃO”

Orientando

ANA LAURA DE FENDI VAZ
ANDRÉ DOS PASSOS PACANO

Orientador:

Prof. Dr. WILLIANS CEROZZI BALAN

Banca examinadora:

Prof. Ms. CARLOS HENRIQUE SABINO CALDAS
Prof. Ms. RENE LOPEZ

UNESP – Universidade Estadual Paulista
“Júlio de Mesquita Filho”

Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação
Departamento de Comunicação Social

MUSICAL “DOCE SOLIDÃO”

Ana Laura de Fendi Vaz - 11032898
André dos Passos Pacano - 11032197

Projeto Experimental apresentado como exigência parcial para obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social – Radialismo, ao Departamento de Comunicação Social da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", atendendo à resolução de número 02/84 do Conselho Federal de Educação.

Dedico este trabalho aos meus pais, que sempre me apoiaram, deram forças e acreditaram em mim, e a todos os familiares e amigos que de alguma forma apoiaram e colaboraram para a realização deste projeto.

Ana Laura de Fendi Vaz

Dedico este trabalho aos meus pais, que me apoiaram e deram suporte aos meus estudos. E aos amigos e familiares que acreditaram no meu potencial.

André dos Passos Pacano

Agradecemos a todos aqueles que tornaram esse projeto possível,
em especial os voluntários que aceitaram participar do trabalho e ajudaram a
transformá-lo em realidade.

“É preciso forças pra sonhar e perceber
que a estrada vai além do que se vê”
Além do que se vê – Los Hermanos

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Fig. 1 – Frame da cena de “ <i>Strawberry Fields Forever</i> ” em “ <i>Across the Universe</i> ”	70
Fig. 2 – Frame de “Doce Solidão”	70
Fig. 3 – Frame de dança de “Chicago”	71
Fig. 4 – Frame de dança de “Doce Solidão”	71
Fig. 5 – Imagem do storyboard	72
Fig. 6 – Frame de “Doce Solidão”	72
Fig. 7 - Imagem do storyboard.....	72
Fig. 8 – Frame de “Doce Solidão”	72
Fig. 9 – Frame de “Doce Solidão”: “Edu” caminhando no início do filme	73
Fig. 10 - Frame de “Doce Solidão”: movimento de chicote no início do filme.....	73
Fig. 11 - Frame de “Doce Solidão”: “Edu” caminhando no fim do filme	73
Fig. 12- Frame de “Doce Solidão”: movimento de chicote no fim do filme	73
Fig. 13 - Frame de “Doce Solidão”: plano sequência	74
Fig. 14 - Frame de “Doce Solidão”: continuação do plano sequência.....	74
Fig. 15 - Frame de “Doce Solidão”	74
Fig. 16 - Frame de “Doce Solidão”: “Ana Paula” brava em contra ploungée	74
Fig. 17 - Frame de “Doce Solidão”: cena final	75
Fig. 18 - Frame de “Doce Solidão”: cena final	75
Fig. 19 - Frame de “Doce Solidão” com iluminação simples	78
Fig. 20 - Frame de “Doce Solidão” com iluminação colorida na cena de “Garotos”	78
Fig. 21 – Referência de cores para o personagem “Edu”	79
Fig. 22 - Frame de “Doce Solidão”	79
Fig. 23 – Quadro impressionista de Maguetas (2005)	79
Fig. 24 – Frame de “Doce Solidão”	79
Fig. 25 – Visual usado como referência para o personagem “Henrique”	80
Fig. 26 – Frame de “Doce Solidão”	80
Fig. 27 – Visual usado para referência da personagem “Natasha”	80
Fig. 28 - Frame de “Doce Solidão”	80
Fig. 29 - Frame de “Doce Solidão” na cena de “Eu Quero Sempre Mais”	81
Fig. 30 - Frame de “Doce Solidão” na cena de “Exagerado”	81
Fig. 31 – Frame de “Doce Solidão” antes da colorização.....	84
Fig. 32 - Frame de “Doce Solidão” após a colorização	84

Fig. 33 - Frame de “Doce Solidão” antes da colorização	85
Fig. 34 - Frame de “Doce Solidão” após a colorização	85

LISTA DE TABELAS

Tab. 1 - Orçamento real da produção.....	62
Tab. 2 - Cronograma de maio/2013 a abril/2014	63
Tab. 3 - Cronograma de maio/2014 a maio/2015	64

SUMÁRIO

Introdução.....	15
Capítulo 1 - O gênero musical: concepções e embasamento.....	17
1.1- Contexto histórico	17
1.1.1- Música no cinema	17
1.1.2- Musicais no mundo	24
1.1.3- Musicais no Brasil.....	26
1.2- Linguagem e estética dos videoclipes	30
1.3- Técnicas para a produção de musicais	32
Capítulo 2 - Processo Criativo	35
2.1- A ideia	35
2.2- Os personagens.....	35
2.3- As músicas no processo de construção da narrativa.....	37
2.3.1- Eu Quero Sempre Mais (Ira!/Pitty)	37
2.3.2- Eu Te Devoro (Djavan).....	38
2.3.3- A Flor (Los Hermanos)	38
2.3.4- Exagerado (Cazuza)	39
2.3.5- Garotos II (Leoni)	39
2.3.6- Será (Legião Urbana)	39
2.3.7- Natasha (Capital Inicial)	39
2.3.8- Infinita <i>Highway</i> (Engenheiros do Hawaii)	40
2.3.9- Meu Erro (Paralamas do Sucesso)	40
2.3.10- Refrão de Bolero (Engenheiros do Hawaii)	40
2.3.11- Dias Atrás (CPM 22).....	41
2.3.12- Doce Solidão (Marcelo Camelo).....	41
2.3.13- Outras músicas	41
2.4- A temática	42
2.5- Tratamentos de roteiro.....	44
2.6- Planejamento de divulgação	45
Capítulo 3 - A Produção	47
3.1- Formação da equipe.....	47
3.2- <i>Casting</i>	49
3.3- Direção Musical	52

3.3.1-	Eu Quero Sempre Mais/Eu Te Devoro:	53
3.3.2-	A Flor:	53
3.3.3-	Exagerado.....	54
3.3.4-	Garotos II	54
3.3.5-	Será.....	55
3.3.6-	Natasha/Infinita <i>Highway</i>	55
3.3.7-	Meu Erro	56
3.3.8-	Refrão de Bolero	56
3.3.9-	Dias Atrás.....	56
3.3.10-	Doce Solidão	57
3.3.11-	Outras músicas	57
3.4-	Ensaaios	57
3.4.1-	Ensaaios de cena	58
3.4.2-	Ensaaios musicais e de voz	58
3.4.3-	Ensaaios de coreografia	59
3.5-	Direção de Produção	60
3.5.1-	Captação de Recursos	60
3.5.2-	Produção Executiva.....	61
3.5.3-	Cronograma.....	62
3.5.4-	Locações.....	64
3.5.5-	Produção Musical.....	66
3.5.6-	Equipamentos, transporte e alimentação	69
3.6-	Direção Geral	69
3.6.1-	Influências e Referências	70
3.6.2-	Decupagem.....	71
3.6.3-	Direção de Atores.....	75
3.7-	Assistência de direção	76
3.8-	Direção de Fotografia.....	77
3.9-	Direção de Arte	78
3.10-	Captação de som.....	82
3.11-	Pós-Produção.....	83
3.11.1-	Montagem	83
3.11.2-	Edição de som	84
3.11.3-	Tratamento de cor	84

3.11.4- Finalização	85
Considerações Finais	87
Glossário.....	88
Referências Bibliográficas.....	90
Referências Videográficas.....	92
Referências Musicais.....	95
ANEXOS.....	99

RESUMO

Ana Laura de Fendi Vaz

André dos Passos Pacano

Musical “Doce Solidão”

Trabalho de Conclusão de Curso – Comunicação Social - Radialismo

Orientador: Prof Dr Willians Cerozzi Balan

Esta pesquisa apresenta as etapas da elaboração do projeto “Doce Solidão”. O projeto consiste na produção de um curta-metragem de gênero musical, com duração aproximada de 30 minutos. O projeto tem como objetivo valorizar a cultura nacional utilizando músicas de artistas brasileiros para contar uma história, além de contribuir para o cenário audiovisual de gênero musical. O filme conta a história de quatro personagens a partir da vida de “Edu”, um garoto tímido e apaixonado. As músicas são incluídas na narrativa para expressar os pensamentos, sentimentos e determinadas situações pelas quais passam os personagens. Além do relatório de produção do filme, o trabalho conta também com um estudo da história da música no cinema e quais suas funções, da linguagem e estética de videocliques, técnicas utilizadas em produções musicais e um histórico do cinema musical no Brasil e no mundo.

PALAVRAS-CHAVE

“Doce Solidão”, musical, curta-metragem, UNESP

ABSTRACT

This research presents the steps taken on the working process the “Doce Solidão” project. It consists on the production of a short musical film, with approximately 30 minutes of duration. The project has as objective to value the national culture by using music written by Brazilian artists to tell a story, and also contribute to the musical audiovisual scenery. The film tells the story of four characters from the point of view of “Edu”, a shy and passionate young man. The songs are included on the narrative in order to express their thoughts, feelings and some situations experienced by them. Besides the film production report, this paper also includes a study of music history in cinema and its functions, video clips language and aesthetics, techniques used in musical film productions and a historical background of the musical cinema in Brazil and worldwide.

KEY-WORDS

“Doce Solidão”, musical, short-film, UNESP

INTRODUÇÃO

Introdução

Este trabalho busca analisar o que compõe uma obra audiovisual de gênero musical a fim de realizar a produção de um curta-metragem musical, chamado “Doce Solidão”. Busca também fomentar o gênero, pouco explorado nacionalmente, e contribuir academicamente para futuros pesquisadores e estudiosos interessados em produções musicais. O projeto propõe contar uma história através de músicas retiradas do repertório nacional, com o intuito de valorizar a cultura brasileira e o gênero musical.

Para atender tais objetivos, dividimos o trabalho em três partes: uma pesquisa e embasamento teórico sobre o gênero musical (capítulo 1), o processo criativo por trás do curta-metragem “Doce Solidão” (capítulo 2) e, por fim, o relato da produção do mesmo (capítulo 3), utilizando como metodologia a análise dedutiva a partir de artigos e livros acadêmicos e diversos filmes do gênero.

No primeiro capítulo, intitulado “O Gênero Musical: Concepções e Embasamento”, serão abordados aspectos históricos sobre a música no cinema, as funções da trilha musical, contexto histórico dos musicais no Brasil e no mundo, a linguagem e estética de videoclipes, frequentemente empregada em obras do tipo musical, e por fim conceitos técnicos para a produção de um filme musical.

No segundo capítulo, “O Processo Criativo”, com base no conhecimento teórico adquirido serão detalhadas as etapas do processo de criação, desde a concepção da ideia até a finalização do roteiro, explorando também toda a simbologia do filme e os caminhos que foram tomados para a seleção da trilha musical.

Por fim, no último capítulo, chamado “A produção”, será apresentado o relatório de produção do curta-metragem, desde a fase de pré-produção até a finalização do projeto. Nele, detalha-se as escolhas tomadas em cada área de produção, os erros cometidos e os meios utilizados para superá-los.

As imagens cujas fontes não são citadas foram produzidas pelos autores deste trabalho.

CAPÍTULO 1
O GÊNERO MUSICAL: CONCEPÇÕES E EMBASAMENTO

Capítulo 1 - O gênero musical: concepções e embasamento

1.1- Contexto histórico

1.1.1- Música no cinema

De acordo com Berchmans (2006), “o nascimento da música de cinema confunde-se com a própria história do cinema”. A música acompanha exibição de filmes desde as primeiras projeções e existem várias teorias em volta do motivo para a música ter sido escolhida como acompanhamento ao invés de diálogos, outros sons ou mesmo silêncio, segundo Carrasco (1993), e entre as mais conhecidas estão a de Kurt London (1936) e a de Hanns Eisler e Theodoro Adorno (1976). A teoria de London (1936) diz que inicialmente a música foi inserida para abafar os ruídos altos provenientes dos primeiros projetores, enquanto Eisler e Adorno (1976) defendem que a música era mais uma forma de confortar o espectador em um ambiente até então inóspito, as salas de cinema, onde apenas se sentar em uma sala escura para ver figuras se mexendo seria, para a época, uma experiência torturante. Gorbman (1987), por sua vez, diz que entre as razões que permeiam essa união estão a tradição histórica de usar música para acompanhar melodramas, o uso da música para intensificar a impressão de realidade do filme e ainda para preencher um vazio nos filmes que não podia ser preenchido apenas com as imagens (CARRASCO, 1993, p.13-15). O fato é que a música se consagrou como acompanhante dos filmes desde o início, e sua trajetória no período do cinema mudo pode ser dividida, ainda segundo Carrasco (1993), em três fases distintas, sendo a primeira descrita por ele da seguinte forma:

A primeira fase é caracterizada pelo fato de não existir ainda uma preocupação muito grande entre o conteúdo musical e o conteúdo narrativo dos filmes. Normalmente, esse acompanhamento era feito através de uma seleção musical extraída do repertório tradicional, com ênfase nas músicas do período romântico, particularmente as da segunda metade do século XIX. (CARRASCO, 1993, p. 17-18)

Nesse período, ainda segundo o autor, as músicas utilizadas eram de repertório tradicional e a seleção das músicas era de responsabilidade dos músicos presentes na sala de exibição, portanto não havia nenhum tipo de uniformidade. A exibição de um mesmo filme em salas diferentes, dessa forma, podia ter acompanhamentos musicais totalmente distintos. Também nessa fase, as músicas muitas vezes eram tocadas de forma integral, sem qualquer preocupação com o ritmo do filme; posteriormente os músicos passaram a assistir os filmes antes da exibição e selecionar trechos mais curtos das músicas para acompanhar melhor as

cenas, usando várias improvisações para unir uma música à outra. Essa preocupação crescente em estabelecer uma relação entre imagem e música levou ao início da segunda fase da música no cinema mudo, resumida por Carrasco da seguinte forma:

A principal característica dessa segunda fase está no fato de que os realizadores de cinema começam a se interessar pelo acompanhamento musical de seus filmes. O grande potencial comercial do cinema atrai também a atenção dos editores musicais que, cientes do mercado e dos interesses da indústria cinematográfica, passam a editar em larga escala partituras musicais exclusivamente voltadas ao acompanhamento musical de filmes. (CARRASCO, 1993, p. 19-20)

De acordo com Davis (1999), apesar da constante preocupação em relacionar música às imagens ainda era muito raro compor trilhas específicas para filmes, em parte por conta das dificuldades relacionadas a precisar compor para diferentes tipos de conjuntos musicais, afinal dependendo do porte da sala de cinema era possível encontrar desde um único pianista acompanhando os filmes a uma pequena orquestra. “Música ainda não era uma parte integral do que se passava na tela; era apenas um adjunto com pouco ou nenhum significado dramático.”¹ (DAVIS, 1999, p.17. Tradução do autor).

Segundo Carrasco (1993), em 1909 a *Edison Film Company* começou a distribuir sugestões de músicas que pudessem acompanhar seus filmes. Surgiu também, como diz Davis (1999), “uma forma de codificar o que os músicos tocavam” através de coletâneas musicais chamadas por Davis (1999) e por Berchmans (2006) de *fake books*. Essas coletâneas musicais ou *fake books* mais conhecidos, segundo Davis (1999), são a “*The Sam Fox Moving Pictures Volumes*” de J.S. Zamecnik (1913), “*Motion Picture Moods*” de Erno Rapée (1924) e a “*Kinobibliothek*” ou “*Kinothek*” de Giuseppe Becce, que tem sua primeira edição datada de 1919. Sobre o conteúdo dessas publicações, Carrasco diz:

¹ Music was not yet an integral part of the drama on the screen; it was still simply an adjunct with little or no dramatic significance. (DAVIS, 1999, p. 17)

Nessas coletâneas as partituras musicais eram catalogadas de acordo com o potencial dramático que, segundo seus editores, as faziam adequadas ao acompanhamento de situações pré-determinadas. O método de classificação seguido por esses editores era bastante específico e a concepção que então se fazia do acompanhamento musical era a da *música descritiva*. Assim, podia-se encontrar música para qualquer tipo de situação: música para *catástrofe*, música *misteriosa*, música para *incêndio*, música para *navio afundando*. Uma parte dessas músicas era composta especialmente para integrar as coletâneas e outra parte era extraída do repertório tradicional, na maioria dos casos adaptadas para terem seu apelo dramático intensificado. (CARRASCO, 1993, p. 20).

O uso dessas coletâneas foi o nível máximo de padronização temática possível de se alcançar no período, segundo Carrasco (1993), porém a escolha das músicas ainda variava de sala para sala e persistia o problema de formação do conjunto de músicos presentes na sala, que variava bastante, e de própria execução. De acordo com Davis:

O uso desses livros podia ser um processo incômodo, especialmente se houvesse mais de um músico tocando. O diretor musical de cada cinema assistiria o filme diversas vezes com um cronômetro e marcaria o tempo de cada cena. Ele então escolheria as peças que seriam tocadas, sabendo por quanto tempo cada peça deveria tocar. Muito dependia da habilidade do condutor ou músico em anteceder a mudança de cena e ser capaz de prolongar ou encurtar a peça. As transições entre cenas que usavam peças musicais diferentes se tornou uma das áreas mais problemáticas. (...) Portanto, muitos diretores musicais criavam essas transições eles mesmos.² (DAVIS, 1999, p. 18-22. Tradução do autor)

A título de curiosidade, Berchmans (2006, p.103) diz que no Brasil bandas e orquestras como a de Ernesto Nazareth, que costumava tocar no Cine Odeon do Rio de Janeiro e já teve participação de Heitor Villa-Lobos, seguiam as orientações dramáticas indicadas pelo diretor musical, mas em intervalos longos tocavam música popular brasileira, como o chorinho, independente do gênero do filme que estivesse passando.

Por fim chegou-se à terceira fase da música no cinema mudo, de acordo com Carrasco (1993), “onde os filmes já são distribuídos com uma planilha de indicação de seu acompanhamento musical”. Também nessa fase, aos poucos as partituras originais de músicas compostas para os filmes foram sendo distribuídas no lugar das planilhas de

² The use of these books could be a cumbersome process, especially if there was more than one musician playing. The music director in each theater would view the film several times with a stopwatch and time each scene. He then would choose the individual pieces to be played, knowing how many seconds each piece should run. Much was dependent on the ability of the conductor or player to anticipate a scene change and to be able to extend or compress a piece. One of the most problematic areas became the transitions between scenes that had different pieces of music. (...) Therefore, many musical directors created such transitions themselves. (DAVIS, 1999, p. 18-22)

indicação, e segundo Carrasco (1993) essas partituras originais muitas vezes eram na verdade arranjos de músicas já conhecidas, adaptadas para atender as necessidades dramáticas do filme. Ainda de acordo com o autor, o cinema nesse período ainda não podia chegar a todo seu potencial por ter apenas uma de suas partes, a imagem, passível de industrialização, enquanto a parte musical ainda era artesanal e passível de variações. “Uma execução musical nunca é exatamente igual à outra, assim como a representação de um espetáculo teatral varia a cada sessão. A preocupação em definir a música que serviria de acompanhamento musical para seus filmes é uma tentativa da indústria de limitar o número dessas variáveis, não sendo contudo possível reduzi-las a zero”. (CARRASCO, 1993, p. 23).

Paralelo a todo esse processo, vários técnicos e engenheiros tentavam criar um sistema viável de gravação e sincronização de som, segundo Berchmans (2006, p.104), e vários pioneiros na Europa e nos EUA desenvolviam tecnologias sonoras para cinema. Ainda de acordo com o autor, um deles foi o Dr. Lee De Forest, que conseguiu produzir cerca de 1000 curtas-metragens com som gravado e sincronizado entre 1923 e 1927. Seu sistema, porém, era muito precário para obter êxito comercial ou mesmo para vender aos cinemas, mas sua pesquisa foi de grande ajuda para projetos posteriores.

Por fim, em 1926 foi lançado o primeiro filme com som sincronizado, o filme “Don Juan” estrelado por John Barrymore, com música composta por William Ext, David Mendonza e Edward Bowes e gravada pela Orquestra Sinfônica de Nova York (BERCHMANS, 2006, p.104). O sistema usado foi o Vitaphone, o qual, ainda de acordo com Berchmans:

... nada mais era do que um reproduzidor de discos de 33 1/3 rpm gravados em sincronia com um rolo de filme de aproximadamente 10 minutos. O Vitaphone mostrou-se um sucesso e realmente mudou o cenário da produção fonográfica para cinema, embora seus primeiros filmes não tivessem diálogos, apenas música e alguns efeitos sonoros. (BERCHMANS, 2006, p.104)

Apesar de ser a estreia desse novo sistema, segundo Carrasco (1993) a novidade passou despercebida pelo público, “... pois não havia nenhuma mudança de caráter estético no filme, se comparado aos outros filmes mudos. Pelo contrário, a qualidade sonora do acompanhamento musical era bastante inferior à da execução ao vivo” (CARRASCO, 1993). A revolução de fato aconteceu em 1927 com o lançamento do primeiro filme falado, “O Cantor de Jazz”, estrelado por Al Johnson. Segundo Davis (1999, p. 26), os produtores da

Warner Brothers, produtora do filme, não sabiam como a plateia iria reagir aos filmes falados após 30 anos de silêncio.

Apesar de a maior parte do diálogo ainda ser silencioso e a história contada por “quadros” narrativos, quando Johnson cantou “Blue Skies” e “My Mammy”, e o som pareceu sair de sua boca, a plateia ficou extasiada. “O Cantor de Jazz” foi um grande sucesso de bilheteria e mostrou para a indústria qual caminho seguir. Foi a abertura de uma nova era. (DAVIS, 1999, p.26. Tradução do autor)³

Segundo Carrasco (1993), a conversão do cinema mudo para o falado foi tão brusca que vários filmes elaborados como mudos foram reelaborados para serem falados, com isso acontecendo por vezes após o fim das filmagens. A título de curiosidade, Berchmans (2006) complementa dizendo que “... ao conceder o primeiro prêmio Oscar em 1929, a Academia de Cinema de Hollywood excluiu da competição todos os filmes sonoros com a justificativa de que seria uma competição desigual” (BERCHMANS, 2006, p 105). Ainda segundo o autor, a decisão foi revogada no ano seguinte e os filmes falados passaram a dominar as premiações.

Durante as décadas que se seguiram a música para cinema foi se desenvolvendo cada vez mais até chegar ao que entendemos pelo assunto hoje. Após esse histórico do desenvolvimento da música cinematográfica, vale ressaltar quais os usos e funções desse recurso na narrativa fílmica.

1.1.1.1 Usos e funções da trilha sonora

Dependendo de como a música é empregada, ela pode cumprir diversas funções em um filme. Berchmans (2006) tenta resumir essas funções da seguinte forma:

Talvez a única definição suficientemente justa para a função da música no cinema é de que, de uma maneira ou de outra, ela existe para “tocar” as pessoas. “Tocar” pode ser emocionar, arrancar lágrimas, causar tensão, desconforto, incomodar, narrar um acontecimento, uma morte, uma perseguição, uma piada, um diálogo, um alívio, uma festa, descrever um movimento, criar um clima, acelerar uma situação, acalmá-la, enfim, de um jeito ou de outro, a boa composição não existe em vão. Ela está lá por algum motivo, e ainda que não a ouçamos, podemos senti-la. (BERCHMANS, 2006, p.20)

³ Although much of the spoken dialogue was still silent and the story told by narration “cards, when Jolson sang “Blue Skies and “My Mammy”, and the sound appeared to come from his mouth, the audience was thrilled. *The Jazz Singer* did terrific box-office business and became the film that showed the industry the way to go. It opened up a whole new era. (DAVIS, 1999, p.26)

Essa análise bastante sucinta revela o caráter emocional e psicológico que a música de cinema carrega. Porém, como ressalta Davis (1999), para que isso funcione a música deve ser colocada nos momentos certos.

Francamente, alguém pode ter temas fabulosos, orquestração brilhante, ótimos músicos e uma relação criativa incrível com o diretor, mas se a música entra e sai nos momentos errados, pode arruinar um filme. (...) Psicologicamente, se a música não se encaixa como uma luva do mesmo modo como os figurinos, luzes e cenários se encaixam, a audiência se distrai consciente ou inconscientemente. Portanto, os inícios e finais das músicas, suas extensões e regressões, e texturas e instrumentações específicas são moldados cuidadosamente para preencher funções dramáticas específicas. (DAVIS, 1999, p. 89. Tradução do autor)⁴

Também sobre esse assunto, Carrasco (1993) complementa dizendo que uma música que chame muito a atenção pode distrair a atenção do espectador sobre a narrativa enquanto em um filme sem qualquer interferência musical é exigida uma maior atenção do espectador justamente por não ter o recurso narrativo da música, pois essa “... tem um poder muito grande de captação das atenções e funciona como um catalisador para a compreensão da progressão dramático/narrativa do filme” (CARRASCO, 1993, p.74).

De uma maneira mais técnica, Carrasco (2010) divide a articulação entre imagem e som em filmes em dois níveis distintos, sendo o primeiro o nível dramático/narrativo. Nesse nível, como o nome já diz, “A música é parte da articulação dramático-narrativa do filme. Em outras palavras, ela é um dos elementos usados para se contar a história. A música se liga a personagens, situações, conflitos, locais, épocas, ajudando a identificá-los e contribuindo para a definição de seu caráter” (CARRASCO, 2010). Ainda segundo o autor, nesse caso a música “É uma informação dada em simultaneidade, e compreendida em seu conjunto. Em muitos casos, o espectador nem percebe essa informação. Ele presta atenção no diálogo, ou na ação, e a informação musical age sobre ele sem que ele a perceba conscientemente.” (CARRASCO, 2010). O segundo nível, por sua vez, é explicado por ele da seguinte forma:

⁴ Frankly, one could have fabulous themes, sparkling orchestration, great players and a terrific creative relationship with the director, but if the music comes in and out at the wrong places, it can ruin a film. (...) Psychologically, if the music does not fit like a glove in the way the costumes, lightning, and sets do, the audience gets distracted consciously or subconsciously. Therefore, the music's starts and stops, swells and retreats, and specific instrumentation and textures are carefully crafted to fulfill specific dramatic functions. (DAVIS, 1999, p.89)

O segundo nível de articulação entre sons e imagens se dá pela relação entre movimento visual e movimento sonoro. Imagens e sons são discursos temporais, ou seja, eles acontecem ao longo de um intervalo de tempo pré-determinado. Assim, as relações temporais presentes nos dois discursos associam-se inevitavelmente, e podem ser exploradas poeticamente. Ações rápidas e fragmentadas, com cortes sucessivos na imagem podem ser acompanhadas de música em andamento acelerado e com muita atividade rítmica. (CARRASCO, 2010)

Carrasco (2010) ainda afirma que isso não deve ser entendido no sentido que a música é usada apenas para enfatizar uma ação ou situação, ela pode ainda ser usada como contraponto a outras linguagens do filme e revelar informações que não são ditas nem mostradas, agindo, ainda segundo Carrasco (2010), como um “narrador oculto”.

