

EDUARDO CALLIARI SCHACHT

**NA TRILHA DE EL PALOMAR A LOS ANGELES: A MÚSICA
DE GUSTAVO SANTAOLALLA NO CINEMA**

Dissertação apresentada à Escola de Comunicação
e Artes da Universidade de São Paulo para a
obtenção do título de mestre em Meios e Processos
Audiovisuais.

São Paulo

2024

EDUARDO CALLIARI SCHACHT

**NA TRILHA DE EL PALOMAR A LOS ANGELES: A MÚSICA
DE GUSTAVO SANTAOLALLA NO CINEMA**

Dissertação apresentada à Escola de Comunicação
e Artes da Universidade de São Paulo para a
obtenção do título de mestre em Meios e Processos
Audiovisuais.

Área de Concentração:
Cultura Audiovisual e Comunicação

Orientador:
Prof. Dr. Eduardo Vicente

São Paulo

2024

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

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Schacht, Eduardo Calliari
NA TRILHA DE EL PALOMAR A LOS ANGELES: A MÚSICA DE
GUSTAVO SANTAOLALLA NO CINEMA / Eduardo Calliari Schacht;
orientador, Eduardo Vicente. - São Paulo, 2024.
180 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em
Meios e Processos Audiovisuais / Escola de Comunicações e
Artes / Universidade de São Paulo.
Bibliografia
Versão original

1. Trilhas musicais. 2. Compositores. 3. Indústria
Cinematográfica. 4. Gustavo Santaolalla. 5. Hollywood. I.
Vicente, Eduardo . II. Título.

791.43

CDD 21.ed. -

Agradecimentos

Aos meus pais Káira Ilse Calliari Schacht e Gilmar Gildo Schacht, pelo amor e apoio incondicional durante esses quase 38 anos de andanças.

À minha irmã Rakelly Calliari Schacht, pelas inspirações, revisões e pela torcida, sempre.

Ao meu orientador Edu Vicente, pela confiança, incentivo, carinho e paciência. Um exemplo para mim na academia e um amigo que levarei para a vida.

Ao restante da família: Clarinha e Gil, Carol Calliari, Emerson Scada, Peterson Dias, e demais tios, tias, avós, primos - todos partes que me formam.

Ao restante da banca, formada pelos queridos Eduardo Santos Mendes, Geórgia Cynara Coelho de Souza, Rodrigo Carreiro, Suzana Reck Miranda e Claudiney Carrasco, pela atenção, disposição e pelas contribuições fundamentais.

Aos amores e amigos Daiane Castilho, Victor Miranda, João Paulo da Silva, Bronson Augusto Mular Miceno, Carlos Moica Marochi, Wyllian “WG” Correa, Eduardo Gaua Tomasini, Gustavo “DG” Ferreira, Alexandre Kosteczka, Leonardo Bueno, João Mariucci, Victor Assis, pelos desabafos monotemáticos, pela amizade e por me proporcionarem conforto, alegrias e esperanças em um mundo tão cheio de ódio. Um salve especial ao Alessandro Franco “Prog”, pela troca de ideias sobre notas e acordes.

À música, ao cinema, à natureza, ao conhecimento e a tudo mais que faça a vida ter sentido.

E por fim, à Universidade de São Paulo e à arte de Gustavo Santaolalla, ambas corresponsáveis pela realização deste trabalho.

A inspiração existe, mas ela precisa te encontrar trabalhando.

Pablo Picasso

Resumo

SCHACHT, E. C. **Na trilha de El Palomar a Los Angeles: a música de Gustavo Santaolalla no cinema.** 2024. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes, 2024.