Quanto à relevância dos diversos usos da música nos filmes, Giorgetti (2008) classifica os tipos de emprego da música em categorias hierárquicas. Na visão dele, a categoria inferior pertence ao que ele chama de “música de fundo”, músicas empregadas em cenas e diálogos onde não seria necessária e que não cumprem nenhuma função; Giorgetti (2008) as compara a música de ambiente como as que tocam em elevadores e consultórios. Na sequência ele cita a “música de preenchimento”, que apenas ocupa “vazios” do filme ou que é utilizada apenas para encobrir alguma falha técnica ou disfarçar uma possível má atuação dos atores. Giorgetti (2008) ainda ressalta que não há nada errado em colocar música em um espaço vazio do filme, desde que ela carregue em si algum significado. Uma categoria acima, o professor classifica a música incidental em si, “aquela que procura acompanhar ou comentar explicitamente, ou seja, sem nenhuma intenção mais profunda, o movimento, o caráter ou a emoção de alguma cena” (GIORGETTI, 2008). Nos níveis mais altos, ele considera que estão alocados o uso da música realmente artístico, quando a cena perderia muito sem a inclusão da música como em casos onde a música serve para ligar duas situações distintas, o uso de músicas que caracterizam personagens (apesar dessa prática, segundo ele, apresentar riscos como o de usar o tema tantas vezes que o mesmo acaba se tornando supérfluo) e ainda o uso da música como elemento unificador psico-emocional. Segundo ele, “Nesta condição [a música] não acompanha, ilustra ou enfatiza, mas aparece em momentos-chave, envolvendo e ligando sutilmente o filme todo no mesmo tom psicológico ou emotivo” (GIORGETTI, 2008). Além dessas modalidades, o professor ainda cita o uso da música para indicar uma localidade (“música regional”), música usada para indicar determinado espaço temporal (“música de época”) e ainda o uso de músicas aparentemente contrárias ao que se passa na cena, recurso que pode ser usado para chamar atenção para algum detalhe oculto na cena ou mesmo intensificar seu conteúdo através do contraste.

1.1.2- Musicais no mundo

Tudo começou em 1927, quando o diretor Alan Crosland lançou o primeiro filme falado, “O Cantor de Jazz”. Não apenas falado, mas principalmente cantado. Bilharinho (2006) comenta que o filme é 90% mudo, mas as canções e em alguns poucos diálogos é possível ouvir a voz humana. “Inimaginável, hoje em dia, o furor que provocou tanto favorável quanto contrário. Muitos grandes cineastas, inclusive Chaplin, opuseram-se, então, ao emprego do som. Equivocada e inutilmente, como se sabe.” (BILHARINHO, 2006), o filme foi sem dúvidas uma das maiores inovações cinematográficas e grande sucesso de público, tirando a Warner Bross de uma possível falência na época.

A partir de então, na década de 30, nasce o gênero musical no cinema, que se constrói e se estende até os anos 60, a qual chamamos de “Era de Ouro dos Musicais”. O sucesso do gênero se dá por diversas razões, comerciais e técnicas, segundo Davis (1999):

Por cerca de três anos, até cerca de 1931, um fluxo constante de musicais foi produzido. Isso era provavelmente por causa do valor de entretenimento dos musicais; os atores não apenas falavam, eles também cantavam e dançavam. Somando-se a isso, havia a vantagem logística de ter músicos no set e por vezes em câmera.⁵ (DAVIS, 1999, p. 26. Tradução do autor)

Os filmes nessa época possuíam uma estrutura simplificada, com músicas e coreografias muitas vezes desconexas do contexto do filme, como comenta Matheus (2010). Bilharinho (2006) complementa dizendo que as canções e coreografias são os protagonistas do gênero, deixando a trama muitas vezes apenas como um elo para as canções. Em seu livro ele também classifica dois tipos de musicais: o puro e o semi-musical, sendo o último o qual a trama se sobressai e as canções/coreografias se tornam apenas complemento da história.

Ainda segundo o autor, o contexto da época contribuiu para o enraizamento dos musicais. Após a crise de 29, aliada à eufórica conquista do som, a sociedade norte americana vivia um período turbulento em que o romantismo foi instalado para suprir suas necessidades, e encontrou nos musicais (mas não exclusivamente) um meio de se expressar. Os anos seguintes, o romantismo perdurou por refletir o otimismo advindo das novas políticas do governo de Roosevelt (New Deal).

⁵ For about three years, until about 1931, a steady stream of musicals was produced. This was probably because of the entertainment value of musicals; not only did the actors speak, they also sang and danced. In addition, there was the logistical advantage of having the musicians on the set and often on camera. (DAVIS, 1999, p. 26)

O romantismo e a idealização fílmica desse período que impregnaram o gênero musical estenderam-se até fins da década de 50. Nos anos 30 funcionaram como escapismo à deprimente situação econômica, valendo de contraponto e derivativo ao que continha de momentaneamente amargo. Nos anos seguintes, em situação oposta, serviram-lhe de reflexo e direta representação da tela. (BILHARINHO, 2006, p.11)

Após a Segunda Guerra Mundial, diversos contratempos políticos, sociais e econômicos, tais como o assassinato do presidente Kennedy e a derrota no Vietnã, repercutiram de forma positiva na produção de musicais nos Estados Unidos, inaugurando a Era de Ouro dos musicais.

O filme musical dessa época repercutiu o ambiente adverso e angustiante, assumindo, daí em diante, seu conteúdo social e intelectual, espelhando-o na desilusão e frustração que o caracterizaram, propiciadoras, contudo, da descoberta dos limites que a realidade impôs ao país (...) O fim das ilusões da crença na onipotência e no progresso ininterrupto e ilimitado refletiu-se no musical de maneira positiva, injetando-lhe responsabilidade e seriedade na concepção temática, não mais agasalhando e viabilizando roteiros ridículos e artificiosos. (BILHARINHO, 2006, p.12)

Clássicos como “Cantando na Chuva” (1952), “Cinderela em Paris” (1957) e a “Noviça Rebelde” (1965) foram criados nessa época. O filme musical, entretanto, após atingir seu auge, entrou em decadência, como explica Davis (1999):

Porém, assim como qualquer moda, após vários anos de uma dieta estável de musicais, o interesse do público por eles enfraqueceu. Quando isso aconteceu vários diretores de estúdios pensaram que não havia mais a necessidade de músicos, e várias orquestras de estúdio foram dispensadas. Um período de ajustes de um ano se sucedeu até que os mesmos diretores descobriram o quanto eles realmente precisavam de música.⁶ (DAVIS, 1999, p. 26. Tradução do autor)

Contudo, decair não significa seu esgotamento por completo. Bilharinho (2006) afirma que o filme musical não acabou, mas sim “transformou-se e aprofundou-se tematicamente ao influxo dos novos tempos” (BILHARINHO, 2006, p 11). Alega que o que acabou foi sua fase romântica, aquela em que a trama era apenas um suporte para belas coreografias e canções. Matheus (2010) completa: “O gênero passou por uma fase decadente, com poucas produções

⁶ However, as with any fad, after several years of a steady diet of musicals, the public’s interest in them soon waned. When this happened many studio executives thought there was no longer a need for musicians, and many of the studio orchestras were laid off. A yearlong period of adjustment ensued until the same executives found out how much they really did need the music. (DAVIS, 1999, p. 26)

e não mais agradava ao público”. Foram então lançados “Cabaret” (1972), “Grease – Nos tempos da brilhantina (1978) e “O show deve continuar” (1979), reformulando o modo de construção do filme musical”. Os musicais atualmente se encontram numa nova fase de produção e até mesmo experimentação.

Nos musicais de 30 a 50, acontecia uma descontinuidade, onde os números musicais entravam em meio à narrativa sem uma boa conexão, dando a ideia de ruptura em seu contexto. A partir de então, os musicais utilizaram canto em todas as falas dos personagens, mas o gênero se enfraqueceu. *Moulin Rouge* foi um dos filmes a resolver este problema de irrupção, trazendo o canto somente às falas representativas, e a tensão musical entre letra e melodia que caracteriza o drama do amor impossível. (MATHEUS, 2010, p.10)

Diversos filmes foram produzidos e conquistaram o público à sua maneira, dentre eles “Chicago” (2002), que conquistou o Oscar de melhor filme em 2003; “*Across the Universe*” (2007) e “*Mamma Mia!*” (2008), que contam uma história através das canções das bandas “The Beatles” e “Abba”, respectivamente; “Os Miseráveis” (2012), também indicado ao Oscar; além de várias adaptações para cinema de musicais da Broadway, a exemplo de “*Hairspray*” (2007) e o recente “Caminhos da Floresta” (2014). E a televisão também ganhou sua representação do gênero com o sucesso do seriado “*Glee*”, que foi ao ar de 2009 a 2015. “À evidência que, quantitativamente, após 1960, tanto o musical quanto o western tiveram considerável decréscimo de produção, sem prejuízo, no entanto, no caso do primeiro, de persistência, depuração e qualificação.” (BILHARINHO, 2006, p. 12)

1.1.3- Musicais no Brasil

Apesar do cinema brasileiro não ter tido grandes representantes do gênero musical nos últimos anos, é inegável a importância desse gênero na história do cinema nacional. Ainda no período dos filmes mudos, surgiu no Brasil entre os anos de 1908 e 1911 o fenômeno dos “filmes cantantes”, descritos por Lima (2010) da seguinte maneira:

... musicais, geralmente de curta duração, que procuravam obter uma sincronia artesanal entre o som e a imagem. Esse efeito era buscado pelos acordes do acompanhamento musical e pela dublagem ao vivo de cenas de personagens cantantes interpretadas por cantores e atores posicionados atrás da tela. As produções dos “cantantes” tornaram-se, naqueles anos, uma coqueluche no Rio de Janeiro, algumas exibindo espetáculos de teatro, revistas musicais e árias de óperas conhecidas ou canções interpretadas por artistas populares que dublavam a própria voz. (LIMA, 2010)

De acordo com Morettin (2009), “os filmes cantantes eram de enorme apelo popular e seu sucesso devia-se à articulação entre duas formas de diversão popular do momento, a saber, o teatro de revista e o circo”. Segundo Lima (2010) foi também com os filmes cantantes que surgiram as primeiras características do que se tornariam as chanchadas brasileiras, mais especificamente no filme “Nhô Anastácio Chegou de Viagem” (1908), que como diz o autor é apontado por muitos como o primeiro filme cantante, a primeira comédia nacional e precursor das chanchadas por conter elementos como “o trapalhão (Nhô Anastácio), o turismo (paisagens do Rio, que sempre ‘embelezaram’ os argumentos das chanchadas), o namoro, a música (indiretamente representada pela cantora, já que o filme era mudo), a confusão (originada pela vinda da esposa) e o final feliz, que voltaria a colocar tudo nos eixos, eliminando a tensão” (PIPER, 1977).

Antes ainda das chanchadas, surgiram os musicais carnavalescos com o advento do cinema sonoro, impulsionados por companhias como a Cinédia, Brasil Vita Filme e Sonofilmes. Como diz Lima:

A popularização do cinema sonoro, entre o fim da década de 1920 e início dos anos 1930, reafirmou o papel central da música para o cinema nacional e abriu caminho para a produção dos musicais carnavalescos. Em 1931, “Coisas Nossas”, de Wallace Downey, estreou como o primeiro filme-revista sonoro do país sincronizado pelo sistema Vitafone. Dois anos mais tarde, foi lançado “O Carnaval Cantado” de 1933 no Rio de Janeiro, de Fausto Muniz, o pioneiro dos documentários carnavalescos inteiramente cantantes gravado pelo sistema Movietone. (LIMA, 2009)

Ainda segundo Lima (2009), foi durante a década de 30 que a companhia Cinédia fez sucesso com os filmes musicais “Alô, Alô Brasil” (1935), “Estudantes” (1935) e “Alô, Alô Carnaval” (1936), todos estrelados por Carmen Miranda, e foi também nesse período que a Sonofilmes lançou “Banana da Terra” (1939), também estrelado por Carmen Miranda, que contém a famosa canção “O Que É Que a Baiana Tem”. O sucesso foi tanto que, de acordo com Aveiro (2011), Carmen Miranda foi para Hollywood e se tornou a atriz mais bem paga por lá na época.

Em 1939 foi aprovada a lei de proteção ao filme nacional, o que foi uma influência fundamental para o surgimento da Atlântida em 1941 (LIMA, 2009). Ainda de acordo com Lima, o estúdio se caracterizava como:

A Atlântida tinha como objetivo promover o desenvolvimento industrial do cinema brasileiro, produzindo em grande escala filmes que favorecessem a união do cinema artístico com o popular. O média-metragem *Astros em desfile* (1942), de José Carlos Burle, uma espécie de parada musical com artistas famosos da época, lançou a fórmula com a qual a Atlântida faria sucesso nos anos 1940: a produção de histórias simples intercaladas de números musicais, com o único pretexto de ambientar o carnaval no filme. As chanchadas – comédias populares, baseadas nas famosas peças do teatro de revista e nos sucessos cantados nas rádios – passaram a ocupar as telas do cinema nacional. (LIMA, 2009)

Quanto ao conteúdo dos filmes e a importância dos mesmos, o documentário “Assim Era a Atlântida” (1975) de Carlos Manga diz que “os famosos números musicais traziam para as telas a imagem viva dos ídolos do rádio, uma atração indiscutível em termos populares. Por isso mesmo eram números exuberantes, pretensiosos. Infelizmente nunca conseguimos atingir o fausto de Hollywood, embora, sinceramente, nós pretendêssemos isso”. De acordo com Lima (2009), foi na década de 50 que a Atlântida evoluiu o conteúdo das chanchadas e passou a narrar enredos que continham críticas sociais à sociedade carioca da época e “levavam às telas os segmentos sociais dos mais diferentes matizes”. Ainda de acordo com o autor, as chanchadas perderam sua popularidade no fim da década de 50 por conta de fatores como a repetição de sua fórmula que começava a ficar envelhecida, a popularização da televisão no país, o surgimento do movimento do Cinema Novo e a transferência da capital nacional do Rio de Janeiro para Brasília, que influenciou o imaginário popular principalmente dos estudantes e daqueles mais ativos politicamente, para quem “as gagues da chanchada pareciam anacrônicas”. Dessa maneira, acabou-se o esquema de produção no qual se baseava a Atlântida e o cinema musical brasileiro perdeu sua força.

Sobre as décadas seguintes até as mais atuais foram escritos poucos artigos e teses acadêmicas sobre o tema no Brasil, embora o gênero musical nacional ainda tenha uns poucos representantes. Aveiro (2011) conta que, a exemplo de artistas como Elvis Presley e The Beatles que produziam filmes para lançar suas músicas, Roberto Carlos e Wanderléia participaram de produções como “Roberto Carlos e o Diamante Cor-de-Rosa” (1968). Houve ainda musicais como “Os Saltimbancos Trapalhães” (1981), adaptado da peça “Os Saltimbancos” e com tradução das músicas por Chico Buarque, “A Ópera do Malandro” (1986) dirigida por Ruy Guerra e que também contou com Chico Buarque no roteiro, a

trilogia “Bete Balanço” (1984), “Rock Estrela” (1986) e “Rádio Pirata” (1987) de Lael Rodrigues motivada pela popularidade do rock nacional na década de 80, e outros exemplos pontuais como “Cinderela Baiana” (1998) e “Ó Paí, Ó” (2007). Essa pouca variedade de produções não significa, porém, que o gênero não tenha público no país, o que é comprovado ao observar a recepção de produções estrangeiras do gênero em salas de cinema brasileiras nos últimos anos. Segundo dados do site AdoroCinema.com, a produção inglesa “Os Miseráveis” (2012) vendeu 784.617 ingressos nos cinemas brasileiros, enquanto “*Mamma Mia!*” (2008) vendeu 682.181 ingressos e “Caminhos da Floresta” (2014), um dos exemplos mais recentes, vendeu 137.161 ingressos apenas em seu fim de semana de estreia no país.

Voltando ao cenário cinematográfico musical nacional, na última década fizeram sucesso produções biográficas que giravam em torno da temática musical mas não se enquadram no gênero por não ter sua narrativa desenvolvida durante as cenas musicais (CAVANI, 2014), como “Cazuza – O Tempo Não Para” (2004), “2 Filhos de Francisco” (2005), “Somos Tão Jovens” (2013) e “Tim Maia” (2014). Do gênero musical legítimo, as produções mais recentes são o já citado “Ó Paí, Ó” (2007), “*High School Musical: O Desafio*” (2010) (adaptado do filme estadunidense “*High School Musical*” de 2006) e filmes independentes menos conhecidos como “Jardim Atlântico” (2013) de Jura Capela. Em 2014, o Festival de Cinema de Gramado teve em sua programação dois filmes musicais de acordo com Cavani (2014), “A Luneta do Tempo” escrito e dirigido por Alceu Valença e “Sinfonia da Necrópole” escrito e dirigido por Juliana Rojas, tendo este último ganhado prêmio de melhor trilha sonora no IV Paulínia Film Festival em 2014. Essa nova leva de produções musicais, ainda que pequena, mostra mais uma vez que existe no Brasil o interesse e a demanda para mais produções do gênero.

De uns anos para cá, vêm ganhando destaque várias apresentações de teatro musical no país, principalmente em São Paulo e em especial superproduções adaptadas da Broadway. É o caso de vários espetáculos que foram sucesso de público na cidade, como foi com “O Fantasma da Ópera” que atraiu 880 mil espectadores entre abril de 2005 e abril de 2007 de acordo com o jornal Estadão⁷ e mais recentemente “O Rei Leão”, que ficou em cartaz em São Paulo entre março de 2013 e dezembro de 2014 e atraiu cerca de 850 mil espectadores⁸, tendo

⁷ Notícia disponível em <<http://cultura.estadao.com.br/blogs/ubiratan-brasil/musical-o-rei-leao-se-despede-de-sao-paulo/>> Acesso em 13 fev. 2015

⁸ Notícia disponível em <<http://cultura.estadao.com.br/blogs/ubiratan-brasil/musical-o-rei-leao-se-despede-de-sao-paulo/>> Acesso em 13 fev.2015

um orçamento estimado em 50 milhões de reais segundo publicação do site Guia Da Semana.⁹ O teatro musical, porém, não é o foco desse trabalho e os exemplos servem apenas para ilustrar o interesse dos brasileiros por musicais, ainda que na forma de espetáculo teatral.

1.2- Linguagem e estética dos videoclipes

Pensar a linguagem e a estética dos videoclipes é um espaço recente e pouco explorado no campo da comunicação, mas ainda sim é inevitável desvincular seus fundamentos dos musicais. Mesmo que haja diferenças, como comenta Matheus (2010), sobretudo na construção da narrativa, as influências dos videoclipes estão cada vez mais presentes.

Ninguém pode deixar de perceber a influência da linguagem dos videoclipes em toda parte. No cinema, no telejornalismo, na publicidade, na internet, nas telenovelas, nos videogames, nos desenhos animados, enfim, onde quer que haja telas, há elementos de videoclipe. (PONTES, 2003, p.47)

Não entrando em detalhes históricos sobre sua origem, propõe-se um estudo da linguagem e da estética dos videoclipes para entendermos suas influências nas obras musicais. Para isso, Caldas explica brevemente o ponto de partida desses conceitos:

Para Matt Hanson (2006), a obra Motion Painting No.1, de Oskar Fischinger, de 1949, é o primeiro protótipo de videoclipe. Já o filme dos Beatles, A Hard Day's Night, de 1964, de Richard Lester, é considerado por ele um referencial nas experiências estéticas que se aproximam a esse gênero, colaborando para a definição de sua gramática visual. Em concordância com Hanson, Carvalho (2006) contempla essa produção como um demarcador da linguagem do clipe, pois apresenta elementos como “movimentos de câmera, efeitos de transição de imagens, iluminação especial, takes rápidos e o corte na batida” (p. 12). (CALDAS, p.21, 2013)

Geralmente o videoclipe é caracterizado e até mesmo reconhecido pela sua não-linearidade, como aponta Holzbach (2010), e essa descontinuidade contribui para a valorização da própria música. Entretanto, essa característica não exclui a presença de narrativa nos videoclipes. Segundo Coelho (2003), Durá-Grimalt (1998) elenca três tipos de narrativas presentes em videoclipes. O primeiro mantém a estrutura clássica do cinema, em que se conta uma história com apresentação de personagens, conflitos e soluções. O segundo

⁹Disponível em <<http://www.guiadasemana.com.br/artes-e-teatro/noticia/musicais-da-broadway-que-passaram-pelo-brasil/>> Acesso em 13 fev.2015

tipo de narrativa é o que costumamos definir como não-linear, uma história sem necessariamente começo ou fim, com edição de eventos simultâneos. Por fim, a terceira categoria de narrativa seria aquela que quebra com qualquer padrão convencional, mais semelhante e inspirada em vídeo-artes.

Outra importante discussão que se traz sobre a linguagem do videoclipe e que esbarra nos conceitos estéticos é a representação imagética da música e da canção.

... como o andamento da canção e o ritmo trazem uma série de implicações ao clipe, que podem ser de ordem técnica propriamente dita (através de recursos de edição ou de movimentação de câmeras que sugiram ritmo no quadro televisual, efeitos de pós-produção que geram uma noção de continuidade ou ruptura nos quadros, entre outros aspectos) ou de ordem dramática (através da ênfase de determinadas ações por meio de códigos narrativos específicos ou do percurso de narração de uma história relatada no videoclipe através de uma referência rítmica), percebe-se, com isso, como a voz se materializa na imagem videoclípica e de que forma pode-se fazer inferências acerca das relações entre voz e gêneros naturais (masculino e feminino) em balizas articulatórias aos gêneros musicais. (SOARES, 2008, p.101)

É sabido então que os videoclipes são caracterizados pela descontinuidade narrativa, o que não sugere necessariamente sua ausência, e que a música norteia as escolhas estéticas. Segundo Pontes (2003), os elementos que configuram a estética do videoclipe são vários: escolha de planos extremos (zenital¹⁰, por exemplo), movimentos de câmera complexos, montagem acelerada, alternância entre câmera lenta e câmera acelerada, saturação de cores, divisão da tela em imagens simultâneas, alteração da textura da imagem, entre outros efeitos visuais.

São tais características que aproximam a linguagem dos videoclipes aos dos musicais, objeto de estudo deste trabalho:

Assim como o musical, o videoclipe é constituído de música e imagem, que unidas a grafismos, efeitos visuais e sonoros e movimentos de câmera, trazem sentido ao espectador. Os planos têm curta duração, com cortes e sobreposições de imagens que dão o efeito de colagem ao representar a letra da música. (MATHEUS, 2010, p.7)

¹⁰ Zenital: Também conhecido como plonge absoluto, a câmera é colocada no alto do cenário, apontando diretamente para baixo. Seu nome provém da palavra zênite, que é o ponto central do céu quando olhamos diretamente para ele. (Fonte: Wikipédia)

1.3- Técnicas para a produção de musicais

A produção de filmes musicais difere em alguns aspectos da produção de filmes não musicais e a maioria dessas diferenças acontece justamente por conta das músicas inseridas na narrativa.

No aspecto da composição das músicas e da trilha sonora, em filmes não musicais o mais comum, de acordo com Davis (1999), é que o compositor tenha contato direto com o filme apenas na pós-produção, quando já foi definida a última versão da montagem do filme. O filme musical, porém, é uma das poucas ocasiões onde esse contato acontece mais cedo, ocasiões essas explicadas por Davis:

Existem ocasiões onde o compositor se envolve com o filme durante a fase de pré-produção ou produção. Isso é necessário quando o filme é um musical onde os personagens cantam em cena (...), ou quando o filme contém cenas onde os atores dançam ao som de músicos ao vivo ou dançam uma música presente na trilha sonora. Quando qualquer um desses eventos acontece, a música deve ser planejada com antecedência. O andamento da música deve ser definido, e a música é pré-gravada para que possa ser tocada no *set*. Se existirem músicos ao vivo em cena (chamados *sideline musicians*), eles devem ser coordenados para parecer que estão tocando.¹¹ (DAVIS, 1999, p. 82-83. Tradução do autor)

Esse contato com o filme em sua fase inicial também é importante no caso de musicais com músicas originais, ainda segundo Davis (1999), para que o compositor possa discutir com o diretor aspectos como onde as músicas se encaixam na narrativa, como deve ser o conteúdo das letras e qual o sentimento que a música deve passar para determinada cena. Toda essa preparação é necessária para que o compositor possa escrever as músicas, mostrar uma versão provisória para a equipe, fazer as modificações necessárias e por fim gravar a versão que será utilizada nas gravações como *playback*¹², o que justifica esse processo acontecer antes da produção em si (DAVIS, 1999, p. 192-193).

O *playback*, por sua vez, é um recurso importante durante as gravações para que os atores possam cantar de acordo durante a gravação da cena, seja ele composto apenas de uma

¹¹ There are some instances when the composer gets involved with the film during preproduction or production. This is necessary When the film is a musical where characters sing on-screen (...), or when the film contains scenes where the actors are dancing to live musicians or dancing to a song on the soundtrack. When any of these events are happening, the music must be planned in advance. The tempo must be chosen, and the music is prerecorded so that it can be played back on the set. If there are live musicians on-camera (called *sideline musicians*) they must be coordinated to appear to be playing. (DAVIS, 1999, p. 82-83)

¹² *Playback*: Termo utilizado para descrever o processo de sonorização que utiliza uma gravação prévia de trilha sonora (diálogo, música, acompanhamento entre outros). (Fonte: Wikipédia)

base instrumental ou já com as vozes dos atores, caso onde os atores apenas fingem cantar as canções em cena numa técnica chamada *lip-sync*. É o caso, por exemplo, do filme “*Mamma Mia!*” (2008), como é possível perceber através de vídeos de *making-of* do mesmo¹³. Nesses vídeos são mostradas cenas de ensaio e gravação das vozes dos atores, depoimentos dos mesmos e também é comentado que em algumas cenas, principalmente nas estreladas por Meryl Streep, foi usada uma técnica mista onde parte da música da versão final do filme foi proveniente de playback e parte foi cantada ao vivo, para isso um pequeno equipamento era colocado dentro do ouvido dos atores para que eles pudessem ouvir o playback e então a voz ao vivo era captada sem interferência do playback durante a gravação da cena. Já no caso do filme “*Across The Universe*” (2007), 90% das músicas foram gravadas ao vivo durante as filmagens sem dublagem adicional, segundo o site AdoroCinema.com (2014)¹⁴.

Nos dois casos, tanto nos vídeos de *making-of* de “*Mamma Mia!*” (2008) quanto nos de “*Across The Universe*” (2007)¹⁵ é possível perceber outra característica de filmes musicais, que é a grande quantidade de ensaios e preparação de vozes pelos quais os atores passam na pré-produção do filme. É mostrado também ensaios de coreografia e movimentos de cena onde os atores devem atuar, cantar e dançar ao mesmo tempo.

Tendo como base teórica a pesquisa mostrada até aqui, teve início o processo criativo exposto no capítulo seguinte.

¹³ Disponíveis em: <<https://www.youtube.com/watch?v=6bE-FazgJk8>> e <https://www.youtube.com/watch?v=D23AV_uuf9Y>

¹⁴ Disponível em < <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-42806/curiosidades/>> Acesso em 17 mar.2014

¹⁵ Disponíveis em: <<https://www.youtube.com/watch?v=hK6XVwnn3Hw>>, <<https://www.youtube.com/watch?v=Obja73rJGV4>> e <https://www.youtube.com/watch?v=acLl2x_A3rU>

CAPÍTULO 2

PROCESSO CRIATIVO

Capítulo 2 - Processo Criativo

2.1- A ideia

A ideia de produzir um musical como TCC surgiu de uma necessidade profissional: o estudante André Pacano, ao escrever um roteiro musical de longa-metragem inspirado no filme “*Across the Universe*” mas com sua banda nacional favorita, “Los Hermanos”, criou um objetivo profissional de produzir o filme no futuro, quando formado, e dessa forma, aproveitando o espaço da universidade, decidiu criar um curta-metragem de mesmo gênero para adquirir a experiência necessária.

Decidido o produto a ser realizado como TCC, o aluno propôs para que Ana Laura Vaz, uma das pesquisadoras deste projeto, colega de classe com experiência musical, se juntasse ao projeto e assim iniciou-se o desenvolvimento da ideia. Inicialmente, assim como o longa, o filme seria um curta-metragem com músicas dos “Los Hermanos” o que acabaria limitando o processo criativo num primeiro momento e, portanto, Ana Laura sugeriu que fosse feito algo mais abrangente, com o rock nacional, pois dessa forma atingiriam um maior público e teriam mais liberdade para trabalhar no roteiro.

Entretanto, foi escolhida uma das canções da banda em questão para utilizar como ponto de partida para a narrativa, a música “A Flor”, a qual sugere um triângulo amoroso. A escolha de se desenvolver um triângulo amoroso convergia com a intenção inicial de produzir um roteiro simples, uma história comum, mas que pudesse ser desenvolvida de maneira diferente e criativa, que no caso seria através de canções nacionais renomadas. Outro ponto importante em se trabalhar com a simplicidade no enredo é a liberdade na busca das músicas que contariam a história, pois elas devem contemplar temas parecidos, possuir elementos em comum e criar uma cadência e continuidade para que o filme flua como num álbum de música.

2.2- Os personagens

Os primeiros personagens a serem criados foram “Edu”, “Ana Paula” e “Henrique”, os protagonistas do triângulo amoroso cantado na música “A Flor”. Na sinopse inicial “Henrique” se chamava “Ricardo”, era primo de “Edu” e não sugeria ao mesmo que escrevesse uma carta. Quem faria isso seria outra personagem, irmã de “Edu”, que não foi totalmente desenvolvida e não existe na versão final. “Henrique” então passou a ser irmão de “Edu” para que o relacionamento deles fosse mais próximo e também para que fosse ele quem

sugerisse a declaração de “Edu” via carta, deixando sua traição mais evidente e com uma carga emocional maior. Sua personalidade pouco se alterou desde as primeiras concepções do personagem, o que mudou apenas foi que ele passou de ser alguém mais atlético com aparelhos de musculação no quarto para ser mais ligado ao mundo da música, com instrumentos e pôsteres de bandas em seu ambiente. O personagem, portanto, pode ser caracterizado como um jovem inteligente, músico, vaidoso, autocentrado, confiante e “mulherengo”, o que é explicitado em uma cena onde o personagem imagina várias garotas dançando ao redor dele de forma sedutora.

A personagem “Ana Paula” surgiu apenas como uma garota simples, ingênua e sonhadora, interesse amoroso de “Edu” e mais tarde de “Henrique”. Durante o processo de criação se percebeu a necessidade de uma história de vida prévia para que a personagem ganhasse uma carga emocional mais profunda e foi acrescentada a menção a um acidente recente que tirou a vida de seus pais, deixando-a órfã e mais dependente dos amigos, no caso, de “Edu”. Assim, a concepção final da personagem foi a de uma moça solitária além de ingênua e sonhadora, com propensão a idealizar situações e relacionamentos e se decepcionar com certa frequência.

“Edu”, por sua vez, foi inspirado no personagem “Eduardo” da música “Eduardo e Mônica”, do grupo “Legião Urbana” e desde sua concepção foi imaginado como um rapaz tímido, tranquilo, sonhador, “nerd”¹⁶ e completamente apaixonado por sua melhor amiga “Ana Paula”. Assim como o “Eduardo” da música o personagem “Edu” passa por uma transformação e crescimento pessoal durante o musical, evoluindo de alguém dependente dos outros e que procura sempre agradar para alguém mais independente e livre de amarras, que procura se conhecer melhor e viver sua própria vida sem se prender tão fortemente a outro alguém.

Por último criou-se a personagem “Natasha”, fortemente inspirada na canção homônima da banda “Capital Inicial” e também, em parte, na personagem “Mônica” da música “Eduardo e Mônica”. A personagem surgiu como uma alternativa ao modo de vida levado até então por “Edu”, responsável por mostrar a ele uma nova forma de se pensar o mundo e acabar com a tristeza que ele sentia até então. Como história pregressa da personagem foi imaginado que “Natasha” sonha em se tornar dançarina profissional, o que contraria as expectativas de seus

¹⁶ Nerd: Termo que descreve, de forma estereotipada, muitas vezes com conotação depreciativa, uma pessoa que exerce intensas atividades intelectuais, que são consideradas inadequadas para a sua idade, em detrimento de outras atividades mais populares. (Fonte: Wikipédia)

pais e faz com que ela decida fugir de casa e tentar a sorte de forma independente, vivendo de maneira mais livre. A personagem sofreu poucas modificações desde sua concepção original.

2.3- As músicas no processo de construção da narrativa

O processo de seleção das músicas teve início logo após a definição da *storyline*¹⁷ do musical e consistiu na busca por canções nacionais, de preferência dos gêneros pop e rock. A busca foi feita com base no próprio repertório dos alunos e principalmente em *sites* de letras de música, como o “<http://letras.mus.br/>”. Durante esse processo de seleção foram analisadas letras de músicas de diversos artistas nacionais consagrados em ordem de averiguar quão bem elas se encaixariam na história proposta, em que momento entrariam na narrativa, se era possível transformá-las em diálogos e, principalmente, se elas auxiliariam na fluência da narrativa e não seriam apenas músicas de preenchimento, seguindo o princípio de que “Quando a música está presente no filme, ela deve estar lá por uma razão, ou provavelmente não é necessária”¹⁸ (DAVIS, 1999, p.89. Tradução do autor). Na seleção foi dada prioridade a músicas conhecidas do grande público e a abranger uma grande variedade de bandas e artistas, ainda que algumas músicas da seleção final sejam originalmente do mesmo intérprete. Para diversas cenas foram selecionadas mais de uma música e a decisão final aconteceu após a confecção de fichas e personagens e durante a produção do argumento, de acordo com o que se encaixava melhor com a personalidade de quem cantaria tal canção e como ela estaria presente no filme. Várias músicas, inclusive, ajudaram a moldar as características dos personagens em um primeiro momento, a partir do que é cantado. Os motivos para a escolha de cada música e as alternativas para cada caso estão explicados na sequência.

2.3.1- Eu Quero Sempre Mais (Ira!/Pitty)

A música que abre o musical foi na realidade uma das últimas a serem selecionadas. A canção foi incluída após a criação da personagem “Natasha” como um modo de apresentá-la e serve também para expressar os sentimentos da personagem “Ana Paula”. Como alternativa foi cogitado o uso da música “Mais” do “Capital Inicial”, porém essa logo foi descartada por

¹⁷ *Storyline*: Síntese de uma história. (Definição disponível em <<http://www.roteirodecinema.com.br/manuais/vocabulario.htm>> Acesso em 30 mar.2015)

¹⁸ When music is present in the film, it must be there for a reason, or it is probably not necessary. (DAVIS, 1999, p.89)

já conter outra música da banda no musical (a música “Natasha”), então optamos pela canção do “Ira!”, por se encaixar melhor com as personagens e a história e incluir dois intérpretes que ainda não estavam presentes no curta, a banda “Ira!” e de forma indireta a cantora “Pitty”, que participa da versão acústica da música utilizada como referência nesse trabalho.

2.3.2- Eu Te Devoro (Djavan)

Para apresentar o personagem “Edu” e explicitar seus sentimentos por “Ana Paula” foram levantadas quatro músicas como alternativas: “Te Ver” do “Skank”, “Seguindo Estrelas” do “Paralamas do Sucesso”, “Velha Infância” do “Tribalistas” e “Eu Te Devoro” do “Djavan”, que foi a escolhida. Todas foram consideradas declarações de um amor aparentemente inconfesso, idealizado e não correspondido, com exceção de “Velha Infância” onde essa rejeição não está sugerida e desqualificou a música como opção válida. Quanto a “Te Ver”, foi considerado que a música não possuía a densidade emocional necessária para a cena e, por outro lado, “Seguindo Estrelas” foi considerada excessivamente dramática para se encaixar como uma das músicas de abertura do curta. Por fim, “Eu Te Devoro” foi escolhida por refletir melhor o caráter sonhador e romântico de “Edu”.

2.3.3- A Flor (Los Hermanos)

A música “A Flor” foi o ponto inicial para o desenvolvimento da narrativa, foi a partir dela que o triângulo amoroso entre os personagens “Edu”, “Ana Paula” e “Henrique” surgiu e a história se desenvolveu, portanto sua inclusão na trilha sonora já estava garantida desde as primeiras concepções sobre o projeto. A música também deu origem à simbologia da flor presente em vários momentos da narrativa, tanto imagetivamente quanto de forma metafórica. Essa simbologia está presente na rosa branca que “Ana Paula” vê crescendo no asfalto, no quadro de rosas feito por “Ana Paula”, no buque de flores dado por “Henrique”, na flor que “Edu” pretendia dar à “Ana Paula”, na flor de papel que “Natasha” dá a “Edu” e na própria personagem “Ana Paula” que frequentemente aparece vestida de temas florais e pode ser comparada a uma flor, tanto que em uma das falas finais do filme é dito que a personagem estava sendo “podada” por outro personagem, reforçando essa analogia. Dessa forma, não foram consideradas alternativas para substituí-la, uma vez que já se encaixava perfeitamente sobre a trama construída em cima dela.

2.3.4- Exagerado (Cazuza)

“Exagerado” foi um dos casos onde a música, quando analisada, pareceu se encaixar com perfeição na trama até o nível de pequenos detalhes, como as “mil rosas roubadas” que podem se referir à flor que “Henrique” “roubou” de “Edu” e entregou para “Ana Paula” como sendo dele, as “mentiras e mancadas” que se referem às traições de “Henrique” e a estrofe sobre o sofrimento do amor não correspondido que faz sentido quando cantada por “Edu”. A música se encaixou de maneira tão natural que não foram analisadas alternativas.

2.3.5- Garotos II (Leoni)

Uma das últimas músicas a serem acrescentadas, “Garotos II” foi necessária para ilustrar a traição de “Henrique”. Nas primeiras buscas em *sites* de letras de músicas não foram consideradas as músicas de Leoni por não estarem muito presentes no repertório pessoal dos alunos, mas após as buscas por músicas sobre traição se mostrarem pouco produtivas o co-autor deste projeto André lembrou-se da canção de Leoni e a sugeriu. A música se encaixou bastante por permitir explorar a imaginação de “Henrique” e sua personalidade cafajeste, a qual ele tenta justificar dizendo que “garotos (...) perto de uma mulher são só garotos”, o que sugere que o personagem se envolve com várias mulheres e trai constantemente.

2.3.6- Será (Legião Urbana)

Foi mais um caso onde a música pareceu se encaixar perfeitamente com a trama para ilustrar a briga de “Henrique” e “Edu”, além de servir para demonstrar a desconfiança de “Ana Paula” no refrão. Não foram consideradas alternativas.

2.3.7- Natasha (Capital Inicial)

Uma vez que serviu de inspiração para a personagem “Natasha”, a música já teria lugar garantido no curta desde o surgimento dessa personagem, por apresentar mais de suas características e modo de vida ao público. Além de caracterizar “Natasha”, a música também serviu para batizar a personagem “Ana Paula” a partir do verso “era Ana Paula agora é Natasha”, que reflete a mudança de perspectiva de “Edu”. Sendo assim, não houve necessidade de buscar outras canções para esse fim.

2.3.8- Infinita Highway (Engenheiros do Hawaii)

“Engenheiros do Hawaii” é uma banda bem presente no repertório dos alunos e portanto foi considerada em mais de uma ocasião. Para a cena em questão, onde “Natasha” mostra um pouco de seu modo de viver e pensar para “Edu”, foram consideradas as músicas “Pose” e “Infinita Highway”, ambas do “Engenheiros do Hawaii”. “Infinita Highway” acabou sendo a escolhida por traduzir melhor o sentimento de liberdade que “Natasha” passa, por ser mais fácil de ser adaptada como diálogo do que “Pose”, por ter mais versos que poderiam ser aplicados a “Edu” e também por permitir um visual mais diferenciado para a cena, com estradas, ruas e muito movimento ao redor dos personagens.

2.3.9- Meu Erro (Paralamas do Sucesso)

Para o confronto entre “Ana Paula” e “Henrique” foram consideradas, além de “Meu Erro”, as músicas “Tenha Dó” e “Do Lado De Dentro”, ambas da banda “Los Hermanos”. A decisão por “Meu Erro” foi feita após a confecção da ficha de personagem de “Ana Paula”, que a caracterizaram como alguém propensa a se iludir e se decepcionar com frequência. As músicas do “Los Hermanos” apresentam uma personalidade mais explosiva que não condizia com essa caracterização, portanto foi escolhida a música do “Paralamas do Sucesso” por se relacionar melhor com a personagem e também para acrescentar a banda ao musical, além de ser a música mais conhecida do grande público entre as alternativas.

2.3.10- Refrão de Bolero (Engenheiros do Hawaii)

A segunda música da banda “Engenheiros do Hawaii” no musical foi escolhida depois de definidos o desfecho dos personagens e como seriam suas relações com os outros personagens ao final do filme. Em um primeiro momento foram consideradas as músicas “Eu Que Não Amo Você”, também da mesma banda, e “Na Sua Estante” da cantora “Pitty” para traduzir os sentimentos de “Ana Paula” com relação a “Edu” depois que ela descobriu os sentimentos do mesmo por ela, mas “Refrão de Bolero” foi selecionada por ter uma maior carga dramática e por permitir que “Edu” participasse da música também, cantando o refrão que inclusive já continha o nome “Ana”. Para aproveitar a música “Na Sua Estante”, da cantora “Pitty”, foram incluídos alguns versos da canção em um diálogo entre “Edu” e “Natasha”.

2.3.11- Dias Atrás (CPM 22)

A ideia da inclusão da música da banda “CPM 22”, uma das mais destoantes entre as selecionadas, ocorreu de maneira um tanto inusitada. A música já era bem conhecida dos alunos por ter sido bastante popular durante a pré-adolescência dos mesmos, mas foi esquecida com o tempo e a banda não foi nem mesmo considerada nas primeiras buscas em *sites* de letras de música, até que a co-autora deste projeto Ana Laura escutou a música por acaso no rádio e percebeu que o refrão descrevia muito bem a superação de “Edu” e poderia ser usado como encerramento do musical. Assim, a música foi adicionada com a condição de que algumas alterações fossem feitas na execução da mesma, alterações essas explicadas mais adiante.

2.3.12- Doce Solidão (Marcelo Camelo)

A música final foi adicionada por sugestão do André, grande fã do trabalho de Marcelo Camelo. Além de dar nome ao musical e delinear sua temática, a canção serviu para ilustrar o desfecho dos personagens e suas respectivas solidões, correspondendo muito bem inclusive com a personalidade de cada um: “Edu” diz “estar só mas ser de todo mundo”, representando seu novo modo de pensamento e vida mais desapegado; a parte de “Natasha” é mais abstrata, correspondendo ao seu modo de vida independente que pode ser considerado alternativo; “Henrique” tenta fugir da solidão que sente em seu íntimo apesar das várias mulheres de sua vida; por fim “Ana Paula”, com sua personalidade mais melancólica, questiona se “isso lá é bom?” referindo-se aos sentimentos negativos da solidão, como a tristeza associada a ela.

2.3.13- Outras músicas

Com tanta variedade de artistas e bandas nacionais de talento, muitos nomes acabaram sendo deixados de fora. Além das músicas já citadas, foram consideradas outras como “Lugar ao Sol” do “Charlie Brown Jr.”, “Bete Balanço” de “Cazuza” que introduziria uma nova personagem, “Vou Deixar” do grupo “Skank” e outras que foram descartadas por não se encaixarem bem na história e não acrescentar muito para a narrativa. De algumas, porém, foram retirados versos soltos das letras para uni-los em um diálogo, presente na cena onde “Edu” e “Natasha” conversam. Essas músicas foram “Mais Uma Vez” (Legião Urbana), “Mauricio” (Legião Urbana), “Vou Deixar” (Skank), “Na Sua Estante” (Pitty), “Adeus Você” (Los Hermanos), “Antes de Você” (Titãs) e “Flores” (Titãs), que inclusive toca na cena em

versão instrumental. Também foi adicionada a música “Só Por Uma Noite” (Charlie Brown Jr.), que toca em versão instrumental como música ambiente de uma das cenas que se passam no bar. A música foi a última canção a ser adicionada e sua inclusão veio da necessidade de criar um ambiente para o bar que os personagens frequentam. Uma das razões para essa escolha foi a letra da canção original, que apesar de não estar presente na versão do musical descreve em partes a situação em que os personagens se encontram. Além disso a ocasião foi aproveitada para somar a banda “Charlie Brown Jr.” aos artistas homenageados no musical.

Além das músicas já citadas, de outras tantas foram retirados versos isolados para compor a carta que “Edu” escreve para “Ana Paula”, carta essa que aparece sendo escrita ao fundo da ação. Os versos foram provenientes das músicas “Velha Infância” (Tribalistas), “Mais Uma Canção” (Los Hermanos), “Fico Assim Sem Você” (Claudinho e Buchecha), “Meu Sol” (Vanguart), “Bem-Me-Leve” (Apanhador Só) e “Luz Dos Olhos” (Nando Reis).

As razões e motivos para as escolhas de todas as músicas do projeto, na verdade, podem ser resumidas na fala de Serni (2014):

No filme, a canção é um gênero integrante de sua arquitetônica enunciativa (não se trata aqui de pensar a trilha sonora, presente na maior parte dos filmes – este seria um caso de incorporação simples de um gênero por outro, mas, no musical, mais que incorporação, a canção ou a música compõem o enunciado cinematográfico), uma vez que desempenha papéis próprios da e na narrativa: ora ela estrutura falas de personagens, ora assume a função do narrador junto com a câmera etc. (SERNI, 2014, p. 14)

2.4- A temática

O tema do filme se desenvolveu após a conclusão do argumento do roteiro. Até então o foco estava em procurar músicas que se encaixassem na trama e fizessem ligações entre si e ao concluir essa etapa o foco passou para o desenvolvimento de características que dessem unidade ao projeto. A música "Doce Solidão" não só deu nome ao filme como também é responsável pelo desfecho das personagens e o tema do musical: a solidão.

A solidão está presente na vida de quase todo ser humano, mas nem sempre da mesma maneira, e através de uma trama simples tentamos expressar esses vários tipos de solidão utilizando personagens alegóricos.

“Ana Paula” é a personificação da solidão clássica: tristeza, amargura, a dor de perder alguém. Suas canções, em geral, são em ritmos lentos e em tons graves, elucidando a melancolia da personagem. Durante o filme “Ana” encontra-se quase sempre no estado de

perda, quando no começo desabafa sobre a morte de seus pais, ao longo da narrativa termina com Henrique e ao final é deixada pelo seu melhor amigo.

“Henrique”, por outro lado, representa um tipo de solidão não tão explícito, porém tão ou mais cruel que o exemplo anterior, que é a solidão interior, o vazio, o "estar acompanhado, mas estar sozinho". Durante a trama a personagem desenvolve diversos relacionamentos, mas todos são superficiais, o que justifica seu arquétipo. Ao final do filme, mesmo passando por tudo que passou, não muda de perspectiva, continua agindo como antes, completamente sozinho por dentro.

Já “Natasha” é uma alegoria diferente, ela representa o lado bom da solidão: a liberdade, independência, o correr atrás de seus sonhos, o estar bem consigo mesmo. Sua aparição ao começo do filme a mostra fugindo de casa, juntamente com a canção "Eu quero sempre mais" que nos ajuda a perceber seu desejo de seguir em frente.

E por fim temos “Edu”, o protagonista, que tem um papel mais subjetivo de representar todos os tipos de solidão numa jornada evolutiva para se autodescobrir, mostrando que a solidão não é um sentimento fixo e sim apenas uma passagem. Ao início “Edu” apresenta-se num estado semelhante ao de seu irmão, pois está sozinho mesmo com seus amigos próximos; é apaixonado platonicamente por “Ana Paula” e nutre uma confiança em seu irmão que não deveria existir, colocando-o numa solidão disfarçada em sentimentos não recíprocos. Quando “Ana Paula” e “Henrique” começam a namorar, ele perde tudo aquilo que acreditava ter antes e passa para o estado de depressão, amargura e tristeza que é representado por “Ana Paula”. Após conhecer “Natasha”, pela primeira vez ele começa a ver as coisas de um ponto de vista diferente, tal como o dela, e passa a crer que a solidão pode ser sim algo bom. Vemos seu crescimento ao longo do filme e a confirmação dele, quando nega o beijo de “Natasha” e decide viajar sozinho.

Outro ponto interessante de se discorrer, além das personagens, é o final do filme, o qual foi escolhido por conta da música e do tema. Geralmente, em histórias de amor, os finais são felizes e os amores são encontrados e, apesar da trama simples e comum, o objetivo era evitar clichês do cinema. Portanto o filme se encerra de forma diferente, de acordo com o tema, com todos eles sozinhos vivendo suas vidas e suas "doces solidões" à sua maneira.

2.5- Tratamentos de roteiro

A estrutura do musical foi baseada principalmente no filme “*Across The Universe*” (Julie Taymor, 2007) e em outros musicais como “*Mamma Mia!*” (Phyllida Lloyd, 2008) e “*Moulin Rouge*” (Baz Luhrmann, 2001). Em todos esses casos, uma narrativa simples foi construída a partir de músicas já existentes, dando um novo contexto a elas e levando o público a apreciá-las de maneira diferente. Sobre a estrutura narrativa do gênero, Serni (2014) diz:

Todos os gestos, cenas e atos das personagens são significativos e as canções amarram situações, encenações, sequências filmicas, enfim, a estrutura da narrativa, além das falas e desejos das personagens. A maneira como cada uma dessas questões se realiza por meio das canções é diferentes. Ao que se refere à composição da narrativa, as canções se mesclam com as tomadas das cenas, a velocidade, o foco etc; enquanto quando elas revelam falas e desejos das personagens, elas são executadas mais a capela, ainda que não deixem de constituir a estrutura narrativa filmica. Por isso, no musical, a canção é um elemento que, mais que incorporado, trama a arquitetura do gênero. (SERNI, 2014, p. 95)

Após a conclusão do argumento de roteiro, iniciou-se a produção do roteiro propriamente dito, levando em conta as considerações já citadas de Serni (2014). O primeiro tratamento focou-se em desenvolver as cenas pressupostas no argumento com o intuito de ligar as músicas por meio de diálogos e ações, muito embora os diálogos nesta etapa foram criados apenas para embasar a história com a intenção de tratá-los posteriormente.

No segundo tratamento, foram adicionados elementos simbólicos e imagéticos para complementar as cenas, como a metáfora da rosa branca simbolizar esperança e estar presente ao longo do filme e as rosas vermelhas significarem as mentiras de "Henrique", são as "mil rosas roubadas" da cena de “Exagerado”.

No tratamento seguinte a preocupação maior foi revisar os diálogos e torná-los mais fluentes, incluindo nisso algumas músicas que tiveram versos adicionados ou cortados. Além disso, por limitações da produção, foram modificadas algumas locações de cenas.

Por fim, no quarto e último tratamento de roteiro, encontrado nos anexos, foram feitos ajustes finais em diálogos, ações e nas últimas cenas, as quais ainda não estavam transmitindo a carga emocional desejada.

2.6- Planejamento de divulgação

Após apresentado o trabalho para a banca examinadora, a intenção dos alunos é que o musical seja colocado na internet em sites como Youtube ou Vimeo e que o mesmo seja compartilhado através de redes sociais como o Facebook, tanto na página do projeto¹⁹ como em páginas relacionadas às bandas homenageadas no musical, conhecidas como “*fanpages*”. A rede social Facebook foi escolhida para esse fim por ser uma rede de grande acesso por parte do público-alvo desejado e também por causa da possibilidade de se impulsionar as publicações mediante um pequeno pagamento. Esse método de divulgar o trabalho em *fanpages* e impulsionar a publicação se mostrou eficaz ao divulgar o trailer do musical²⁰, o qual até o momento da confecção deste relatório foi citado pelas *fanpages* do cantor “Marcelo Camelo”²¹ e da banda “Legião Urbana”²² e alcançou mais de 600 visualizações em pouco mais de duas semanas. A partir dessa experiência positiva, a intenção é que a divulgação do filme pronto seja ainda mais ampla e alcance um número maior de pessoas.

Após todo esse processo criativo teve início a produção do musical em si, relatada no capítulo seguinte.

¹⁹ Disponível em < <https://www.facebook.com/musicaldocesolidao>> Acesso em 30 mar.2015

²⁰ Disponível em < https://www.youtube.com/watch?v=rZyYIv8k0_s> Acesso em 30 mar.2015

²¹ Disponível em < https://www.facebook.com/MCamelo.Frases/posts/1035418206487521?__mref> Acesso em 30 mar.2015

²² Disponível em < https://www.facebook.com/somosalegiao/posts/812520735506877?__mref> Acesso em 30 mar.2015

CAPÍTULO 3

A PRODUÇÃO

Capítulo 3 - A Produção

3.1- Formação da equipe

A equipe passou por diversas substituições e modificações até chegar a sua formação final, que de fato participou da produção e gravações. Inicialmente, o projeto seria dos formandos Ana Laura de Fendi Vaz, André dos Passos Pacano e Barbara Toscano, com a Ana Laura assumindo as responsabilidades de diretora musical e roteirista, André como diretor geral e roteirista, e Bárbara como diretora de produção e roteirista. Para completar a equipe, foram chamados alunos de outros anos do Curso de Radialismo para entrarem como colaboradores ativos do grupo; em junho de 2013 apresentamos o projeto aos voluntários com bastante êxito e esses voluntários em um primeiro momento foram: Beatriz Canto como assistente de direção, Gabriel Schiavinatti como assistente de direção musical, Mayara Bailo como assistente de produção, Thais Oliveira como assistente de produção, Henrique Gun como diretor de fotografia, Ana Beatriz Abbate como diretora de fotografia (posteriormente assistente de fotografia), Helena Lima como diretora de arte, Letícia Borba como diretora de arte, Mariana Oliveira como maquiadora, Vitor Gomes como captador de som direto, Daniel Sewell como editor, Beatriz Caetano como coreógrafa e Livia Sarno como responsável pelo *making-of*.

No decorrer do projeto, ficou claro que começar a produção com tanta antecedência não foi uma vantagem tão grande como prevíamos: com o tempo, muitos membros adquiriram outros compromissos ou tiveram problemas pessoais e deixaram o projeto.

Logo no início da pré-produção, pouco depois da formação dessa primeira equipe, a Bárbara deixou o projeto e as responsabilidades da direção de produção foram divididas entre as assistentes Mayara e Thais e os formandos Ana Laura e André. Não havia, porém, um único diretor de produção que organizasse de fato o que deveria ser feito, uma vez que a Ana Laura e o André estavam já com funções e responsabilidades acumuladas e as duas assistentes não tinham tempo para assumir o cargo e assim durante a fase de pré-produção mais intensiva foi chamada a voluntária Carolina de Paula para assumir a função. Ainda no setor de produção, a Mayara também deixou o projeto logo no início, sendo substituída pela voluntária Gabriela Staffa. Posteriormente, foram também adicionados à equipe Anderson Fernandes como produtor musical e Laís Paiva como produtora de arte.

Depois de colaborar durante boa parte da pré-produção, Beatriz Canto deixou o projeto e ficou creditada como segunda assistente de direção e a função de primeira assistente de

direção foi assumida pela formanda Ana Laura. No setor de fotografia, visto que não seria sempre que os dois diretores poderiam estar presentes nos testes e gravações, foram adicionados os voluntários Alexandre Canda e Laisla Rodrigues como assistentes de fotografia. Alexandre Canda, inclusive, assumiu também a função de colorização na fase de pós-produção do filme. Na captação de som, Vitor Gomes saiu do projeto e foi substituído por Northon Mingorance e pelo voluntário Wesley Bernardo Correa, que atuou como assistente de som e durante as gravações também ajudou como assistente de fotografia e de arte. No setor de arte, depois de diversas complicações com as diretoras, explicitadas no tópico Direção de Arte foram adicionadas para ajudar Laís Paiva como diretora de arte, além de produtora de arte, e Mariana Oliveira como assistente de arte, além de maquiadora. Na coreografia, Beatriz Caetano foi substituída por Renato Crisóstomo e Júlia Antunes. Daniel Sewell foi substituído por Vitor Amorim e, por fim, na equipe de *making-of*. Livia Sarno saiu perto das gravações e entraram na equipe Andrey Sanches e Gabriela Yachimciuc.

A formação final da equipe, portanto, ficou assim constituída:

- Direção Geral, roteirista e assistente de produção: André dos Passos Pacano
- Direção Musical, roteirista, primeira assistente de direção e assistente de produção: Ana Laura de Fendi Vaz
- Direção de fotografia: Henrique Gun
- Assistentes de fotografia: Ana Beatriz Abbate, Laisla Rodrigues e Alexandre Canda
- Direção de arte: Helena Lima e Leticia Borba
- Direção e Produção de arte: Laís Paiva
- Assistente de arte e maquiagem: Mariana Oliveira
- Direção de produção: Carolina de Paula
- Assistentes de produção: Thais Oliveira e Gabriela Staffa
- Produção musical: Anderson Fernandes
- Captação de som direto e edição de áudio: Northon Mingorance
- Assistente de som, fotografia e arte: Wesley Bernardo Correa
- Edição: Vitor Amorim
- Colorização: Alexandre Canda
- *Making-of*: Livia Sarno, Andrey Sanches e Gabriela Yachimciuc
- Segunda assistente de direção: Beatriz Canto
- Assistente de direção musical: Gabriel Schiavinatti

Além desses, os voluntários Melyna Souza e Vitor Youssef Dantas colaboraram com, respectivamente, identidade visual e ilustrações.

Vale ressaltar que, com exceção do produtor musical Anderson Fernandes, todos os outros membros da equipe foram voluntários e não receberam qualquer tipo de remuneração monetária.

3.2- *Casting*²³

Ao longo do processo de criação do roteiro a produção de elenco foi muito discutida. Por se tratar de um musical, tínhamos diversos receios em relação à produção, e o desenvolvimento dos atores era um deles. Sabíamos que além das cenas com diálogos e ações comuns, os atores deveriam ensaiar também as músicas, atingir um nível vocal agradável para se escutar e, além disso, serem capazes de encenar enquanto cantam, o que não é uma tarefa fácil. Isso sem falar da coreografia. Devido a todos esses motivos concluímos que a melhor opção seria iniciarmos os testes de elenco quando tivéssemos o primeiro tratamento do roteiro em mãos. E foi o que fizemos.

Logo após as férias de Julho de 2013, voltamos para Bauru marcando reuniões com a equipe (recém-formada) e dando início à procura de atores. Divulgamos a ideia do projeto em vários grupos de atores de Bauru pela rede social Facebook. Além disso, saímos procurando pessoas, não necessariamente atores, que soubessem cantar e tivessem interesse em realizar um teste para o musical. Fomos atrás de muitos vocalistas de bandas independentes de Bauru e até mesmo estudantes da UNESP que conhecíamos e sabíamos de suas habilidades vocais.

A procura por atores que soubessem cantar se estendeu ao longo do mês de agosto, paralelo a outras atividades (procura de uma banda para participar do projeto, ensaios da direção musical para as adaptações das músicas, reuniões da equipe e aos próprios testes de elenco). Tentamos concentrar todos os testes nas duas últimas semanas de agosto, embora os horários variassem entre 14h da tarde até as 22h da noite, de acordo com a disponibilidade do ator. Despertamos o interesse de aproximadamente 25 pessoas para os testes das quatro personagens principais.

Marcados os testes, nos encontrávamos no apartamento da Ana Laura para nos reunirmos com os atores. Além da Ana Laura, diretora musical e do André Pacano, diretor geral, responsáveis pelo *casting*, os assistentes de ambas as funções (Gabriel Schiavinatti e

²³ *Casting*: Processo de seleção do elenco, ocorrido durante a fase de pré-produção. (Fonte: Wikipédia)

Beatriz Canto) também se reuniam para a realização dos testes. A cada ator que chegava, nós primeiramente conversávamos pessoalmente sobre o projeto e a personagem em questão. Era importante ressaltar todos nossos objetivos, mas também deixar claro que o trabalho seria apenas colaborativo, por se tratar de uma produção de baixo orçamento. Dito isso, organizávamos numa tabela do Excel anexada como Anexo 3 todos os dados e contatos dos atores, para enfim, começarmos o teste.

Os testes eram divididos em duas etapas: a de interpretação musical e a de atuação. Para a primeira etapa pedíamos para que os atores já fossem cientes de quais músicas iriam cantar. Para cada personagem, nós escolheríamos duas músicas presentes no roteiro, as quais eles deveriam cantar em frente à câmera, com a letra em mãos e ao som de violão apenas tocado por alguém da equipe. Nosso objetivo nessa fase era estritamente vocal, queríamos saber como os atores se dariam com as canções, se tinham potencial para evoluir ou não, entre outras características.

Seguindo para a próxima etapa, a da atuação, nós pedíamos para que ator interpretasse mais duas cenas; sendo uma tirada do roteiro e outra de improviso. Para cada personagem, assim como na fase das músicas, alterávamos as cenas de acordo com aquilo que mais queríamos observar e avaliar nos testes. Os testes de improviso demonstravam muito isso: para o papel de “Edu”, o ator deveria declamar a “carta” que ele escreve para “Ana Paula” no filme, trazendo a tona todo seu lado emotivo, fundamental para encenar a personagem. Para “Henrique”, em contraste, pedimos que os atores “conquistassem” a “Ana Paula” com “sua lábia”. Já “Natasha” deveria dançar para si mesma, trazer na dança sua liberdade; enquanto a “Ana Paula” deveria reagir à carta escrita por “Edu”. Para todos os testes havia alguém da equipe contracenando com os atores para marcar o espaço e tempo dos diálogos.

Terminado o mês de agosto, tínhamos concluído todos os testes até então marcados e logo no começo de setembro nos reunimos para assistir todos os vídeos gravados durante o processo e, enfim, tirar uma conclusão. E assim definimos nosso elenco principal: Leandro Tixa (Edu), Letícia Cabral (Ana Paula), Marcus Cirillo (Henrique) e Adriane Santana (Natasha).

Além do elenco principal, convidamos outras atrizes que participaram dos testes e consideramos qualificadas para participar da cena de “Garotos”, que envolveria coreografia. São elas: Júlia Antunes, Juliana Severino e Paloma Vizzoni. Mais tarde convidaríamos também Gabriela Staffa e Beatriz Montenhaur para se juntar ao elenco por serem dançarinas de Jazz.

O “problema” do *casting* parecia resolvido, e com isso demos início aos diversos ensaios ao longo dos próximos meses. O que não sabíamos até então é que nossa maior precaução poderia se tornar, de fato, a nossa maior preocupação. No final do ano, em um dos últimos ensaios, o ator que fazia o protagonista descobriu, tardiamente, que sua namorada estava grávida de cinco meses. Mesmo nessa situação, ele estava muito empolgado com o projeto e disse que daria conta, então confiamos nele, mesmo aflitos.

Em fevereiro de 2014 elaboramos nosso cronograma de gravação, com o intuito de gravarmos as músicas no final no mês e já em março começarmos as filmagens. Mas a primeira má notícia veio da Adriane: ela nos enviou uma mensagem dizendo que havia assinado contrato com uma empresa que retinha seus direitos de imagem e voz e que não podia explicar melhor sobre o assunto, também por restrições da empresa. A única afirmação que tínhamos era a de que não tínhamos mais a “Natasha”. Alguns meses depois descobrimos que essa “empresa” era a Rede Globo e que o contrato que ela assinou era para o programa “Superstars”, o qual a nossa suposta atriz fez muito sucesso com sua banda “Move Over”. Independente disso, precisávamos de uma nova “Natasha” e foi quando recomeçamos a fase de “procura” e encontramos mais algumas atrizes interessadas.

Seguimos o mesmo esquema dos testes de antes e acabamos encontrando uma nova atriz para o papel, Ana Paula Assis, que embora não fosse cantora profissional, atuava incrivelmente bem.

Com isso, conseguiríamos manter o cronograma, precisando apenas adicionar alguns ensaios intensivos com a nova atriz. Mas aí veio nosso segundo problema: Leandro Tixa, começou a sentir as pressões da paternidade que nós havíamos previsto e uma semana antes da data de gravação das músicas, ele saiu do projeto. Obviamente, fomos obrigados a adiar todo o processo de filmagens, afinal, não tínhamos mais um protagonista.

Nossa primeira atitude foi chamar o segundo melhor nos testes de agosto, Michel Sunsín, que aderiu ao projeto, mas na semana seguinte já decidiu que não daria conta. Foi então que recomeçamos pela terceira vez o *casting*.

A nossa nova atriz, Ana Paula, conhecia algumas pessoas que se encaixavam no perfil da personagem e nos passou os contatos. Fizemos os testes mais uma vez, mas desta vez foi certo: Pedro Furtado apareceu e encarnou o “Edu” tão bem, que no final das contas, após tanto desespero, acreditamos que foi a melhor escolha para o filme.

Demos continuidade aos ensaios intensivos com ambos os atores, principalmente com o novo “Edu”, pois agora o cronograma já havia sido adiado de qualquer forma.

Um *casting* que pareceu tão tranquilo e tão preocupado em “se adiantar” acabou se tornando uma grande dificuldade durante o processo. É muito difícil de lidar com o “tempo” quando se está numa produção independente/universitária, afinal, não temos contratos oficiais e dependemos muito da boa vontade, do interesse e da disponibilidade dos atores. Mas fica o aprendizado, por melhores que sejam as intenções de se adiantar, temos que levar em consideração todas as possibilidades e recursos (ou falta de) e com isso ponderar: os atores mais recentes acabaram conseguindo resultados tão bons quanto os dois atores mais antigos do projeto (Leticia e Cirillo) e talvez até melhores do que seus antecessores.

3.3- Direção Musical

Um dos desafios de se produzir um musical com músicas conhecidas e já consagradas pelo grande público foi adaptar as canções de forma que elas se encaixassem nas cenas e passassem a emoção necessária sem, no entanto, perder sua essência e identidade, afinal a intenção é que elas sejam reconhecidas pelo público, sendo inclusive um atrativo para os espectadores já familiarizados com as canções originais. Pensando nisso, uma vez que a primeira versão do roteiro estava concluída e as músicas decididas, a equipe de direção musical formada pela Ana Laura e pelo voluntário Gabriel Schiavinatti (diretora musical e assistente de direção musical, respectivamente) começou a formular ideias de como as canções seriam modificadas, ideias essas que por vezes se alteraram durante o processo de produção. As ideias iniciais foram debatidas com o diretor André e mais tarde com o produtor musical Anderson, que trouxe novas ideias e soluções para as versões. A direção musical e produção musical caminharam de forma muito juntas: a direção musical indicava como cada música deveria soar, como deveria ser adaptada e como ela seria inserida, e a produção musical se responsabilizava por realizar os arranjos necessários e produzir toda instrumentação. O produtor musical então apresentava o trabalho realizado à diretora musical e a mesma indicava o que deveria ser modificado e, do mesmo modo, o que estava satisfatório, até chegar ao resultado final. Durante a gravação das vozes dos atores, a diretora musical Ana Laura estava presente para dirigir os atores indicando qual sentimento eles deveriam transmitir através do canto e garantir que o resultado saísse como o desejado, enquanto o produtor musical Anderson dava algumas dicas referentes a arranjos vocais e composições de novas linhas vocais.

A seguir, o processo de adaptação de cada uma das músicas presentes no musical.

3.3.1- Eu Quero Sempre Mais/Eu Te Devoro:

Quisemos começar o musical com a junção de duas músicas, ação conhecida no meio musical como *mashup*²⁴, para causar impacto no público já nas cenas iniciais e apesar de as duas músicas serem executadas juntas, o processo de modificação foi diferente. A ideia original para “Eu Quero Sempre Mais” era, na primeira parte da canção, deixar a música um pouco mais séria do que a versão original, para se adequar a seriedade da situação de “Natasha” fugir de casa e a partir do primeiro refrão onde ela canta o primeiro “eu quero sempre mais” demonstrar uma nova liberdade para a personagem, tanto através da batida da música como através da entonação da atriz. Para a segunda parte, cantada pela personagem “Ana Paula”, a ideia era deixar a música mais simples, triste e emocionante. No decorrer do processo de criação e gravação, optamos por incorporar na primeira parte instrumentos e batida de rock para demonstrar a natureza rebelde de “Natasha” e também, por se tratar da música de abertura, para animar o público e encorajá-lo assistir o restante do filme. A seriedade, portanto, ficou mais na entonação da atriz, na atuação da mesma na cena e no ritmo da música, mais lento que no original. Na segunda parte, para alcançar o efeito triste, a solução foi deixar a instrumentação mais simples com apenas um piano tocando de forma emocionante, e dirigir a atriz para cantar de acordo.

Em “Eu Te Devoro”, a intenção foi deixar a música bem romântica, apaixonada e sonhadora, para corresponder aos sentimentos e ao amor inconfessado de “Edu”. Para isso, o violão e a batida da canção original foram substituídos por piano e conjuntos de cordas para alcançar a emoção necessária e também se ligar mais facilmente com a segunda parte de “Eu Quero Sempre Mais”. A ponte de piano que liga as duas músicas e age como introdução de “Eu Te Devoro” serviu também para dar mais profundidade à fala de “Ana Paula”, além de atuar como modulador entre as duas músicas que possuem tonalidades diferentes.

3.3.2- A Flor:

Consideramos que a música “A Flor” não necessitava de grandes alterações em seu andamento, composição e instrumentação, pois já tinha o espírito agressivo e torturado que queríamos transmitir. As mudanças observadas entre a versão original e a adaptada se devem mais as escolhas estéticas do produtor, para não ser apenas uma cópia da original.

²⁴ *Mashup*: Canção ou composição criada a partir da mistura de duas ou mais canções pré-existentes, normalmente pela transposição do vocal de uma canção em cima do instrumental de outra, de forma a se combinarem. (Fonte: Wikipédia)

3.3.3- Exagerado

A orientação para “Exagerado” foi modernizar a música, amenizando os ecos e sintetizadores característicos dos anos 80. Foi também necessário alterar a tonalidade da música para encaixar melhor as vozes de todos os atores envolvidos, além da criação de segundas vozes para, além de criar elementos a mais diferenciando as versões, não causar conflitos entre as vozes dos diferentes atores.

3.3.4- Garotos II

A música “Garotos II” foi uma das mais desafiadoras, onde tentamos transformar a canção original em uma versão que remetesse ao jazz; a intenção era criar uma atmosfera sensual inspirada em cabarés e no filme “Chicago” e acreditamos que o jazz cumpriria esse propósito.

Nas reuniões iniciais com o produtor musical, a ideia era começar com estalos de dedos, acrescentar os instrumentos aos poucos e adicionar instrumentos de metais ao longo da música, algo como na canção “*Fever*” de Michael Bublé.²⁵ porém com o acréscimo do coro de vozes femininas consideramos que os metais deixariam a música muito carregada e os outros elementos ficariam apagados. Dessa forma, os metais foram retirados da versão final. A música foi desafiadora também no sentido de trabalhar com muitas vozes, eram seis vozes femininas além da voz do ator, portanto foi necessário criar linhas diferentes de acordo com a capacidade vocal de cada cantora para que as vozes não se chocassem e a música ficasse mais agradável, assim como acontece em corais e grupos *a cappella*²⁶ como os mostrados no filme “A Escolha Perfeita”, onde várias vozes cantam diferentes linhas vocais em versões de músicas já conhecidas. Muitas ideias, inclusive, surgiram no momento da gravação, sugeridas pelas próprias cantoras ou pelo produtor musical.

²⁵ *Fever* de Michael Bublé : disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=wII2ci7IcJ4>> Acesso em 02 set.2013

²⁶ *A cappella*: Expressão italiana que designa a música vocal sem acompanhamento instrumental. Também pode ser usada para designar uma versão cantada ou a extração das vozes de uma música que tem instrumental. (Fonte: Wikipédia)

3.3.5- Será

A música “Será”, interpretada originalmente pela banda “Legião Urbana”, é uma das músicas mais conhecidas presentes no musical e foi também uma das mais agradáveis de se trabalhar. Na cena em que a música está presente são retratados dois ambientes e quisemos deixar isso transparecer na música também, alterando o estilo sutilmente na passagem de um ambiente para outro, inspirados na cena de “*Across the Universe*” onde os personagens cantam a canção “*Hold me Tight*” e também são retratados dois ambientes com características distintas. Esse exemplo, inclusive, é explicado também por Serni em seu trabalho sobre “*Across the Universe*” (2014):

A canção “Hold me tight” é interpretada em cenários diversos nessas cenas, o que demonstra que a construção da canção, no filme musical, depende não apenas da letra e da música para o seu sentido, mas também do cenário, de um espaço, tempo e sujeitos específicos que contribuem para a particularidade de cada cena. A canção, no musical, pode narrar o enredo, por exemplo. No filme em questão, muitas vezes, ela expressa o que as personagens sentem. Por isso, muitas vezes, são entoadas a capela e em outro ritmo, mais lento, quase que “falado”. (SERNI, 2014, p. 85)

Dessa forma, começamos a música com uma batida mais enérgica e agressiva enquanto os personagens “Edu” e “Henrique” discutem e depois amenizamos no refrão, onde a personagem “Ana Paula” descobre a carta de “Edu” e se questiona sobre seu relacionamento com o “Henrique”. Na parte final, onde “Edu” e “Henrique” brigam e “Edu” é expulso do bar, voltamos com a batida do início e acrescentamos o coro de vozes, que teve um tratamento semelhante ao utilizado em “Garotos II” e gerou o clímax da cena, que foi depois amenizado com os versos finais cantados por “Edu” e “Ana Paula” com uma base instrumental mais simples. Também na música como um todo, quisemos modernizar e amenizar o clima de anos 80 da versão original, assim como foi feito em “Exagerado” e “Meu Erro”.

3.3.6- Natasha/Infinita Highway

Em “Natasha” e “Infinita Highway”, quisemos fazer mais um *mashup* e o desafio principal residiu justamente nisso. As duas canções originais são de tonalidades diferentes e precisamos encontrar um modo de deixá-las compatíveis não somente entre si como também com as vozes dos dois atores, visto que tons muito graves dificultariam a interpretação de Pedro e tons mais agudos seriam impróprios para a voz de Ana Paula. A solução foi deixar a

canção “Natasha” no tom original e subir o tom de “Infinita *Highway*” para que as duas partes harmonizassem, e realizar essa transição mesclando o característico “tchururu tchuru” de “Natasha” com versos de “Infinita *Highway*”. As canções foram também desaceleradas em relação às versões originais para dar mais tempo de a cena se desenvolver e refletir o caráter intimista do encontro dos personagens “Edu” e “Natasha” e as demais modificações se deveram principalmente a escolhas estéticas e artísticas do produtor musical, novamente para criar diferenciais nas versões.

3.3.7- Meu Erro

A orientação para a música “Meu Erro” foi dividir a música em duas partes para explorar os sentimentos da personagem “Ana Paula”. Na primeira parte quisemos refletir seu desapontamento e tristeza e para tal efeito optamos por deixar a música mais lenta, acompanhada apenas por um piano. Na segunda parte, “Ana Paula” perde a paciência e a música se torna mais enérgica e agressiva, com batida de bateria e outros instrumentos característicos de rock. Assim como em outras canções do mesmo período, foi tomado cuidado para deixar a música mais atual e não transparecer os elementos musicais característicos dos anos 80.

3.3.8- Refrão de Bolero

Em Refrão de Bolero, a intenção foi deixar a música carregada de emoção para demonstrar os sentimentos da personagem “Ana Paula” e conduzir ao clímax do filme, o encontro de “Edu” e “Ana Paula”. Nos baseamos principalmente nas versões acústicas da música, como a do acústico MTV dos “Engenheiros do Hawaii”. A orientação foi deixar como instrumentação apenas piano e instrumentos de corda, violoncelo no caso, para deixar a música romântica, triste e emocionante como queríamos, e também trabalhar com os atores para que eles expressassem no canto a emoção desejada.

3.3.9- Dias Atrás

Quando primeiro decidimos quais músicas estariam contidas no projeto, consideramos “Dias Atrás” como a mais destoante entre todas por ter um ritmo mais adolescente e agressivo e ser, talvez, menos madura do que as demais. A ideia inicial, portanto, era deixar a canção mais épica e catártica, afinal, é a última canção do musical e queríamos manter a qualidade e a

atenção do expectador até o fim. Para alcançar tal resultado, desaceleramos a música em relação à versão original e deixamos a instrumentação reduzida a piano e um arranjo de cordas, e aumentamos o tom em relação à música original para melhor se adequar à voz do ator.

3.3.10- Doce Solidão

Para a última música, que dá nome ao projeto, nossa intenção não era mudar muito em relação à versão original, apenas deixar a música tranquila e agradável para se ouvir durante os créditos. Portanto simplificamos a instrumentação, mantendo apenas um violão como base, e deixamos a música repetindo a parte instrumental após os atores cantarem os primeiros versos.

3.3.11- Outras músicas

Além das músicas já citadas, também utilizamos as músicas “Flores” do “Titãs”, “Só Por Uma Noite” do “Charlie Brown Jr.” e “Flores em Você”, do “Ira!”. Nos três casos, foi feita uma adaptação instrumental da canção original, uma adaptação mais literal no caso de “Flores” e “Só Por Uma Noite” e uma versão mais delicada e romântica para “Flores em Você”, para ser usada no menu do DVD.

3.4- Ensaios

Definido o *casting* original, demos início aos ensaios, tanto de voz quanto de atuação. Os primeiros ensaios, mais focados na movimentação de cena e diálogos, foram cruciais para perceber quais diálogos poderiam ser melhorados e também para nos dar uma noção melhor de como as cenas ficariam visualmente e como aquilo poderia ser decupado. Os ensaios musicais, por sua vez, também foram essenciais para verificar se as modificações das músicas que tínhamos proposto funcionariam nas vozes dos atores, quais outras modificações eram necessárias e também o que podia ser acrescentado ou melhorado.

3.4.1- Ensaios de cena

Os ensaios de cena eram realizados com a presença do diretor André, da diretora musical Ana Laura e por vezes com a presença dos assistentes Beatriz e Gabriel e de um membro da equipe do *making-of*, que registrava os ensaios, que costumavam ser de no máximo dois atores por vez e focados em uma sequência específica do filme por vez, e, com o roteiro em mãos, os atores passavam o diálogo sem muita preocupação com as músicas, com o diretor indicando qual seria a movimentação da cena. Nessa fase foram feitas modificações nos diálogos e decupagem para a cena ficar o mais natural possível. E foi importante também para os atores se conhecerem e conectarem, visto que a maioria não se conhecia até a definição do elenco. Conforme o projeto ia avançando e o estilo das músicas ia ficando mais definido, estas também passaram a ser um ponto de destaque nesses ensaios de cena, com os atores definindo seus movimentos com base no tempo das músicas, atuando ao mesmo tempo em que cantavam e sendo instruídos para cantarem sempre da mesma maneira, de forma que quando as gravações chegassem a utilização do recurso de playback funcionasse.

3.4.2- Ensaios musicais e de voz

Assistidos pela diretora musical Ana Laura, pelo assistente Gabriel e por vezes pelo diretor André, os ensaios voltados exclusivamente para as músicas aconteceram com menor frequência no início da fase de ensaios, paralelo aos ensaios de cena, e com mais intensidade conforme a data prevista para as gravações das músicas se aproximava. Assim como no caso dos ensaios de cena, costumavam contar com no máximo dois atores por vez e focados em poucas músicas por sessão. Inicialmente a base musical para os ensaios era apenas um violão tocado por um membro da equipe, e conforme o projeto progredia o produtor musical Anderson criou bases eletrônicas que nos permitia ensaiar com maior precisão e mais fidelidade ao que seria a música de fato.

Perto do fim do ano de 2013 realizamos um ensaio geral focado nas músicas, com a participação de todos os atores e também do nosso produtor musical Anderson Fernandes. Nesse ensaio surgiram mais ideias de segundas vozes, modificações e melhorias em geral. Os áudios do ensaio foram gravados para referência, tanto do Anderson, que produziria as bases musicais em cima daquele ensaio, quanto para a própria equipe e para os atores perceberem onde podiam melhorar e o que já estava satisfatório. É importante ressaltar que nesse período o Leandro Tixa e a Adriane ainda estavam no elenco e algumas melhorias e observações haviam sido feitas com base nas vozes deles.

No começo de 2014, a data prevista para gravação das músicas se aproximava e os ensaios seguiam com mais intensidade, já com algumas bases provisórias feitas pelo Anderson, até a Adriane anunciar sua saída do projeto e o Leandro Tixa também sair em definitivo pouco depois. Para se adequar ao cronograma, a solução foi começar a gravar as músicas cantadas pela Letícia e pelo Marcos Cirillo enquanto a situação do *casting* se resolvia. Uma vez definidos Ana Paula Assis e Pedro Furtado como “Natasha” e “Edu”, os ensaios com eles, individuais, passaram a ser quase diários para conseguirmos gravar o quanto antes e não atrasar ainda mais nosso cronograma, ensaios esses focados exclusivamente na voz, em um primeiro momento. Nenhum dos dois tinha muita experiência com canto, assim como o Cirillo, portanto esses ensaios foram mais intensos por precisar passar vários exercícios de respiração e canto e melhorar a capacidade vocal deles em pouco tempo, a partir da experiência prévia da diretora com canto e exercícios tirados do site “CifraClub”²⁷ enquanto ensaiavam as canções já com as modificações feitas a partir das versões originais. Com o cronograma apertado, Ana Paula e Pedro tiveram menos tempo que os demais para se adaptarem a essas modificações e não tiveram oportunidade de ensaiar em conjunto, o que levou a alguns ajustes e modificações na hora de gravar para que as vozes se harmonizassem.

3.4.3- Ensaios de coreografia

Paralelo a isso tudo, em 2014 começou o desenvolvimento e os ensaios para a coreografia da cena “Garotos”. Inicialmente, quem criaria e ficaria responsável pela coreografia seriam as dançarinas mais experientes do grupo, todas voluntárias e estudantes de radialismo, que até então eram Beatriz Caetano, Júlia Antunes, Gabriela Staffa e Carolina Molina. Completando o grupo, havia também as voluntárias Paloma Vizzoni, Juliana Severino e Beatriz Montanhaur, com graus de experiência com dança variados. Durante reuniões iniciais com a direção elas foram orientadas sobre como queríamos essa coreografia, mostramos o áudio da música proveniente do ensaio geral do fim de 2013, que apesar de não ser o ideal por não ter o ritmo e andamento completamente definido já dava uma ideia de como seria, algumas referências que já havíamos pensado e também discutimos novas ideias e referências, trazidas por elas. A Beatriz Caetano, porém, saiu do projeto logo nas primeiras reuniões por questões de agenda. Além disso, estava difícil encontrar um horário na semana onde todas estivessem disponíveis. Também havia a questão de onde aconteceriam os ensaios,

²⁷ Disponíveis em <<http://www.cifraclub.com.br/aprenda/tutoriais/1-vocais/>> Acesso em 10 set.2013

uma vez que era necessário um espaço amplo e sem muitos móveis ou obstáculos. Conforme o tempo ia passando e a coreografia não se desenvolvia, chamamos o professor de dança Renato Crisóstomo para entrar no projeto apenas como coreógrafo. A agenda dele também era bastante apertada, mas em poucos encontros com as dançarinas já desenvolveu a coreografia e instruiu a elas que continuassem a ensaiar sozinhas, para depois ele voltar e limpar e arrumar o que fosse necessário. A essa altura, a versão em estúdio provisória da música já estava pronta, facilitando a questão de tempo e ritmo, e a Carolina Molina havia saído do projeto também por problemas de agenda e restavam apenas cinco dançarinas. Foi considerado fazer testes para atrair mais dançarinas, mas em meio as gravações das músicas restantes e os preparativos para as gravações das cenas que começariam em poucas semanas, não havia tempo para isso. Assim, com as cinco restantes lideradas às vezes pelo Renato e às vezes pela Júlia, designada como assistente de coreografia, os ensaios aconteceram, por vezes no parque Vitória Régia, onde a acústica não era adequada e o chão de grama não era o ideal. Por vezes no estacionamento do prédio da Ana Laura, que quando livre de carros proporcionava um amplo espaço apesar da acústica também não ser a ideal. Com todas essas limitações e problemas sendo adequados a situação, o tempo útil de ensaio foi bem curto, com os encontros acontecendo no período de apenas algumas semanas, e no dia da gravação ainda não estava perto do ideal e precisamos recorrer a vários planos fechados e detalhes para o resultado ficar satisfatório.

3.5- Direção de Produção

A direção de produção foi realizada pela voluntária Carolina de Paula, com ajuda das assistentes Thais Oliveira e Gabriela Staffa e também com colaboração de André Pacano e Ana Laura Vaz. A produção de arte, por sua vez, foi realizada pela voluntária Laís Paiva e a produção musical por Anderson Fernandes.

3.5.1- Captação de Recursos

Todo cinema independente e, principalmente, universitário passa por diversas dificuldades, sobretudo, financeiras. Para tentar suprir o problema da falta de dinheiro, diversas iniciativas foram tomadas, das quais poucas geraram lucro. Durante a produção do filme procuramos economizar ao máximo e buscamos apoiadores culturais que nos disponibilizaram espaço para as filmagens e equipamentos de luz gratuitamente, embora a procura por patrocínios tenha sido em vão.

A primeira de nossas atitudes foi criar uma conta no Catarse²⁸, site de financiamento coletivo, para tentar atingir o mínimo necessário para recebermos as doações. Fizemos um vídeo promocional e montamos a página, que pode ser acessada em “<http://catarse.me/pt/docesolidao>”, mas infelizmente não atingimos a meta e, portanto, não obtivemos lucro. Paralelamente a isso, organizamos uma festa no Jack Music Pub, casa noturna em Bauru e apoiador cultural do filme, para arrecadar dinheiro, mas a festa acabou gerando um prejuízo de R\$70,00.

Até então nossa fonte de renda eram apenas doações feitas por parentes e amigos, mas infelizmente era pouco para o tamanho da produção que tínhamos em mente. Tentamos então realizar mais uma festa, mas agora numa república, que atrairia mais pessoas, embora fosse mais complexo de se organizar. Conseguimos um lucro bruto de R\$1300,00, dos quais R\$500,00 ficaram para a república que sediou a festa, acrescentando R\$800,00 para o caixa da produção.

Após a realização das gravações, nosso caixa estava ainda negativo e, portanto, iniciamos mais uma vez a procura de patrocínios, mas dessa vez fomos bem sucedidos com o apoio financeiro da pizzeria Friggere, com R\$50,00, Flipper Lanches, com R\$100,00 e o nosso maior apoiador, Komiketu Lancheteria, com R\$300,00.

3.5.2- Produção Executiva

Desde o início sabíamos que não teríamos muito dinheiro para a produção, e isso se tornou ainda mais claro quando não conseguimos patrocínio e as festas não deram o lucro esperado; como já dito, em um primeiro momento toda nossa arrecadação se deveu à segunda festa e a doações de pais e parentes. Felizmente conseguimos economizar bastante com as locações e o maior gasto, de longe, foi da produção musical, como já prevíamos que seria uma vez que queríamos gravações de músicas de qualidade.

Em todos os setores, tentamos ao máximo minimizar os gastos. Alguns, porém, foram necessários; a montagem se iniciou em julho, período em que a Universidade estava em greve e a maior parte da equipe não estava mais em Bauru, portanto a assistente de direção precisou enviar os arquivos das gravações em um HD externo por correio para o editor. Houve também os gastos inevitáveis com transporte e alimentação, objetos de arte que não

²⁸ Catarse: Site de financiamento coletivo onde colaboradores doam dinheiro para projetos em troca de recompensas estipuladas pelos idealizadores dos mesmos, que podem variar de acordo com o valor da doação. Disponível em <<https://www.catarse.me/pt>>

puderam ser emprestados, impressão de roteiros e o prejuízo causado pela primeira festa que fizemos para arrecadar dinheiro. O orçamento ficou da seguinte maneira:

Item	Valor (R\$)
Transporte (combustível)	110,00
Alimentação	123,33
Arte	184,00
Equipamentos	60,00
Produção musical	1100,00
Envio do HD	22,85
Festa Jack	70,00
Impressão de roteiros e cronogramas	30,00
Dvds, encadernação e finalização*	250,00
Total	1950,18

Tab. 1- Orçamento real da produção.

* Estimativa de custo

3.5.3- Cronograma

Foram realizados muitos ajustes desde a primeira versão do cronograma feita em fevereiro de 2014 por conta dos imprevistos, principalmente com elenco, mas também às vezes por causa de locações ou por acontecimentos como a perda do HD do produtor musical, que levou a reajustes no cronograma para acomodar as gravações de música que precisavam ser refeitas.

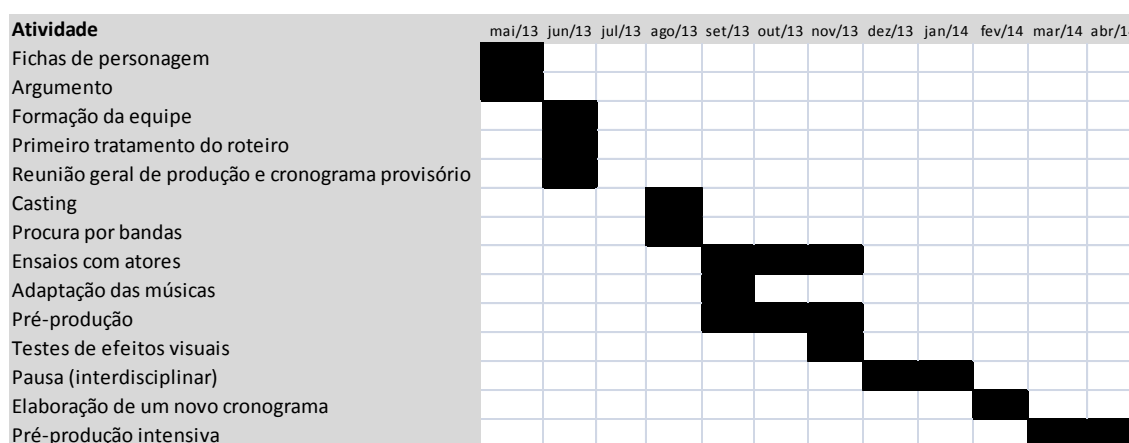
A maior alteração no cronograma geral foi a data de gravação das cenas em estúdio, que precisou ser adiada e remarcada diversas vezes; no período de maio e junho de 2014, quando gravamos todas as cenas restantes, a Unesp se encontrava em greve e não tínhamos acesso ao estúdio, portanto adiamos essas cenas até que a greve acabasse. Quando as atividades da Universidade voltaram em setembro, porém, nosso ator principal nos informou que havia cortado o cabelo nesse meio tempo, impossibilitando nossas gravações por alguns meses, para que não acontecesse falha na continuidade. A isso seguiram o fim do semestre letivo e férias, e finalmente conseguimos agendar o fim das gravações para janeiro de 2015; porém, quando tudo parecia resolvido, surgiram as dificuldades em se adequar os horários das gravações com o estúdio, a equipe e os atores. Precisávamos de apenas dois dias, um para montar o *chroma key*²⁹ e realizar testes de luz e um para gravar as cenas restantes, mas o estúdio não estava

²⁹ *Chroma key*: Técnica de efeito visual que consiste em colocar uma imagem sobre uma outra através do anulamento de uma cor padrão, como por exemplo o verde ou o azul. É uma técnica de processamento de

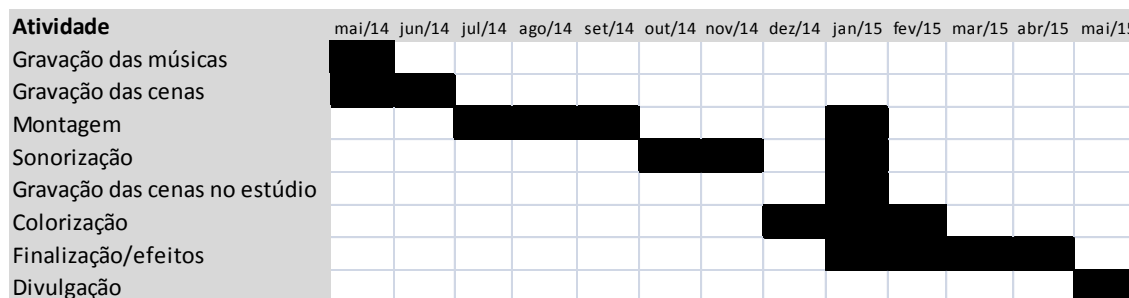
disponível nos dias e períodos que havíamos planejado, parte da equipe tinha aula nos períodos que eram razoáveis para os restantes e os atores tinham horários conflitantes com os nossos. Quando finalmente conseguimos horários que se encaixassem na agenda de todos (mesmo que para isso a equipe fosse reduzida em alguns momentos), a Unesp ficou sem energia elétrica no dia anterior às gravações, no dia em que montaríamos o *chroma key* e realizaríamos os testes, o que colocava em risco o fim das filmagens. Felizmente a eletricidade voltou cedo no dia seguinte e conseguimos realizar os preparativos durante a manhã e manter as gravações durante o período da tarde, encerrando assim as filmagens.

Por se tratar de um período longo de tempo de produção, vale ressaltar que alguns meses foram mais produtivos que outros. Os meses de menor atividade foram julho de 2013, quando a Universidade estava em greve, dezembro de 2013 e janeiro de 2014, quando estávamos ocupados com outros trabalhos e atividades do Curso de Radialismo, e o período entre julho e setembro de 2014, onde a Universidade estava mais uma vez em greve e aconteceu apenas o processo de montagem.

A versão final do cronograma ficou da seguinte maneira:



Tab. 2 - Cronograma de maio/2013 a abril/2014



Tab. 3 - Cronograma de maio/2014 a maio/2015

3.5.4- Locações

Todas as gravações foram realizadas em Bauru e sempre procuramos gastar o menor valor possível. Assim, procuramos utilizar lugares públicos ou que não cobrassem diária, como apartamentos e repúblicas de membros da equipe.

3.5.4.1 Quarto da Natasha

A locação foi o quarto de uma das diretoras de arte, que nos cedeu o lugar e fez as alterações necessárias nos dias de gravação, sem gastos adicionais.

3.5.4.2 Quarto da Ana Paula

Mais uma vez, foi o caso de se usar o apartamento de um membro da equipe para a gravação. A sala onde a gravação foi realizada já estava sem móveis, facilitando a montagem no cenário, mas houve problemas referentes ao posicionamento do quadro na parede, visto que não dispúnhamos de furadeira e pregos e os que já haviam na parede não forneciam a altura que precisávamos para o quadro. Para complementar os elementos cenográficos com o quadro, com as rosas, os alfinetes para as rosas e com as fitas usadas para prender o quadro em um primeiro momento foi necessária uma despesa não prevista.

3.5.4.3 Quarto do Edu

Para o quarto do “Edu”, a locação usada foi um quarto de uma república de membros da equipe. Todos os objetos de arte foram emprestados e não houve despesas extras.

3.5.4.4 Quarto do Henrique

Para facilitar as gravações, o quarto do “Henrique” foi filmado em um outro quarto da mesma república onde ocorreram as gravações do quarto do “Edu”. Mais uma vez os objetos de arte foram todos emprestados de amigos e membros da equipe e a única despesa foi com a impressão dos pôsteres nas paredes.

3.5.4.5 Terraço

Uma das únicas locações que precisamos alugar, o terraço se localiza no salão de festas do prédio de um dos membros da equipe, mas para utilizá-lo precisamos pagar o aluguel de uma diária do salão. Fora isso, não tivemos complicações e não foram necessárias alterações no local por parte da equipe de arte.

3.5.4.6 Bar

O bar foi a locação mais complicada de se conseguir. A ideia inicial era filmar em dois bares, em um as cenas de “Será” e “Garotos” e em outro a cena de “Refrão de Bolero”. Visitamos diversos barzinhos em Bauru e tentamos negociar com alguns, mas depois de algum tempo sem obter resposta ou uma data em que poderíamos gravar, optamos por realizar todas as cenas em uma única locação, o Jack Music Pub, que nos cedeu o lugar fora do horário de funcionamento. Na parte externa do bar também foram filmadas as cenas onde o “Edu” conhece “Natasha” e também a cena onde “Edu” canta “Dias Atrás”. Nessa locação tivemos alguns problemas relacionados ao supervisor do local no horário das gravações, explicados melhor no tópico de Assistência de Direção.

3.5.4.7 Carros

O carro de “Natasha”, onde foram filmadas as cenas de “Infinita Highway”, era de um dos membros da equipe, assim como o carro de “Henrique” em “Exagerado”. As cenas de ruas foram filmadas de dentro do carro do diretor, andando por Bauru.

3.5.4.8 Parques

A maior parte das cenas ao ar livre, em um parque, foram filmadas no Jardim Botânico de Bauru, que nos cedeu autorização para gravar as cenas no lugar sem custos. A cena onde

“Natasha” rouba uma bicicleta foi gravada em uma praça da cidade, um lugar público, assim como o Parque Vitória Régia onde foram gravados alguns planos de transição. Outros planos de transição mostrando flores também foram gravados no Ceasa de Bauru, sem qualquer custo para a produção.

3.5.4.9 Casa da Ana Paula

Uma das locações mais curiosas, a Casa da “Ana Paula” foi “descoberta” quando parte da equipe, incluindo o diretor, andava por Bauru e viu a casa que tinha uma fachada bonita, condizente com o perfil da personagem e em uma localidade pouco movimentada, ideal para a gravação. A diretora de produção foi até o local algumas vezes até encontrar a proprietária da casa, explicou do que se tratava o projeto e a senhora gentilmente nos permitiu gravar no local por uma tarde, o que foi o suficiente para as cenas que precisávamos.

3.5.4.10 Estúdio

Para a realização de algumas cenas, utilizamos o estúdio da Unesp. Em ordem de gravar lá tivemos diversos contratempos relacionados a cronograma, já especificados no tópico Cronograma.

3.5.5- Produção Musical

Uma vez que desde o início a ideia era criar e gravar versões novas de músicas já existentes e não apenas usar a base musical original dessas músicas, julgamos necessário procurar uma banda cujo estilo musical se aproximasse do proposto para ficar responsável por interpretar essas versões. E foi com essa procura por bandas que se iniciou nossa produção musical, logo depois de termos definido a equipe.

Começamos convidando bandas sugeridas pela própria equipe, bandas de colegas conhecidos da Universidade e bandas que costumavam tocar em festas e em eventos na própria Unesp, mandando e-mails e mensagens na rede social Facebook com uma breve explicação sobre o projeto e sugerindo uma reunião para discutir maiores informações, ressaltando que era um projeto sem fins lucrativos, com orçamento apertado e sem remuneração monetária. Atraímos a atenção de algumas bandas, porém a maior parte estava com agenda cheia e/ou julgaram que as músicas que queríamos não seriam de muita utilidade para o seu repertório, sendo assim pouco interessante para eles; ainda mais por ser sem

remuneração. Enquanto conversávamos com essas bandas em redes sociais, descobrimos o perfil da banda bauruense “5 de Paus”, que tinha como repertório apenas músicas do pop-rock nacional e que se encaixava com perfeição em nossa proposta. Entramos em contato e a banda se mostrou bastante disposta a participar e nos convidou para assistir a um ensaio, conhecer o trabalho deles e conversar melhor sobre o projeto. Nesse ensaio a banda concordou em participar do musical e também conhecemos o vocalista Leandro Tixa, que depois veio a se tornar nossa primeira opção de protagonista, e o tecladista Anderson Fernandes, que se responsabilizou por ser nosso contato com a banda.

Com essa questão definida, convidamos o Anderson para uma reunião com os diretores geral e musical André e Ana Laura e o assistente de direção musical Gabriel, onde apresentamos o roteiro e nossas ideias de como utilizar as músicas e logo ficou claro que ele era o líder de criação da “5 de Paus”, sugerindo arranjos e melhorias para nossas versões e comentando, inclusive, que possuía um estúdio em sua casa onde produzia e gravava suas composições. Em conversas posteriores, o Anderson nos informou que a banda estava ensaiando pouco e com alguns problemas, mas nos tranquilizou dizendo que poderia fazer a bateria eletronicamente e também adicionar os instrumentos necessários dessa maneira, caso fosse preciso.

Havia ainda a questão de onde gravaríamos as músicas, sempre com a preocupação de que não havíamos muito dinheiro em caixa. Dada a importância de se ter músicas com gravação de qualidade, tínhamos previsto gastar até R\$ 1.000,00 (um mil reais) nessa área, sendo o maior gasto de toda a produção. Pesquisamos orçamento em alguns estúdios e tentamos patrocínio sem sucesso, mas todos os estúdios cobravam cerca de R\$ 200,00 a R\$ 300,00 (duzentos a trezentos reais) por música, totalizando entre R\$ 2.200,00 e R\$ 3.300,00 e inviabilizando assim nossa produção; mesmo em estúdio caseiro, como o do Anderson, daria um total de R\$ 1.800,00. Conversamos mais uma vez com o Anderson, explicamos nossa situação e ele concordou em gravar todas as músicas em seu estúdio e depois editá-las por R\$ 1.100,00, se tornando efetivamente o produtor musical do projeto. O gasto foi além do planejado, mas completamente razoável quando analisadas as opções. Foi também uma boa solução por o Anderson já estar familiarizado com o projeto, tornando a comunicação mais fácil e tranquila.

Em parte por conta da praticidade e em parte por conta das limitações do estúdio, ficou decidido que a bateria seria mesmo reproduzida digitalmente, assim como instrumentos de corda como violoncelo e violino. O próprio Anderson gravaria a instrumentação restante como piano, violão e guitarra sem a participação da “5 de Paus”, uma vez que a banda

enfrentava problemas internos. Seguindo as indicações da direção musical, ele foi criando a base instrumental das canções e nos enviando os resultados para darmos nossas opiniões, e modificando o que não concordávamos. Não houve problemas nesse quesito, a comunicação foi sempre clara, nossas opiniões e exigências eram aceitas sem grande resistência e ficamos bastante satisfeitos com os resultados.

As gravações de voz aconteceram ao longo de vários dias durante o mês de maio, com a produtividade das sessões dependendo da música em questão e, principalmente, do cantor em questão, visto que alguns membros do elenco tinham mais facilidade em cantar do que outros. Com a Leticia (interprete de “Ana Paula”), por exemplo, dois *takes*³⁰ no máximo costumavam ser suficientes para a música ficar boa, enquanto com o Marcos (interprete de Henrique) precisávamos gravar verso por verso diversas vezes até atingir um bom resultado, mesmo com todos os ensaios feitos anteriormente. As gravações foram acompanhadas sempre pela diretora musical Ana Laura e por vezes também pelo diretor André e outros membros da equipe e variavam entre gravar a voz de apenas um intérprete no dia até gravar a voz de sete pessoas, como no dia da gravação de “Garotos”, que foi a mais trabalhosa justamente pelo número elevado de pessoas participando. Várias ideias de segundas vozes e melhorias surgiram durante as gravações, por sugestão da diretora, do produtor ou mesmo dos atores.

Tivemos um grande problema durante o processo de gravação que foi a perda dos arquivos do HD do Anderson perto do fim das gravações de música, resultando na perda de cerca de 80% do trabalho que fora realizado até então. Por meio de backups ele conseguiu recuperar algumas bases e algumas linhas vocais, mas a maior parte das vozes dos atores precisou ser regravada e algumas músicas precisaram ser recomeçadas do zero. Nesse período estávamos começando as filmagens e precisávamos das músicas para playback e nosso maior temor era ter que adiar as gravações; já estávamos bem atrasados por conta de todos os problemas de *casting*. Mesmo com esse imprevisto, felizmente conseguimos seguir com o cronograma de filmagem sem grandes atrasos, utilizando como base para playback as bases provisórias utilizadas nos ensaios de voz quando era necessário, já que o ritmo era exatamente igual ao que seria na versão final. Por fim, algumas das vozes regravadas ficaram até melhores do que nas gravações anteriores, o que confirma que a repetição das gravações foi como a busca do ideal após vários ensaios, em outras palavras, quanto mais se faz, mais perfeito fica.

³⁰ *Take*: Tomada; começa no momento em que se liga a câmara ou gravador até que é desligada. É o parágrafo de uma cena. (Definição disponível em <<http://www.roteirodecinema.com.br/manuais/vocabulario.htm>> Acesso em 30 mar.2015)

3.5.6- Equipamentos, transporte e alimentação

Todos os equipamentos foram emprestados ou de uso próprio, sempre com o objetivo de controlar as despesas. Com o apoio da FAAC WebTV, conseguimos um kit de luz, com 04 spots. A TBR forneceu um *spot* de *led* para gravações noturnas, enquanto a Locomotiva, Empresa Jr. de RTV nos emprestou equipamentos de som, tais como Boom e Vara, além do rebatedor. Além disso, usufruímos de equipamentos da UNESP, como zoom, *boom*, vara e tripé. Nosso único gasto quanto a isso foi a reposição de uma lâmpada *softbox* que se quebrou em uma das gravações.

Uma vez que todas as gravações aconteceram na cidade de Bauru, as despesas de transporte foram basicamente de combustível para os carros, para levar a equipe e equipamentos até o local das gravações. Diversos membros da equipe possuíam carro e deram carona para os outros membros e para os atores quando era necessário. Os atores por vezes também se dispunham a ir com seus carros, arcando com as despesas e até dando carona para membros da equipe.

Como as gravações aconteceram durante períodos curtos de tempo, a alimentação consistiu basicamente de sanduíches, bolachas, pipocas e refrigerantes durante as gravações, para os atores e para a equipe.

3.6- Direção Geral

O diretor geral é o grande responsável pelo resultado final do projeto. Basicamente, é o diretor quem se encarrega de dialogar com todas as áreas do filme e fazer com que elas trabalhem juntas e se imprimam na tela como uma coisa só. Para se obter um resultado esperado, ao longo do segundo semestre de 2013, marcamos várias reuniões com a equipe para discutirmos a história, o método de produção e definirmos as concepções do filme. Muitas vezes, essas reuniões eram divididas por setores (técnico, produção e arte, ensaio) para discutirmos assuntos mais específicos e irmos além, mas ao menos uma reunião geral era marcada por mês.

Dessa forma seguimos 2013, administrando diversas atividades paralelas às reuniões, tais como *casting*, captação de recursos, entre outras atividades da pré-produção; enquanto isso, o diretor, André Pacano, já começava a trabalhar no processo criativo, que é o roteiro decupado, tendo em mente algumas características próprias dos musicais como as ditas por Serni (2014):

o musical preserva características e utiliza técnicas cinematográficas de construção (enquadramento, iluminação, encenação, entre outras), ou seja, não deixa de ser cinema; por outro, ele assume uma especificidade, a música e a canção, a dança e a coreografia (depende do filme) como elementos fundamentais que constituem esse tipo de enunciado, ou seja, uma maneira (forma) particular de cinema (SERNI, 2014, p 13)

3.6.1- Influências e Referências

Antes mesmo de se pensar na decupagem do roteiro é importante que a direção tenha em mente as referências e influências que outros filmes possam contribuir para o projeto em questão. Como já citado, nossa maior referência narrativa e estética é o filme "*Across the Universe*". Uma cena específica do filme que tentamos reproduzir em "*Doce Solidão*" com as devidas adaptações foi a da música "*Strawberry Fields Forever*", que na ocasião a personagem monta um quadro com morangos e em seguida, o destrói. Em nosso projeto a cena se assemelha com o quadro de rosas feito em "*Exagerados*" e destruído em "*Refrão de Bolero*". Infelizmente, não conseguimos atingir a devida carga dramática expressa no longa-metragem, porém o resultado ficou aceitável e a referência evidenciada.



Fig. 1 – Frame da cena de “*Strawberry Fields Forever*” em “*Across the Universe*”



Fig. 2 – Frame de “*Doce Solidão*”

Mas além de "*Across the Universe*", outros filmes acabaram influenciando diversas passagens do musical, tais como “*Chicago*”, um filme com uma carga sensual muito densa que vem a tona com suas danças e canções de jazz, e foi referência direta para a concepção de "*Garotos*", tanto em relação à música quanto às imagens.



Fig. 3 – Frame de dança de “Chicago”



Fig. 4 – Frame de dança de “Doce Solidão”

Outro exemplo de filme que trouxe influências diretas para o musical foi "*Moulin Rouge*" que traz cenas com diálogos construídos através de trechos de várias músicas conhecidas. Dessa mesma forma, criamos um dos diálogos finais do filme, entre “Edu” e “Natasha”, utilizando frases do repertório musical nacional.

3.6.2- Decupagem

O processo criativo do diretor consiste na decupagem, que é basicamente a escolha de cada plano que será filmado e posteriormente editado. É a arte de “ver” imaginariamente no roteiro como será na montagem final do filme. Segundo Serni (2014), “É por meio das escolhas posicionais da câmera e de recursos como o foco que o contemplador do filme pode concluir a quem se direciona a canção.” (SERNI, 2014, p. 92)

Para isso, algumas escolhas estéticas foram feitas: por se tratar de um musical, é importante que a trilha leve a trama e não seja apenas um preenchimento de fundo; para ressaltar tal característica, o diretor optou por uma diferenciação entre os planos com e sem música: as cenas que apresentam apenas diálogos, os planos serão fixos, geralmente em tripé e com cortes secos; nas cenas musicais, os planos serão muito mais dinâmicos, com diversos movimentos de câmera e cortes mais elaborados. Essa distinção torna as cenas musicais mais atrativas, ajudando-as levar a história. Outro importante fato sobre dirigir um musical é a importância de se pensar na decupagem e na montagem de acordo com o ritmo e a batida das músicas, ou seja, o tempo forte dos compassos, que podem contar muito mais história se bem construídas. Esta técnica é chamada de “imagem em *sinc* com os compassos musicais” e permitem despertar no espectador uma imersão na história devido aos estímulos visuais e sonoros que recebe ao assistir as sequências.

O processo criativo deu-se da seguinte forma: o diretor sentava e ouvia a mesma música diversas vezes, acompanhando com a leitura do roteiro e imaginando os movimentos de cena,

as expressões faciais e é claro, as posições da câmera. Cada plano pensado era rascunhado num caderno, criando um *rafboard*, que é como uma história em quadrinhos com desenhos de como o diretor espera a composição visual da cena enquadrada pela câmera. O *rafboard* é um rascunho de storyboard³¹ bem simples, apenas para visualizar melhor o conjunto de planos.

Após definir os planos de cada cena, anotava-se no computador de forma organizada e concluía-se a decupagem. O próximo passo seria enviar para a Ana Laura, assistente de direção, verificar se havia alguma dúvida sobre os planos, para então darmos seguimento ao storyboard. O storyboard oficial foi realizado com fotos e vídeos, juntamente com os testes de luz, já nos cenários oficiais do filme.



Fig. 5 – Imagem do storyboard



Fig. 6 – Frame de “Doce Solidão”



Fig. 7 - Imagem do storyboard



Fig. 8 – Frame de “Doce Solidão”

Algumas escolhas durante a decupagem valem a pena ser discutidas a parte: por exemplo, existem dois momentos no filme em que a câmera faz o mesmo movimento enquanto “Edu” caminha em direção a ela. “Edu” anda, cantando, a câmera acompanha e em

³¹ Storyboard: Organizadores gráficos tais como uma série de ilustrações ou imagens arranjadas em sequência com o propósito de pré-visualizar um filme, animação ou gráfico animado, incluindo elementos interativos em websites. (Fonte: Wikipédia)

seguida faz movimento de "chicote"³² para o céu. Em ambas as cenas o movimento reflete a personalidade de “Edu”, que é sonhadora, nos leva aos céus juntamente com seus pensamentos. A diferença na trama é a própria evolução da personagem, que num primeiro momento sonha, platonicamente, estar com seu amor; e num segundo momento sonha em estar só, livre, feliz consigo mesmo.



Fig. 9 – Frame de “Doce Solidão”: “Edu” caminhando no início do filme



Fig. 10 - Frame de “Doce Solidão”: movimento de chicote no início do filme



Fig. 11 - Frame de “Doce Solidão”: “Edu” caminhando no fim do filme



Fig. 12- Frame de “Doce Solidão”: movimento de chicote no fim do filme

Em "Exagerados", a música cantada se interrompe e continua instrumental, dando sequência à cena com diálogos. Para fazer essa transição também visualmente, acompanhando a música, fizemos uma transição por imagens sobrepostas, na qual acontece uma *dolly*³³ desacelerando aos poucos até parar. No próximo corte, já estamos na cena com diálogos e as câmeras paradas.

Outra música que inspirou uma decupagem característica devido a seu ritmo é a "Meu Erro". A música tem dois momentos, um lento e triste, outro eufórico e tenso. Então a

³² Chicote: Panorâmicas muito rápidas em que a câmara, deslocando-se de um objeto para outro, deixa uma extensão de imagens fora de foco. Isso facilita a resolução de uma série de problemas de continuidade, corte e montagem. (Fonte: Dicionário Michaelis)

³³ Dolly: Movimento de câmera retilíneo, normalmente feito com a ajuda de um equipamento com rodas. O complemento “in” e “out” explicam se a câmera vai para frente ou para trás, respectivamente.

decupagem seguiu os mesmos moldes, sendo no primeiro momento um plano sequência lento e dramático, e num segundo momento com cortes rápidos e uma subjetiva de Henrique em contra *plongée*³⁴, evidenciando a ira de Ana Paula.



Fig. 13 - Frame de “Doce Solidão”: plano sequência



Fig. 14 - Frame de “Doce Solidão”: continuação do plano sequência



Fig. 15 - Frame de “Doce Solidão”



Fig. 16 - Frame de “Doce Solidão”: “Ana Paula” brava em contra *ploungée*

A cena que mais deu trabalho decupar foi a coreografia de "Garotos". Era muito difícil pensar nos planos sem a coreografia pronta. As meninas que iriam dançar estavam tendo dificuldades para se reunir e ensaiar e isso dificultou e atrasou o processo. Muito próximo das gravações, foi feito um vídeo do último ensaio e com isso foi possível pensar melhor nos planos que seriam usados. Basicamente, fizemos um plano master aberto, pegando toda dança e vários *takes* fechados dos movimentos da cena. Outra solução recorrida foram os *inserts*³⁵ pensados, como as meninas dançando sobre o balcão, e os planos de “Edu” e “Ana” fora do bar.

³⁴ Contra *plongée*: Quando a câmera está abaixo do nível dos olhos, voltada para cima. Também chamada de “câmera baixa”. (Definição disponível em <<http://www.primeirofilme.com.br/site/o-livro/enquadramentos-planos-e-angulos/>> Acesso em 30 mar.2015)

³⁵ *Inserts*: Imagem breve, rápida e quase sempre inesperada que lembra momentaneamente o passado ou antecipa algum acontecimento. Os inserts podem ser variados ou repetidos, estes servindo, às vezes, de plot, o núcleo dramático ou algo que o simbolize. (Definição disponível em <<http://www.roteirodecinema.com.br/manuais/vocabulario.htm>> Acesso em 30 mar.2015)

Já ao final, é importante se pensar no último plano do filme, pois será a última mensagem a ser passada. Procurei, como diretor geral, sintetizar tudo que o "Doce Solidão" fala, utilizando os elementos semióticos presentes no filme, que são as flores, dizendo sobre esperança e a eternidade, juntamente com o cantar de todos os personagens dizendo o nome do filme.



Fig. 17 - Frame de “Doce Solidão”: cena final



Fig. 18 - Frame de “Doce Solidão”: cena final

3.6.3- Direção de Atores

Outra função importante dentro do set³⁶ que também é de responsabilidade do diretor é a direção de atores. Como já relatado nos tópicos anteriores sobre o *casting* e os ensaios, sabemos que tivemos alguns contratempos antes das filmagens. Basicamente, antes tínhamos três cantores e um ator no elenco; o que passou a ser o inverso com a entrada de Pedro Furtado e Ana Paula Assis. Uma conclusão muito interessante que tivemos ao lidar com essa situação é descobrir que é mais fácil ensinar um ator a cantar do que um cantor a atuar. É muito audível no filme como o canto da Letícia Cabral (interprete de “Ana Paula”) é superior, mas ao mesmo tempo, é muito visível suas limitações como atriz comparada aos demais.

Mesmo com pouco tempo de ensaio antes das gravações, os novos elencados tiveram um desenvolvimento muito melhor que seus antecessores para entenderem as cenas e concretizá-las. Os ensaios, muito próximo das gravações, ficaram muito mais focados no canto, mas ainda sim conseguimos passar ao menos uma vez cada cena do filme com ambos juntos.

Dentro do set a situação é um pouco diferente dos ensaios. Para começar, o diretor tem que dialogar com todas as funções e ainda orientar os atores. É importante que haja um conhecimento prévio, tanto da equipe, quanto dos atores, sobre o que será gravado e por isso

³⁶ Set: Em cinema, local onde acontece a filmagem; set de filmagem. (Fonte: Dicionário Michaelis)

são necessários os testes de luz, storyboards e ensaios com elenco que foram feitos ao longo da pré-produção, facilitando o trabalho no set.

Cientes das cenas das quais serão trabalhadas, nós a repassávamos duas ou três vezes enquanto a equipe fazia seus ajustes. A orientação no set acaba sendo muito mais focada nas marcações e no *timing* da música, ainda que muitos detalhes e intenções fossem colocadas conforme íamos gravando.

3.7- Assistência de direção

A assistência de direção foi realizada em parte pela voluntária Beatriz Canto e em parte pela também diretora musical Ana Laura Vaz, que assumiu as responsabilidades de assistência de direção na metade do processo de pré-produção.

Foi de responsabilidade das assistentes pegar os dados dos atores durante os testes de elenco, numerar as cenas e planos contidos no roteiro decupado, separar as cenas por locação, montar cronogramas gerais, cronogramas diários de gravação, organizar storyboards, promover no set a comunicação entre a direção e os demais setores e, depois, organizar os takes gravados e enviá-los ao responsável pela montagem do filme. A Beatriz ajudou nas primeiras etapas, de pegar dados dos atores, separar as cenas, organizar o primeiro cronograma geral de gravação e organizar os primeiros storyboards, e posteriormente a Ana Laura assumiu organizando os storyboards restantes, ajustando o cronograma geral sempre que necessário, montando os cronogramas diários e realizando as atividades dentro do set. Uma atividade que foi acrescentada à função de assistência de direção, por se tratar de um musical e a assistente estar também atuando como diretora musical, foi a de controlar o playback nas cenas em que o mesmo era necessário.

3.7.1- Atividades no set e cronogramas diários

Durante as gravações em si, uma vez que as cenas estavam espalhadas por um período razoável de várias semanas não houve muitos dias em que precisamos cortar planos ou cenas por falta de tempo. Houve sim imprevistos e planos cortados, mas a maior parte se deveu a limitações técnicas e/ou estéticas, e poucos foram por conta de atrasos nos cronogramas. Os dias mais corridos em que isso quase aconteceu foram os dias de gravação das cenas internas do bar, gravadas no Jack Music Pub: eram os dias com horários mais limitados por conta do próprio estabelecimento. E também foi o local de algumas das cenas mais complexas tecnicamente, como a da música “Será” e “Garotos”. No primeiro dia de gravações no local,

uma das atrizes se perdeu e não nos avisou que havia mudado seu celular de contato, assim não conseguimos contatá-la e atrasou em mais de uma hora nosso cronograma já bastante apertado. Para recuperar esse tempo precisamos gravar boa parte dos planos em outro dia. Também em mais de uma ocasião, havíamos combinado um horário limite com o proprietário mas o supervisor que estava no momento das gravações queria fechar o estabelecimento mais cedo do que o combinado e ainda às vezes ficava falando alto no telefone com clientes enquanto andava pelo bar, impossibilitando a gravação de cenas com diálogo por um tempo e deixando nosso cronograma ainda mais apertado. Também na cena de “Garotos”, a coreografia estava ainda bem crua no momento das gravações e atrasamos um pouco por conta disso, gravamos os *takes* gerais diversas vezes e os detalhes eram muitos. Não podíamos cortar muitos deles, porém, pois seriam necessários para a montagem ficar satisfatória, visto o despreparo das dançarinas nos planos gerais. Com tudo isso, foi necessário agendar mais um dia de gravação no local, onde mais uma vez terminamos as cenas no limite do tempo permitido por conta das mesmas complicações de antes com o supervisor do local.

3.8- Direção de Fotografia

A equipe de fotografia era composta por dois diretores, Henrique Gun e Bia Abbate, e mais três assistentes, Alexandre Canda, Laisla Rodrigues e Wesley Bernardo, que revezavam entre si presenciando as atividades. Diferentemente de outros setores, a fotografia foi relativamente fácil de se trabalhar.

Na fase de concepção os diretores nos apresentaram suas ideias e referências, que basicamente seria uma iluminação simples e bem iluminada, para que houvesse bastante cor e não interferisse tanto na história, deixando a música levar a trama. A ideia foi bem aceita pelo diretor, com apenas a concessão de que quando a cena não fosse "real" a iluminação se alterasse para dar a devida impressão, tal como vemos na cena de "Garotos" com as luzes coloridas.



Fig. 19 - Frame de “Doce Solidão” com iluminação simples



Fig. 20 - Frame de “Doce Solidão” com iluminação colorida na cena de “Garotos”

Antes de iniciarmos qualquer gravação, nos reuníamos (Diretor geral, assistente de direção, diretores de fotografia e assistente de fotografia) para realizar os testes de luz e tirar fotos dos planos para o storyboard. Dessa forma, prevíamos se todos os planos da decupagem dariam certo e da mesma forma, se a iluminação seria funcional.

Seguimos esse modelo de testes de planos e luzes até o fim das filmagens e conseguimos um bom resultado, considerando que no set a fotografia foi sempre o menor dos nossos problemas, pois estávamos preparados e organizados com a ordem dos planos e posições das luzes.

Dentro do set, geralmente acompanhado por um dos assistentes, Henrique Gun colaborou conosco até o final e fez também a operação de câmera. Ana Beatriz Abbate não pode comparecer em todas as filmagens, e portanto abdicou de seu crédito como diretora, tornando-se assistente, porém nos ajudou bastante com a produção de equipamentos: utilizamos sua câmera, uma T3i, com a lente Sigma 17-50mm 2.8. Além disso, voluntária da FAAC WebTV, nossa apoiadora cultural, sempre ficou responsável pelo empréstimo dos equipamentos, que incluíam 04 *spots* de luz.

Outros equipamentos que foram utilizados: tripé, *steadycam*, 02 *softbox*, 01 *spot* de *led*, *mini-dolly*, *GoPro*, rebatedor, gelatinas coloridas e filtros.

3.9- Direção de Arte

A direção de arte do filme foi um pouco difícil de se lidar. Inicialmente, convidamos Letícia Borba e Helena Lima para se encarregarem do cargo e Mariana Oliveira para maquiagem. Durante as reuniões de 2013, elas traziam aos poucos as concepções e referências que tinham em mente. As concepções giravam mais em torno das personagens do que dos cenários. Para “Edu”, por exemplo, um menino contido e tímido, foi feita a comparação com

uma biblioteca: Roupas em tons escuros e opacos, quarto decorado com livros e objetos considerados "nerds".



Fig. 21 – Referência de cores para o personagem “Edu”

(Fonte: <<http://portalamm.org.br/construindo-uma-minas-leitora-envio-de-projetos-ate-15-de-janeiro-de-2015/>>)



Fig. 22 - Frame de “Doce Solidão”

“Ana Paula”, delicada como uma flor, com roupas leves, normalmente vestidos floridos, com cores claras; usamos como referência alguns quadros impressionistas.



Fig. 23 – Quadro impressionista de Maguetas (2005)³⁷



Fig. 24 – Frame de “Doce Solidão”

“Henrique”, um personagem extrovertido e galanteador, foi pensado com roupas mais elegantes e ornadas, como camisas, jaquetas, jeans; o topete e a barba para expressar sua vaidade.

³⁷ Fonte: <<http://www.maguetas.com.br/impressionismo/rosa-e-azul/>> Acesso em 23 out.2014



Fig. 25 – Visual usado como referência para o personagem “Henrique”

(Fonte:

<<http://www.layoutsparks.com/pictures/james-dean-0>>)



Fig. 26 – Frame de “Doce Solidão”

E por fim, “Natasha”, uma garota rebelde, estilo rock, com roupas pretas, "salto 15 e saia de borracha" como a própria música cita.



Fig. 27 – Visual usado para referência da personagem “Natasha”



Fig. 28 - Frame de “Doce Solidão”

A paleta de cores do filme foi solicitada, porém nunca realizada. Entretanto, o diretor deixou claro que as cores azul e verde deveriam ser predominantes no filme, por remeterem a tranquilidade e tristeza (no caso da azul) e esperança (verde), além de comporem o background do logo do filme. Assim sendo, praticamente todas as cenas do filme contém ao menos uma dessas cores.

A concepção base foi criada e aparentemente o andamento estava funcionando, mas o maior problema da arte, inicialmente, foi a produção de objetos, que não estava acontecendo. Próximo das gravações, e com a arte atrasada em sua produção, fomos obrigados a chamar mais uma pessoa para se encarregar dessa função especificamente, foi então que chamamos Laís Paiva para ser produtora de arte.

Apesar do pouco tempo, conseguimos correr atrás do que faltava a tempo das gravações e conseguimos dar início as filmagens. Tivemos alguns desafios durante o processo, como por exemplo, o quadro de rosas da “Ana Paula”: usamos alfinetes para prender as rosas e

funcionou, o problema foi a fita-banana que colava o quadro na parede e não foi forte o bastante, derrubando-o durante as filmagens. Contornamos a situação prendendo alfinetes nas laterais do quadro, ligados por um fio-dental e pendurado em pregos.

Outro problema com a direção de arte foi o esquecimento de objetos de arte nos dias de gravação, o que nos obrigou ou a adaptar a cena com o que tínhamos, ou nos fez adiar as filmagens de certos planos, tais como a cesta de piquenique de "Exagerados" e as fotos, ao início do filme, em "Eu quero sempre mais".



Fig. 29 - Frame de "Doce Solidão" na cena de "Eu Quero Sempre Mais"



Fig. 30 - Frame de "Doce Solidão" na cena de "Exagerado"

Após uma semana de gravação, uma das diretoras foi viajar e a outra passou a comparecer vezes sim, vezes não e isso foi um grande problema, sobrecarregando o trabalho no set e, portanto, a produtora de arte acabou assumindo o cargo também de diretora, ficando conosco até o final das gravações.

Outras ideias foram surgindo ao longo do processo, como por exemplo, a adição de instrumentos musicais no quarto de Henrique, elementos que ajudam a caracterizar a personagem, "transformando-o" em músico, aumentando sua qualidade de "galanteador"; ou então as roupas das garotas na boate, que são diferentes quando a situação é real e quando se passa na cabeça de Henrique, na música "Garotos".

3.10- Captação de som

A captação de som dos diálogos e *foleys*³⁸ foi feita pelo voluntário Northon Mingorance, responsável pela captação direta, e pelo voluntário Wesley Bernardo Correa, assistente de som. Os equipamentos utilizados foram um gravador Zoom h4n, microfone direcional Shotgun Seinnheiser Me66, fone de ouvido Seinnheiser HD 202 e acessórios, como cabo xlr, pilhas, cartão SD e vara de *boom*.

A captação de som foi facilitada pelo fato de boa parte das cenas utilizarem playback e não necessitarem de captação dos diálogos, mas ainda assim a equipe estava sempre presente para captar efeitos sonoros (*foleys*) e som ambiente, para mesclá-los às músicas na pós-produção quando necessário. Nas cenas com diálogos, houveram problemas relacionados a ruídos externos; o exemplo mais notável é a cena onde “Edu” e “Natasha” se conhecem na frente do bar. O bar se encontra em uma avenida bastante movimentada, e mesmo realizando as gravações em um domingo depois das 23 horas o movimento de carros ainda era constante. A solução foi gravar os *takes* aos poucos, começando a ação quando o semáforo fechava e parando quando o mesmo abria, mas essa técnica aumentou consideravelmente nosso tempo de gravação no local. Também nas cenas internas do bar, gravadas durante o dia e em horário comercial, fomos atrapalhados pelos ruídos externos da rua e também pelo próprio estabelecimento, uma vez que não havia uma separação adequada entre a secretaria e o local onde as gravações eram feitas e o telefone tocava constantemente, além dos clientes que apareciam para comprar convites e pegar informações sobre eventos. Mais de uma vez, durante as gravações, precisamos interromper o *take* por conta do supervisor do local falando ao telefone ou atendendo clientes, o que nos levou a quase estourar o tempo que nos fora permitido gravar.

³⁸ Foleys: Reprodução de efeitos sonoros que são adicionados ao filme na pós-produção para melhorar a qualidade Sonora. (Fonte: Wikipédia)

3.11- Pós-Produção

3.11.1- Montagem

A montagem do musical foi um processo longo. Finalizada as gravações no final de junho de 2014, (à exceção das cenas do estúdio, devido à greve) enviamos um HD externo com todos os arquivos ao nosso montador voluntário Vitor Amorim, que se encontrava em São Paulo no período em questão. Nossa intenção era de que ao término da greve tivéssemos o primeiro corte em mãos, entretanto houve complicações com o computador e o projeto do filme, perdendo praticamente 100% do produto editado. Dessa forma foi necessário recomençar a montagem do zero, atrasando o cronograma de pós-produção.

De volta para Bauru o diretor pode acompanhar mais de perto o processo e cobrar os resultados dentro dos prazos. Mais três semanas se passaram e enfim pudemos concluir o primeiro corte, o qual exportamos e apresentamos para algumas pessoas poderem avaliar, inclusive nosso orientador, prof. Willians Balan.

O processo da pós foi relativamente fácil, considerando que o editor teve de montar as mesmas cenas duas vezes, acelerando o desempenho. Além disso, todos os arquivos estavam devidamente nomeados e com anotações que guiavam ao *take* correto, ao som e às observações já pré-observadas pelo diretor e sua assistente. Um desafio interessante em se editar um musical foi acompanhar imagneticamente o ritmo das músicas e fazer com que elas guiem a história através de cortes e transições sincronizadas.

A cena mais complexa de se montar foi a de "Garotos", pois a coreografia estava mal ensaiada num plano geral e os planos fechados serviriam para suprir essa falha e, portanto, os cortes deveriam ser rápidos e não necessariamente lineares. Tivemos que mexer na cena três vezes para chegarmos num resultado aceitável, mesmo que com algumas falhas.

Outro ponto importante de assistir o primeiro corte foi verificar como o filme flui de uma sequência a outra, até o final. Assim, encontramos alguns pontos de transição que não estavam dando ligas, faltando um plano ou efeito que os unissem. Graças a isso, optamos por captar mais algumas imagens para complementar o filme, tais como as flores que aparecem na transição de "Flores" para "Refrão de Bolero".

3.11.2- Edição de som

A pós-produção de som, feita também pelo Northon, responsável pela captação de áudio, foi realizada após a montagem e consistiu em amenizar ao máximo os ruídos indesejados, acrescentar *foleys* e sons ambientes e equalizar os volumes dos diálogos e das músicas de modo a não causar estranhamento quando ocorria a transição de um para o outro.

3.11.3- Tratamento de cor

O processo de colorir o filme foi realizado pelo voluntário Alexandre Canda. Este processo foi utilizado para dois fins: estético e de correção.

O primeiro dos objetivos se concentrou em transformar as cenas do filme esteticamente, para realçar o potencial dramático das cenas e deixa-las com um visual mais bonito, mais próximo do cinema.

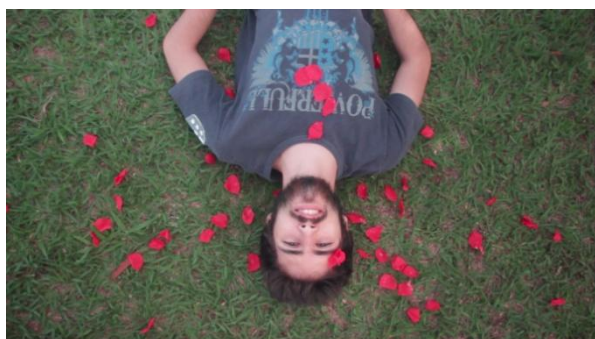


Fig. 31 – Frame de “Doce Solidão” antes da colorização

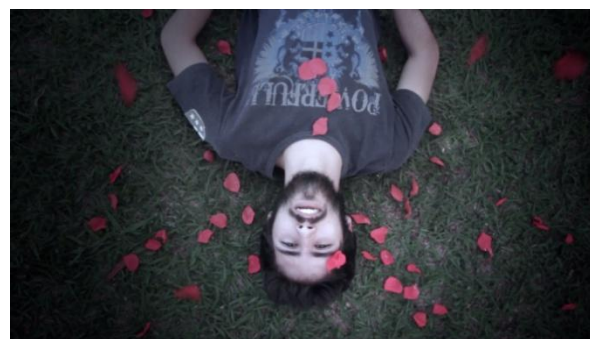


Fig. 32 - Frame de “Doce Solidão” após a colorização

Outra função para o tratamento foi a correção de cor. Em alguns casos, a captação não ficou como o esperado, ou por conta da fotografia ou da arte. Nesses casos, o processo de colorir solucionou, em partes, esses problemas, amenizando-os ou direcionando o olhar, desviando a atenção da falha. Um dos exemplos mais críticos de como a correção de cor contribuiu foi a maquiagem do olho roxo de “Henrique”, em que a maquiadora não pode comparecer na gravação, deixando outra pessoa responsável por essa cena, muito embora ela não tivesse experiência, resultando numa maquiagem exagerada e esteticamente falsa.

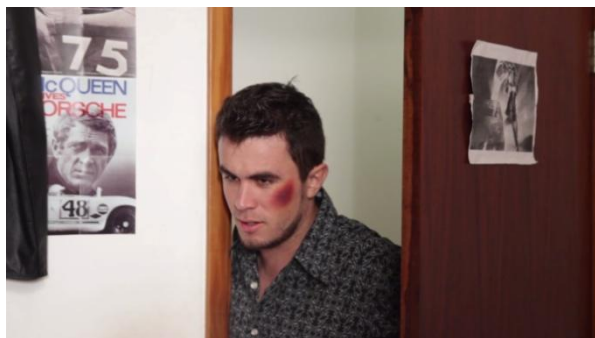


Fig. 33 - Frame de “Doce Solidão” antes da colorização



Fig. 34 - Frame de “Doce Solidão” após a colorização

O primeiro tratamento de cor durou aproximadamente uma semana e meia, deixando alguns pontos para serem acertados apenas depois da finalização. Para o segundo tratamento foi necessário apenas um dia para fechar.

3.11.4- Finalização

O processo de finalização se deu após os primeiros tratamentos de som e cor e foi realizado, inicialmente pelo voluntário Vitor Amorim e posteriormente pelo diretor André Pacano.

Em um primeiro momento nos concentramos em arrumar detalhes dos planos que precisavam de algum ajuste, como por exemplo adicionar efeitos de *motion* (movimento) em planos parados, que com movimento geravam um ritmo melhor para a cena. Outro detalhe importante da finalização foi a correção de pequenos erros (como tirar cabos e *booms* quando, sem querer, apareciam na câmera).

Foi nessa fase também em que nos aprofundamos no programa de pós-produção “After Effects”, dando, por exemplo, uma nova cara para a cena de “Infinita Highway”, numa estética bastante aproximada ao videoclipe. Foi também nesta fase que o voluntário Vitor fez a animação que roda ao fundo de “Eu Te Devoro”.

A animação, contudo, tornou-se um problema. Ela foi solicitada logo no começo da pós-produção, embora não tenha sido de fato iniciada, sobrecarregando o trabalho durante a finalização, fase onde foi feita. Inicialmente a ideia era mostrar “Edu” em contra-luz cantando e caminhando de perfil, enquanto ao fundo imagens ilustrativas fossem passando de acordo com a música e, para complementar visualmente, linhas se formassem deixando a cena mais dinâmica. Num segundo momento, o universo apareceria, e por fim, uma ilustração de “Edu” e “Ana Paula” se formaria e ganharia cor ao ritmo da música. Entretanto, a animação foi entregue apenas três dias antes do prazo final de entrega do projeto e seu resultado não foi

como o previsto. Embora o trecho do universo tenha ficado bem convincente, o restante não estava próximo ao combinado. Dessa forma, com o curto prazo de tempo, ela foi brevemente alterada em alguns pontos pelo diretor do projeto aproximando-se mais da ideia inicial (com as imagens passando enquanto o ator canta em contra-luz, por exemplo). Infelizmente, devido a todos esses fatores, o resultado não ficou tão satisfatório como poderia ter sido.

Por fim, revisamos todas as transições entre sequências, fazendo algumas alterações para melhorar a cadência do filme e só então adicionamos os créditos iniciais e finais, para então, enfim, exportar o arquivo final.

Considerações Finais

Neste trabalho foram analisadas diversas instâncias do filme musical, a partir de análises de textos acadêmicos e a expansão de nosso repertório do cinema musical, para então concretizar a produção do curta-metragem “Doce Solidão”. Podemos concluir que o projeto foi bem sucedido, considerando todos os obstáculos que surgiram durante o processo. Contudo, os problemas enfrentados acabaram contribuindo positivamente para a experiência profissional dos envolvidos.

Apesar de desafiadora, a produção do musical foi bastante enriquecedora por se tratar de um gênero até então inexplorado pelos alunos e pouco explorado pelo mercado cinematográfico atual. Além de se tratar de uma produção com mais de 30 minutos, com diversas locações e pouco recurso financeiro, tornando-se a maior e mais complexa produção realizada pelos formandos até o momento.

No primeiro capítulo “O gênero musical: concepções e embasamento” apresentamos as nossas pesquisas sobre o gênero, que foram fundamentais para o embasamento de nosso trabalho, no segundo capítulo tratamos o processo criativo onde foram expostas como as ideias foram trabalhadas para a concepção do nosso curta e finalmente, no terceiro capítulo “A Produção”, relatamos passo a passo todo o processo, com acertos, erros e soluções, cujo relato servirá de base para futuras produções neste gênero por estudantes ou profissionais.

A experiência adquirida neste projeto será de grande proveito, tanto acadêmica quanto profissionalmente, para os alunos envolvidos. Esperamos também que o projeto possa servir de exemplo para futuras produções e pesquisas sobre o gênero e que sua repercussão possa contribuir para o enriquecimento do cinema musical e a valorização da música nacional.

Glossário

A *Cappella*: Expressão italiana que designa a música vocal sem acompanhamento instrumental. Também pode ser usada para designar uma versão cantada ou a extração das vozes de uma música que tem instrumental. (Fonte: Wikipédia³⁹)

***Casting*:** Processo de seleção do elenco, ocorrido durante a fase de pré-produção. (Fonte: Wikipédia)

***Catarse*:** Site de financiamento coletivo onde colaboradores doam dinheiro para projetos em troca de recompensas estipuladas pelos idealizadores dos mesmos, que podem variar de acordo com o valor da doação. Disponível em <<https://www.catarse.me/pt>>

***Chicote*:** Panorâmicas muito rápidas em que a câmara, deslocando-se de um objeto para outro, deixa uma extensão de imagens fora de foco. Isso facilita a resolução de uma série de problemas de continuidade, corte e montagem. (Fonte: Dicionário Michaelis⁴⁰)

***Chroma key*:** Técnica de efeito visual que consiste em colocar uma imagem sobre uma outra através do anulamento de uma cor padrão, como por exemplo o verde ou o azul. É uma técnica de processamento de imagens cujo objetivo é eliminar o fundo de uma imagem para isolar os personagens ou objetos de interesse que posteriormente são combinados com uma outra imagem de fundo. (Fonte: Wikipédia)

***Contra Plongée*:** Quando a câmera está abaixo do nível dos olhos, voltada para cima. Também chamada de “câmera baixa”. (Definição disponível em <<http://www.primeirofilme.com.br/site/o-livro/enquadramentos-planos-e-angulos/>> Acesso em 30 mar.2015)

***Dolly*:** Movimento de câmera retilíneo, normalmente feito com a ajuda de um equipamento com rodas. O complemento “in” e “out” explicam se a câmera vai para frente ou para trás, respectivamente.

***Foley*:** Reprodução de efeitos sonoros que são adicionados ao filme na pós-produção para melhorar a qualidade Sonora. (Fonte: Wikipédia)

***Insert*:** Imagem breve, rápida e quase sempre inesperada que lembra momentaneamente o passado ou antecipa algum acontecimento. Os inserts podem ser variados ou repetidos, estes servindo, às vezes, de plot, o núcleo dramático ou algo que o simbolize. (Definição disponível em <<http://www.roteirodecinema.com.br/manuais/vocabulario.htm>> Acesso em 30 mar.2015)

***Mashup*:** Canção ou composição criada a partir da mistura de duas ou mais canções pré-existentes, normalmente pela transposição do vocal de uma canção em cima do instrumental de outra, de forma a se combinarem. (Fonte: Wikipédia)

³⁹ Disponível em <<http://pt.wikipedia.org/>>

⁴⁰ Disponível em <<http://michaelis.uol.com.br/>>

Nerd: Termo que descreve, de forma estereotipada, muitas vezes com conotação depreciativa, uma pessoa que exerce intensas atividades intelectuais, que são consideradas inadequadas para a sua idade, em detrimento de outras atividades mais populares. (Fonte: Wikipédia)

Playback: Termo utilizado para descrever o processo de sonorização que utiliza uma gravação prévia de trilha sonora (diálogo, música, acompanhamento entre outros). (Fonte: Wikipédia)

Set: Em cinema, local onde acontece a filmagem; set de filmagem. (Fonte: Dicionário Michaelis)

Storyboard: Organizadores gráficos tais como uma série de ilustrações ou imagens arranjadas em sequência com o propósito de pré-visualizar um filme, animação ou gráfico animado, incluindo elementos interativos em websites. (Fonte: Wikipédia)

Storyline: Síntese de uma história. (Definição disponível em <<http://www.roteirodecinema.com.br/manuais/vocabulario.htm>> Acesso em 30 mar.2015)

Take: Tomada; começa no momento em que se liga a câmara ou gravador até que é desligada. É o parágrafo de uma cena. (Definição disponível em <<http://www.roteirodecinema.com.br/manuais/vocabulario.htm>> Acesso em 30 mar.2015)

Zenital: Também conhecido como plongê absoluto, a câmara é colocada no alto do cenário, apontando diretamente para baixo. Seu nome provém da palavra zênite, que é o ponto central do céu quando olhamos diretamente para ele. (Fonte: Wikipédia)

Referências Bibliográficas

- ADORNO, Theodor e EISLER, Hanns. **El cine y la musica**. Madrid, Editorial Fundamentos, 1976. In: CARRASCO, C.R. **Trilha Musical: música e articulação Fílmica**. São Paulo: Dissertação de Mestrado, ECA/USP, 1993.
- ANDRADE, Juliana. In: **Musicais da Broadway que passaram pelo Brasil**. Guia da Semana, 22/09/2014. Disponível em < <http://www.guiadasemana.com.br/artes-e-teatro/noticia/musicais-da-broadway-que-passaram-pelo-brasil> > Acesso em 13 fev.2015
- AVEIRO, Felipe. In: **A História dos Musicais No Cinema – Parte XX: Filmes musicais no Brasil**. Blog Tudo Sobre Musicais. 10 /07/2011. Disponível em <<https://tudosobremusicais.wordpress.com/2011/07/10/a-historia-dos-musicais-no-cinema-parte-xx-filmes-musicais-no-brasil/>> Acesso em: 20 mar.2014
- BALAN, W. C. SQUIRRA, S C M . **A Imagem e a Composição Visual na TV Digital**. In: Sebastião Carlos de Moraes Squirra. (Org.). **Ciber Mídias: Extensões comunicativas, expansões humanas**. 1ed.São Paulo: Buqui, 2012, v. 1, p. 167-192.
- BALAN, W.C. **A Estética da Imagem na TV digital**. Buenos Aires: Facultad de Periodismo y Comunicación Social/UNLP. Revista Tram[p]as de la comunicación y la cultura Nº 77, febrero de 2014.
- BALAN, W.C. **A Iluminação em Programas de TV: arte e técnica em harmonia**. Dissertação de Mestrado em Poéticas Visuais. Bauru, UNESP Universidade Estadual Júlio de Mesquita Filho, 1997.
- BERCHMANS, Tony. **A música do filme: tudo o que você gostaria de saber sobre a música de cinema**. São Paulo, Escritura Editora, 2006.
- BRASIL, Ubiratan. In: **Musical ‘O Rei Leão’ se despede de São Paulo**. Estadão, 16/12/2014. Disponível em < <http://cultura.estadao.com.br/blogs/ubiratan-brasil/musical-o-rei-leao-se-despede-de-sao-paulo/> > Acesso em 13 fev.2015
- BRILHARINHO, Guido. **O filme musical**. Instituto triângulo de cultura, Uberaba, 2006.
- CALDAS, Carlos Henrique Sabino. **Videoclipe 2.0: interatividade e regimes de interação na era digital**. Dissertação de mestrado, UNESP, Bauru, 2013
- CARRASCO, Ney. **Trilha Musical: música e articulação Fílmica**. São Paulo: Dissertação de Mestrado, ECA/USP, 1993.
- CARRASCO, Ney. In: **Trilhas: o som e a música no cinema**. 10/03/2010. Disponível em < <http://www.comciencia.br/comciencia/handler.php?section=8&edicao=54&id=689> > Acesso em: 15 fev.2014

CAVANI, Júlio. In: **Musicais brasileiros renascem no Festival de Cinema de Gramado**. Diário de Pernambuco. 09/08/2014. Disponível em <http://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/viver/2014/08/09/internas_viver,521423/musicais-brasileiros-renascem-no-festival-de-cinema-de-gramado.shtml> Acesso em: 22 set.2014

COELHO, Lilian Reichert. **As relações entre canção, imagem e narrativa nos videoclipes**. Intercom - XXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Belo Horizonte, 2003.

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

DURÁ-GRIMAULT, R. (1988) In: COELHO, Lilian Reichert. **As relações entre canção, imagem e narrativa nos videoclipes**. Intercom - XXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Belo Horizonte, 2003.

GIORGETTI, Mauro. In: **Da natureza e possíveis funções da música no cinema**. 04/10/2008. Disponível em: < <http://www.mnemocine.com.br/index.php/cinema-categoria/29-somcinema/161-funcoes-musica-cinema>> Acesso em: 15 fev.2014

GORBMAN, Claudia. **Unheard Melodies**. Londres, BFI Publishing, 1987. In: CARRASCO, C.R. **Trilha Musical: música e articulação Fílmica**. São Paulo: Dissertação de Mestrado, ECA/USP, 1993.

HANSON, M. **Reinventing music video**. Oxford, UK. Editora Focal Press, 2006. In: CALDAS, Carlos Henrique Sabino. **Videoclipe 2.0: interatividade e regimes de interação na era digital**. Dissertação de mestrado, UNESP, Bauru, 2013

HOLZBACH, Ariane Diniz. **Excesso, esquizofrenia, fragmentação e outros contos: A história social de surgimento do videoclipe**. Intercom - XXXIII Congresso Brasileiro da Comunicação, Caixias do Sul, 2010.

JANOTTI JUNIOR, Jeder; SOARES, Thiago (2008). **O videoclipe como extensão da canção: apontamentos para análise**. Revista Galáxia, n15, p.91-108, 2008.

LIMA, André Luiz Machado de. In: **Cinema Musical Brasileiro: Dos Filmes Cantantes ao Ciclo das Chanchadas**. 2010. Disponível em <<http://www3.ufrb.edu.br/cinecachoeira/2010/11/cinema-musical-brasileiro-dos-filmes-cantantes-ao-ciclo-das-chanchadas/>> Acesso em: 22 mar.2014

LONDON, Kurt. (1936). In: CARRASCO, C.R. **Trilha Musical: música e articulação Fílmica**. São Paulo: Dissertação de Mestrado, ECA/USP, 1993.

MATHEUS, Natália Pereira; NASTA, Ana Paula de Sousa; LOPES, Letícia Junqueira. **Cinema Musical: uma análise dos filmes Nine e Moulin Rouge**. Especialização em Imagens e Culturas Midiáticas, UFMG, Belo Horizonte, 2010.

MORETTIN, Eduardo. **Sonoridades do cinema dito silencioso: filmes cantantes, história e música**. São Paulo, Significação – Revista de Cultura Audiovisual. 2009. Disponível em <<http://www.revistas.usp.br/significacao/article/viewFile/67094/69703>> Acesso em: 21 mar.2014

PIPER, Rudolf. **Filmusical brasileiro e chanchada**. São Paulo: Global, 1977. In: LIMA, André Luiz Machado de. **Cinema Musical Brasileiro: Dos Filmes Cantantes ao Ciclo das Chanchadas**. 2010. Disponível em <<http://www3.ufrb.edu.br/cinecachoeira/2010/11/cinema-musical-brasileiro-dos-filmes-cantantes-ao-ciclo-das-chanchadas/>> Acesso em: 22 mar.2014

PONTES, Pedro. **Linguagem dos videoclipes e as questões do indivíduo na pós-modernidade**. Sessões do Imaginário, Porto Alegre, 2003.

SERNI, Nicole Mioni. **Gênero discursivo cinema, o filme musical: Análise dialógica de Across The Universe**. Dissertação de mestrado, UNESP, Araraquara, 2014.

SOARES, T. **Videoclipe: o elogio da desarmonia**. Recife: Livro Rápido, 2004. In: CALDAS, Carlos Henrique Sabino. **Videoclipe 2.0: interatividade e regimes de interação na era digital**. Dissertação de mestrado, UNESP, Bauru, 2013

Referências Videográficas

2 FILHOS DE FRANCISCO. Filme. Direção: Breno Silveira, [2005]. Brasil: Columbia TriStar Filmes do Brasil, 2005

A ESCOLHA PERFEITA. Filme. Direção: Jason Moore, [2012]. EUA: Browstone Productions (III), 2012

A LUNETTA DO TEMPO. Filme. Direção: Alceu Valença, [2014]. Brasil: Tucuman Filmes, 2014

A ÓPERA DO MALANDRO. Filme. Direção: Ruy Guerra, [1986]. Brasil, França: Austra, MK2 Productions, 1986

ACROSS THE UNIVERSE – SPECIAL FEATURES HD. S/P. 1 vídeo on-line (01'06''). Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=hK6XVwnn3Hw>> Acesso em: 19 mar.2014

ACROSS THE UNIVERSE – SPECIAL FEATURES. S/P. 1 vídeo on-line (02'56''). Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=acLl2x_A3rU> Acesso em: 19 mar.2014

ACROSS THE UNIVERSE. Filme. Direção: Julie Taymor, [2007]. Reino Unido, EUA: Columbia Pictures, 2007

ACROSS THE UNIVERSE. Filme. Direção: Julie Taymor, [2007]. 1 fotografia, color. Reino Unido, EUA: Columbia Pictures, 2007

ACROSS THE UNIVERSE: STARS OF TOMORROW [JUDE]. S/P. 1 vídeo on-line (04'58''). Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=Obja73rJGV4>> Acesso em: 19 mar.2014

ALÔ, ALÔ BRASIL. Filme. Direção: João de Barro, Wallace Downey e Alberto Ribeiro, [1935]. Brasil: Cinédia, 1935

ALÔ, ALÔ CARNAVAL. Filme. Direção: Adhemar Gonzaga, [1936]. Brasil: Cinédia, 1936

ASSIM ERA A ATLÂNTIDA. Documentário. Direção: Carlos Manga, [1975]. Brasil: Atlântida Cinematográfica, 1975

ASTROS EM DESFILE. Filme. Direção: José Carlos Burle, [1942]. Brasil: Atlântida Cinematográfica, 1942

BANANA-DA-TERRA. Filme. Direção: Ruy Costa, [1939]. Brasil: Sonofilmes, 1939

BETE BALANÇO. Filme. Direção: Lael Rodrigues, [1984]. Brasil: CPC Produções Cinematográficas, 1984

CABARET. Filme. Direção: Bob Fosse, [1972]. EUA: Allied Artists Pictures, 1972.

CAMINHOS DA FLORESTA. Filme. Direção: Rob Marshall, [2014]. EUA: Walt Disney Pictures, 2014

CANTANDO NA CHUVA. Filme. Direção: Stanley Donen e Gene Kelly, [1952]. EUA: Loew's, 1952.

CARNAVAL CANTADO. Filme. In: LIMA, André Luiz Machado de. **Cinema Musical Brasileiro: Dos Filmes Cantantes ao Ciclo das Chanchadas**. 2010. Disponível em <<http://www3.ufrb.edu.br/cinecachoeira/2010/11/cinema-musical-brasileiro-dos-filmes-cantantes-ao-ciclo-das-chanchadas/>> Acesso em: 22 mar.2014

CAZUZA – O TEMPO NÃO PARA. Filme. Direção: Walter Carvalho e Sandra Werneck, [2004]. Brasil: Globo Filmes, 2004

CHICAGO. Filme. Direção: Rob Marshall, [2002]. Alemanha, Canadá, EUA: Miramax, 2002

CHICAGO. Filme. Direção: Rob Marshall, [2002]. 1 fotografia, color. Alemanha, Canadá, EUA: Miramax, 2002

CINDERELA BAIANA. Filme. Direção: Conrado Sanches, [1998]. Brasil: Galatéia Produções, 1998

CINDERELA EM PARIS. Filme. Direção: Stanley Donen, [1957]. EUA: Paramount Pictures, 1957.

COISAS NOVAS. Filme. Direção: Wallace Downey, [1931]. Brasil: Byington e Cia., 1931

DON JUAN. Filme. Direção: Alan Crosland, [1926]. EUA: Warner Bros., 1926

ESTUDANTES. Filme. Direção: Wallace Downey, [1935]. Brasil: Cinédia, 1935

GLEE . Série. Criadores: Ian Brennan, Brad Falchuk, Ryan Murphy, [2009-2015]. EUA: Brad Falchuk Teley-Vision, 2009

GREASE - NOS TEMPOS DA BRILHANTINA. Filme. Direção: Randal Kleiser, [1978]. EUA: Paramount Pictures, 1978

HAIRSPRAY. Filme. Direção: Adam Shankman, [2007]. EUA, Reino Unido: New Line Cinema, 2007.

HIGH SCHOOL MUSICAL. Filme. Direção: Kenny Ortega, [2006]. EUA: Disney Channel, 2006

HIGH SCHOOL MUSICAL: O DESAFIO. Filme. Direção: César Rodrigues, [2010]. Brasil: Buena Vista International, 2010

JARDIM ATLÂNTICO. Filme. Direção: Jura Capela, [2013]. Brasil: Jura Filmes, 2013

MAMMA MIA – FILM MAKING. S/P. 1 vídeo on-line (09'04''). Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=D23AV_uuf9Y> Acesso em: 19 mar.2014

MAMMA MIA!. Filme. Direção: Phillida Lloyd, [2008]. EUA: Universal Pictures, 2008

MM CAST: BECOMING A SINGER! S/P. 1 vídeo on-line (10'53''). Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=6bE-FazgJk8>> Acesso em: 19 mar.2014

MOULIN ROUGE: AMOR EM VERMELHO. Filme. Direção: Baz Luhrmann, [2001]. Austrália, EUA: Twentieth Century Fox, 2001

NHÔ ANASTACIO CHEGOU DE VIAGEM. Filme. Direção: Júlio Ferres, [1908]. Brasil: Arnaldo e Cia, 1908

NOVIÇA REBELDE. Filme. Direção: Robert Wise, [1965]. Reino Unido, EUA: Robert Wise Productions, 1965.

O CANTOR DE JAZZ. Filme. Direção: Alan Crosland, [1927]. EUA: Warner Bros., 1927

Ó PAÍ, Ó. Filme. Direção: Monique Gardenberg, [2007]. Brasil: Globo Filmes, 2007

O SHOW DEVE CONTINUAR (ALL TAHT JAZZ). Filme. Direção: Bob Fosse, [1979]. EUA: Columbia Pictures Corporation, 1979

OS MISERÁVEIS. Filme. Direção: Tom Hooper, [2012]. Reino Unido, EUA: Universal Pictures, 2012

OS SALTIMBANCOS TRAPALHÕES. Filme. Direção: J. B. Tanko, [1981]. Brasil: Embrafilme, 1981

RÁDIO PIRATA. Filme. Direção: Lael Rodrigues, [1987]. Brasil: Embrafilme, 1987

ROBERTO CARLOS E O DIAMANTE COR-DE-ROSA. Filme. Direção: Roberto Farias, [1968]. Brasil: Produções Cinematográficas R. F. Farias, 1968

ROCK ESTRELA. Filme. Direção: Lael Rodrigues, [1986]. Brasil: CPC Produções Cinematográficas, 1986

SINFONIA DA NECRÓPOLE. Filme. Direção: Juliana Rojas, [2014]. Brasil: Vitrine Filmes, 2014

SOMOS TÃO JOVENS. Filme. Direção: Antonio Carlos da Fontoura, [2013]. Brasil: Canto Claro Produções Artísticas, 2013

TIM MAIA. Filme. Direção: Mauro Lima, [2014]. Brasil: Globo Filmes, 2014

Referências Musicais

A FLOR. Música. Intérprete: Los Hermanos, [2003]. Brasil: Abril Music, 2003

ADEUS VOCÊ. Música. Intérprete: Los Hermanos, [2001]. Brasil: Abril Music, 2001

ANTES DE VOCÊ. Música. Intérprete: Titãs, [2009]. Brasil: Arsenal Music, 2009

BEM-ME-LEVE. Música. Intérprete: Apanhador Só, [2010]. Brasil: álbum independente, 2010

BETE BALANÇO. Música. Intérprete: Barão Vermelho, [1984]. Brasil: Som Livre, 1984

DIAS ATRÁS. Música. Intérprete: CPM 22, [2002]. Brasil: Abril Music/Arsenal Music, 2002

DO LADO DE DENTRO. Música. Intérprete: Los Hermanos, [2003]. Brasil: BMG, 2003

DOCE SOLIDÃO. Música. Intérprete: Marcelo Camelo, [2008]. Brasil: Sony BGM, 2008

EDUARDO E MÔNICA. Música. Intérprete: Legião Urbana, [1986]. Brasil: EMI, 1986

EU QUE NÃO AMO VOCÊ. Música. Intérprete: Engenheiros do Hawaii, [1999]. Brasil: Universal Music, 1999

EU QUERO SEMPRE MAIS. Música. Intérpretes: Ira! & Pitty, [2005]. Brasil: Arsenal Music/Deckdisc, 2005

EU TE DEVORO. Música. Intérprete: Djavan, [1998]. Brasil: Sony Music, 1998

EXAGERADO. Música. Intérprete: Cazuza, [1985]. Brasil: Universal Music, 1985

FEVER. Música. Intérprete: Michael Bublê. Disponível em
<<https://www.youtube.com/watch?v=wI2ci7IcJ4>> Acesso em 02 set. 2013

FICO ASSIM SEM VOCÊ. Música. Intérprete: Claudinho e Buchecha, [2002]. Brasil: Universal Music, 2002

FLORES EM VOCÊ. Música. Intérprete: Ira!, [1987]. Brasil: WEA, 1987

FLORES. Música. Intérprete: Titãs, [1989]. Brasil: WEA, 1989

GAROTOS II. Música. Intérprete: Leoni, [1993]. Brasil: EMI, 1993

INFINITA HIGHWAY. Música. Intérprete: Engenheiros do Hawaii, [1987]. Brasil: BMG, 1987

LUGAR AO SOL. Música. Intérprete: Charlie Brown Jr., [2001]. Brasil: EMI, 2001

LUZ DOS OLHOS. Música. Intérprete: Nando Reis, [2003]. Brasil: Nando Reis, 2003

MAIS UMA CANÇÃO. Música. Intérprete: Los Hermanos, [2001]. Brasil: Abril Music, 2001

MAIS UMA VEZ. Música. Intérprete: Renato Russo, [2003]. Brasil: EMI, 2003

MAIS. Música. Intérprete: Capital Inicial, [2002]. Brasil: Sony BMG, 2002

MAURICIO. Música. Intérprete: Legião Urbana, [1989]. Brasil: EMI, 1989

MEU ERRO. Música. Intérprete: Os Paralamas do Sucesso, [1984]. Brasil: EMI-Odeon, 1984

MEU SOL. Música. Intérprete: Vanguart, [2013]. Brasil: Deckdisc, 2013

NA SUA ESTANTE. Música. Intérprete: Pitty, [2005]. Brasil: Deckdisc/Polysom, 2005

NATASHA. Música. Intérprete: Capital Inicial, [2000]. Brasil: Abril Music, 2000

POSE. Música. Intérprete: Engenheiros do Hawaii, [1992]. Brasil: BMG, 1992

REFRÃO DE BOLERO. Música. Intérprete: Engenheiros do Hawaii, [1987]. Brasil: BMG, 1987

SEGUINDO ESTRELAS. Música. Intérprete: Os Paralamas do Sucesso, [2002]. Brasil: EMI, 2002

SERÁ. Música. Intérprete: Legião Urbana, [1985]. Brasil: EMI, 1985

SÓ POR UMA NOITE. Música. Intérprete: Charlie Brown Jr., [2002]. Brasil: EMI, 2002

TE VER. Música. Intérprete: Skank, [1994]. Brasil: Chaos, 1994

TENHA DÓ. Música. Intérprete: Los Hermanos, [1999]. Brasil: Abril Music, 1999

VELHA INFÂNCIA. Música. Intérprete: Os Tribalistas, [2002]. Brasil: Phonomotor Records/EMI, 2002

VOU DEIXAR. Música. Intérprete: Skank, [2003]. Brasil: Sony Music, 2003

ANEXOS

ANEXOS

ANEXO 1 – Roteiro

ANEXO 2 – Projeto de patrocínio

ANEXO 3 – Tabela do *casting*

ANEXO 4 – Capa do DVD

ANEXO 5 – DVD: “Doce Solidão”

ANEXO 1 – Roteiro

Doce Solidão 4º tratamento
Por
Ana Laura Vaz e André Pacano
Colaboração
Barbara Toscano

ANEXO 2 – Projeto de patrocínio

PROJETO DE CURTA-METRAGEM MUSICAL

RÁDIO E TV – TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO 2014

UNESP - BAURU

Curta-metragem

Musical

“Doce Solidão”



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"

Um projeto de

André dos Passos Pacano

Ana Laura de Fendi Vaz

Equipe:

Alexandre Canda

Ana Beatriz Abbate

Ana Laura Vaz

André Pacano

Andrey Sanches

Beatriz Canto

Carolina de Paula

Gabriel Schavinatti

Gabriela Staffa

Gabriela Yachimciuc

Helena Lima

Henrique Gun

Júlia Antunes

Laisla Rodrigues

Letícia Borba

Livia Sarno

Mariana Oliveira

Melyna Sousa

Northon Mingorance

Thaís Oliveira

Vítor Amorim

Vitor Youssef

Wesley Bernardo Rodrigues

Professor responsável

Willians Cerozzi Balan

Apresentação

O projeto “Doce Solidão” trata-se de um produto audiovisual de gênero musical. Por haver uma escassez no acervo brasileiro de filmes do gênero, a obra foi pensada, e tem a intenção de disseminar a produção musical nacional através do audiovisual, e através da música, atrair mais expectadores.

Desta forma, Doce Solidão traz variadas canções de artistas brasileiros renomados, e em um tempo de cerca de 30 minutos, conta uma história que interliga todas estas músicas.

Sinopse

Eduardo é um garoto tímido que esconde sua paixão por sua melhor amiga, Ana Paula. Ela, por sua vez, se sente só devido a perdas recentes, e sem perceber o amor de Edu, vê nele o conforto do desabafo. Henrique, diferentemente de seu irmão, Edu, é um cara extrovertido e por se dizer, mulherengo. Já Natasha, é uma garota rebelde que foge de casa para viver os seus sonhos, mas acaba cruzando seu caminho com os demais personagens.

Doce Solidão conta a histórias destes quatro personagens e como elas se desenrolam. Através das canções, nos aproximamos de seus pensamentos, sentimentos e suas relações.

Músicas

Eu quero sempre mais – Ira e Pitty

Eu te devoro - Djavan

A Flor – Los Hermanos

Exagerado – Cazuza

Garotos II – Leoni

Será – Legião Urbana

Natasha – Capital Inicial

Infinita Highway – Engenheiros do Hawaí

Meu Erro – Paralamas do Sucesso

Refrão de Bolero - Engenheiros do Hawaí

Dias Atrás- CPM22

Doce Solidão – Marcelo Camelo

Público Alvo

Temos por objetivo, dentro do projeto, atingir o maior público possível, tendo grande variedade tanto em classes sociais como também em faixas etárias.

Resumidamente, o projeto atinge a todos os amantes da música nacional, especialmente a quem se interessa por rock, pop rock, e música alternativa. Além disso, há um público emergente interessado em obras do gênero musical que esperamos atingir.

Divulgação

O projeto “Doce Solidão”, além de ser exibido dentro do campus da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – Bauru, tanto dentro da sala de aula como em futuras mostras da própria faculdade, também tem o objetivo de ser veiculado em diversas mostras e eventos pelo Estado de São Paulo e, possivelmente, pelo país, além de festivais e concursos. Temos também a intenção de veicular via internet, com a ajuda das fanpages (facebook) das bandas presentes no projeto, além da própria página do filme “Doce Solidão”.

Argumento

NATASHA canta **EU QUERO SEMPRE MAIS** enquanto foge de casa. Mostram-se os créditos iniciais.

EDU e ANA estão num parque conversando. Enquanto conversam, EDU se imagina cantando para ANA **EU TE DEVORO**. ANA continua com o desabafo e canta a segunda parte de **EU QUERO SEMPRE MAIS**.

EDU conversa com seu irmão HENRIQUE sobre seu amor. HENRIQUE incentiva EDU a se declarar. EDU começa a escrever uma carta e a procurar a “flor perfeita” de ANA. EDU pede para HENRIQUE entregar a carta e a flor para ANA.

EDU canta **A FLOR** nas imagens de: HENRIQUE na fachada da casa de ANA. Ele lê a carta enquanto espera ser atendido. ANA atende e ela está muito bonita. HENRIQUE se impressiona, guarda a carta na jaqueta e entrega a flor, flerta com ela, e eles se beijam.

Ao som de **EXAGERADO** o tempo passa. ANA e HENRIQUE estão juntos, mas sua personalidade “cafajeste” é relevada. EDU sofre de amor.

HENRIQUE e ANA estão na cama. Ele diz que vai a um bar conversar com seu irmão sobre o que tem acontecido. Ao chegar lá, discutem. EDU sai. HENRIQUE interpreta **GAROTOS** com as meninas do bar.

EDU flagra HENRIQUE traindo ANA. Revoltado, discutem e brigam ao som de **SERÁ**. ANA canta, suspeitando de HENRIQUE e acaba encontrando na jaqueta dele a carta de EDU. EDU bate em HENRIQUE e o segurança o expulsa do bar.

EDU se senta na calçada. NATASHA foi barrada por ser menor de idade, então senta ao lado de EDU e começa a conversar. Ela o convence a pensar em outras coisas e muda seu humor. EDU canta trecho de **NATASHA**. Ao saírem de carro, vão curtir a vida e interpretam juntos **INFINITA HIGHWAY**.

HENRIQUE volta pra casa e ANA descobriu tudo. Eles discutem e cantam **MEU ERRO**.

EDU e NATASHA conversam sobre o futuro, liberdade, “doce solidão”. EDU passa a se sentir da mesma forma. NATASHA tenta dar um beijo de despedida, mas EDU evita e dá um beijo em sua testa. EDU se levanta e sai. NATASHA olha admirada.

Encontro de EDU e ANA. ANA começa com **REFRÃO DE BOLERO**, e EDU canta o refrão, seguido de **DIAS ATRÁS**. EDU vai embora.

Ao final, mostra-se o final de cada personagem vivendo sua própria “doce solidão” ao som de **DOCE SOLIDÃO**. (créditos finais).

Cotas de Patrocínio

As cotas de patrocínio vão de R\$100,00 a R\$500,00. A cada patrocinador do projeto será exibido o logo da empresa nos créditos finais/iniciais de acordo com a cota fornecida. Para valores maiores, o logo nos créditos terá um tamanho maior e uma exibição de 7 segundos.

Apoio Cultural

A colaboração pelo apoio cultural será equivalente a doações e/ou empréstimos de todo tipo de material necessário para a gravação do programa como móveis, objetos de decoração, de iluminação (lâmpadas especiais para iluminação do cenário), roupas para o figurino, alimentação da equipe, maquiagem, transporte, entre outros. Além disso, inserem-se no apoio cultural as locações de estabelecimentos ou casas que nos são cedidas para as gravações.

Bem como os patrocinadores possuem seu logo nos créditos finais, aqueles que nos oferecerem Apoio Cultural também terão seu espaço nos créditos finais.

As doações que ultrapassarem o valor de R\$ 100,00 terão o logo da empresa formatado de acordo com as cotas de patrocínio.

Experiência da Equipe

Como estudantes de Rádio e Televisão da UNESP, somos incentivados a produzir conteúdo audiovisual a todo o momento e nossa paixão pelo que fazemos reflete no resultado de qualidade que tende a melhorar a cada nova produção.



Curta-metragem infantil **“A Espada”**

O curta-metragem consistia em um trabalho interdisciplinar da faculdade. Foi um grande desafio, pois exigiu muito da pré-produção e só foi possível com o auxílio de parceiros e patrocinadores que nos ajudaram com a alimentação, elementos cenográficos e verba para arcar com as despesas de transporte, aluguel de equipamentos e animação.

O filme fala sobre um menino que diz ser o “Thunder Boy”, garoto trovão, e que precisa partir após receber uma espada de presente de aniversário. Além das amostras na UNESP e em Bauru, foi também exibido na Argentina no Festival REC 2013 em La Plata.

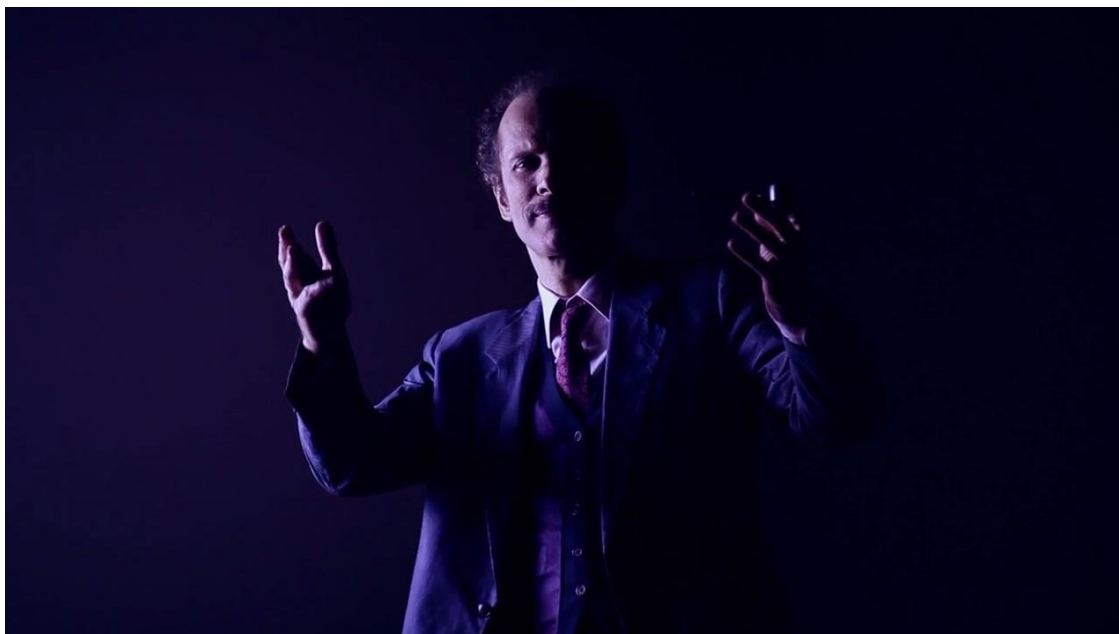


Curta-metragem “**Luna**”

É importante ressaltar que não nos prendemos a produzir apenas trabalhos de nossa faculdade como também já temos experiência de produção de curtas-metragens independentes.

“Luna” é uma menina assim como as outras, apesar de ser uma stripper. Em um dia de trabalho, ao qual é chamada por uma desconhecida, se surpreende ao se deparar com sua vida particular.

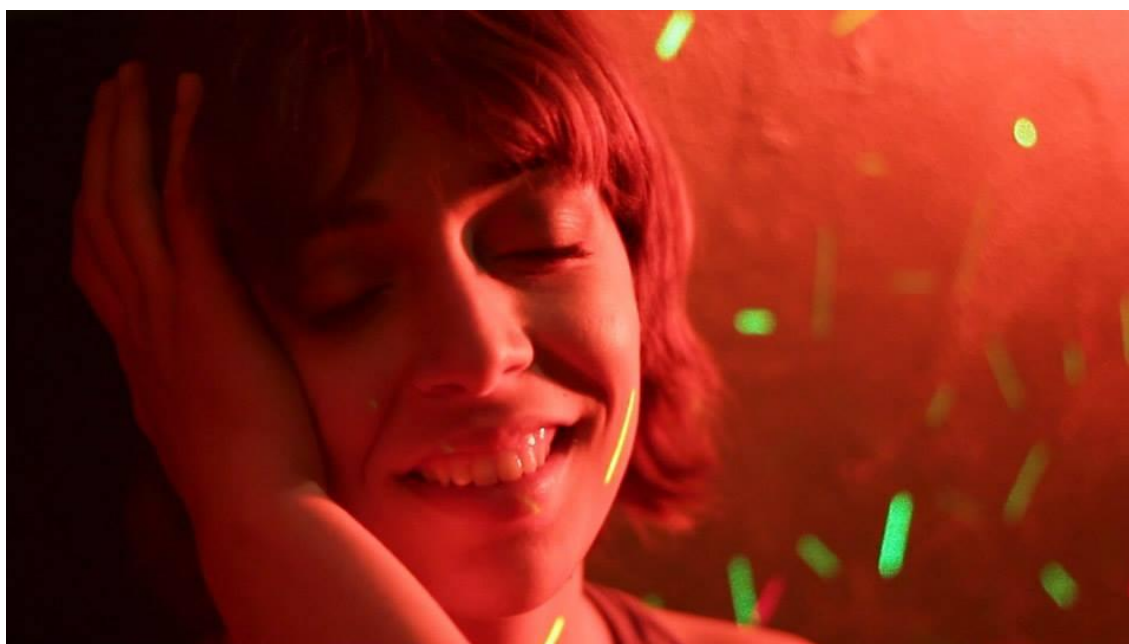
O filme participou da II Mostra Universitária de Cinema da UNESP Marília e ganhou 4 prêmios: Melhor Atriz, Melhor Direção de Fotografia, Melhor Direção e Melhor Filme. Ganhou também aclamação popular no “Loco de Ouro 2013” realizado pela Empresa Jr. De Rádio e TV – Locomotiva na UNESP.



Curta-metragem **“O Método”**

“O Método” foi outro da lista dos trabalhos interdisciplinares do nosso curso. Contando com um grande elenco bauruense, fala sobre o método do Dr. Alcatrão em cuidar de doentes mentais dentro de um hospício. O protagonista faz uma visita e descobre o mistério do local.

O curta ganhou melhor captação sonora no Loco de Ouro 2013.



Curta-metragem **“Reflexos deLa”**

“Reflexos deLa” aborda o tema da sexualidade ao descobrirmos o que passa na mente da menina Lá. O filme foi exibido no II Seminário Internacional Gênero,

Sexualidade e Mídia e teve bastante repercussão pela qualidade imagética e pelo roteiro. Ganhou prêmio de Melhor Roteiro no Festival Filma Bauru de 2014 e os prêmios de Melhor Direção de Arte, Melhor Direção de Fotografia, Melhor Diretor e Melhor Filme no “Loco de Ouro 2015” realizado pela Empresa Jr. De Rádio e TV – Locomotiva na UNESP.



Web série “**Ministério da Morte**”

Trabalho realizado para um projeto interdisciplinar da universidade. Uma web série de três capítulos gravados que, no entanto, possui história roteirizada para uma temporada de 9 capítulos no total.

O Ministério da Morte é uma espécie de repartição pública existente em um plano paralelo que funciona de forma semelhante à uma instituição burocrática do mundo real, sendo dividida em diversos setores e departamentos e com funções hierárquicas. É para lá que as pessoas são encaminhadas ao morrer: o local funciona como uma alfândega, onde todos devem ir para assinar um documento antes de passar para a morte propriamente dita. Mas essa "morte propriamente dita" é uma incógnita até mesmo para os funcionários do ministério.



Curta-metragem **“Domingo no Parque”**

Trabalho interdisciplinar.

E de uma hora pra outra, toda aquela ansiedade e expectativa foram embora. E só bastou uma única cena. Os pensamentos giravam na mente de José, acompanhando os movimentos da roda gigante que levava sua amada. Mesmo com o furacão de emoções em sua mente, uma coisa ficou clara. Uma ideia que nunca havia vindo antes em sua cabeça. Mas, por incrível que pareça, ela viera pronta, provocativa e sedutora. O Rei da Brincadeira tomara sua decisão. Ele faria algo que nunca ninguém imaginara possível, mas de alguma forma sempre esteve lá.

Adaptado da música de Gilberto Gil, recentemente ganhou vários prêmios no festival “Loco de Ouro 2015”, nas categorias Melhor Roteiro Produzido, Melhor Trilha Sonora, Melhor Captação de Som e Melhor Montagem.



Curta-metragem **"Desvio"**

Durante uma corrida de táxi na conturbada madrugada de São Paulo, José, taxista amargurado com o atual rumo de sua vida, conhece a passageira Alice, encantadora senhora que está prestes a se mudar para um asilo. Para proporcionar à Alice momentos felizes antes de enfrentar a nova jornada, José faz um desvio da habitual rota mais curta. O que José não sabe, porém, é que esse é apenas o início do novo trajeto de sua própria vida.

Adaptado do texto "A última viagem de táxi"

Contato

Ana Laura Vaz

cel: (15) 9 9750-5078

e-mail: alfvaz@gmail.com

André Pacano

cel: (14) 9 8152-6955

e-mail: andpp@live.com



ANEXO 3 – Tabela de organização do casting

Nome	Personagem	Altura	Disponibilidade	Celular	email
Adriane Santana	Natasha	1,62m	segunda a quarta	996670569	dri.moveover@gmail.com
Alexandre Canda	Edu e Henrique	1,77m	faz rtv, (greve)	981660396	alexandrecanda@hotmail.com
Ana Paula Assis	Natasha	1,57m	manha e tarde e fds	997452779	a-napezinha@hotmail.com
Andrey Sanches	Edu	1,74m	faz rtv, (greve)	17 997475793	andrey_sanches@hotmail.com
Bianca	Natasha	1,58m	qualquer menos a noite, ver fds	996795979	biancathf02@gmail.com
Dan Correa	Henrique	1,65m	fds e depois das 18hrs	991787606	musicopaulistano@gmail.com
Gabriel Gomes	Henrique	1,80m	faz rtv, (greve)	11 953891998	gcgomesx@hotmail.com
Guilherme Almeida	Edu e Henrique	1,74m	faz rtv, (greve)	13 997061434	billgonsa@hotmail.com
Júlia Antunes	Ana Paula	1,52m	faz rtv, (greve)	982248939	antunesjulia02@yahoo.com
Juliana Severino	Ana Paula	1,68m	faz rtv, (greve)	19 83851072	juliana.severino91@hotmail.com
Laisla Rodrigues	Ana Paula e Natasha	1,63m	faz rtv, (greve)	981447086	laislapocos@hotmail.com
Leandro Tixa	Edu	1,87m	noite e fds	32271450	leoliveira.01@hotmail.com
Leonardo Rodrigues	henrique	1,80m	noite	996225968	leo_almeida_rodrigues@hotmail.com
Leticia Cabral	Ana Paula e Natasha	1,73m	faz arqu (greve)	981513232	letii18@yahoo.com.br
Marcus Cirillo	Henrique	1,80m	Manhã, noite, fim de semana	9812 3540	marcuscirillo@risocomfarofa.com
Michel Sunsín	Edu	1,82m	noite livre e fds	997293737	mintchel@gmail.com
Paloma Vizzoni	Ana Paula	1,75m	menos a noite	998627771	pa.vizoni@gmail.com
Pedro Furtado	Edu	1,73m	tarde e noite	982001705	pedrofurtado@hotmail.com
Tiago Gaeta	Edu	1,75m	faz rtv, (greve)	981597476	tiagogaeta@hotmail.com
Veronica	Natasha	1,60m	tarde, nao pode sabado a tarde	988021995	pa.chiarelli@hotmail.com
Vitor Ac	Henrique	1,72m	todos os dias	991844045	vitrac555@gmail.com
Xel Magalhães	Edu	1,75m	fds (livre), estuda a noite	982228820	atoralexmaga@yahoo.com.br

ANEXO 4 – Capa do DVD



ANEXO 5 – DVD: “Doce Solidão”