O presente estudo tem como objetivo investigar a trajetória do músico, produtor e compositor argentino Gustavo Santaolalla e estabelecer o espaço ocupado por ele na indústria cinematográfica estadunidense. Por meio de uma investigação sobre a participação de compositores estrangeiros em Hollywood, de uma análise exploratória da filmografia de Santaolalla e de sua carreira como músico e produtor, da pesquisa documental de depoimentos concedidos pelo próprio artista e por seus colaboradores e de uma análise fílmica, buscaram-se identificar seus processos criativos e de produção, as qualidades estéticas de seu trabalho e articulá-los com as condições impostas pelo mercado de trilhas musicais em Hollywood. Os resultados alcançados demonstram que sua obra se utiliza de elementos do folclore latino-americano, do *rock*, da música popular, de ritmos e timbres globalizados, do ruído e do silêncio, e conquistou espaço em um mercado extremamente fechado para compositores vindos de países não pertencentes ao eixo Estados Unidos - Europa. O suporte teórico selecionado para embasamento da pesquisa inclui autores que abordam o contexto da indústria cinematográfica para compositores (FAULKNER, 1983; HEXEL, 2014), publicações sobre a música popular latino-americana (KARUSH, 2017; KUN, 2005), bem como o papel da banda sonora na composição da obra cinematográfica (CARRASCO, 1993; GORBMAN, 1987).

Palavras-chave: Trilhas musicais. Indústria cinematográfica. Compositores. Hollywood. Gustavo Santaolalla.

Abstract

SCHACHT, E. C. On the tracks from El Palomar to Los Angeles: Gustavo Santaolalla's music in cinema. 2024. Dissertation (master's degree) – Escola de Comunicações e Artes, 2024.

The present study aims to investigate the trajectory of Argentine musician, producer, and composer Gustavo Santaolalla and establish his position within the United States film industry. Through an exploration of the involvement of foreign composers in Hollywood, an exploratory analysis of Santaolalla's filmography and his career as a musician and producer, documentary research of interviews given by the artist himself and his collaborators, and a film analysis, the study seeks to identify his creative and production processes, the aesthetic qualities of his work, and articulate them with the conditions imposed by the film music market in Hollywood. The results achieved demonstrate that his work draws on elements of Latin American folklore, rock, popular music, globalized rhythms and tones, noise, and silence, and has gained recognition in a market traditionally closed to composers from non-U.S. and non-European countries. The theoretical framework selected for the research includes authors addressing the context of the film industry for composers (FAULKNER, 1983; HEXEL, 2014), publications on Latin American popular music (KARUSH, 2017; KUN, 2005), as well as the role of the soundtrack in the composition of cinematic works (CARRASCO, 1993; GORBMAN, 1987).

Keywords: Film score. Film industry. Composers. Hollywood. Gustavo Santaolalla.

Sumário

INTRODUÇÃO	1
1. COMPOSITORES ESTRANGEIROS EM HOLLYWOOD	5
1.1 O mercado e a música para filmes até a década de 1970	5
1.2 O mercado e a música para filmes a partir da década de 1980	8
1.3 O mercado recente para compositores estrangeiros em <i>Hollywood</i>	11
2. ESTUDO DE CASO: GUSTAVO SANTAOLALLA	20
2.1 Formação musical e início de carreira na Argentina.....	21
2.2 Trajetória como músico e produtor nos Estados Unidos	34
2.3 Compositor antes do filme: As aproximações de Santolalla às trilhas musicais	39
3. A OBRA DE GUSTAVO SANTAOLALLA NO CINEMA	42
3.1 Método para a Análise Exploratória dos longa-metragens	42
3.2 Características dos longas em que Gustavo Santolalla participa	45
3.3 Características das trilhas de Gustavo Santaolalla	56
4. ANÁLISE FÍLMICA: 21 GRAMAS	76
4.1 A trilha musical de 21 Gramas	76
4.2 A trilha de 21 Gramas em números	93
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	96
LISTA DE REFERÊNCIAS	102
APÊNDICE A – LEVANTAMENTO IMDB	107
APÊNDICE B – ENTREVISTA JUAN LUQUI	113
APÊNDICE C – FICHAS DA ANÁLISE EXPLORATÓRIA	126

INTRODUÇÃO

O interesse pelas trilhas musicais do compositor Gustavo Santaolalla, que motivou o presente estudo, originou-se do impacto provocado pelo filme *21 Gramas* (2003) no autor desta dissertação, na época um jovem cinéfilo. Além dos méritos intrínsecos ao filme de Alejandro González Iñárritu - como sua narrativa fragmentada pouco convencional, atuações potentes e um enredo que explora dilemas morais e existenciais -, havia algo de excepcional que amplificava a conexão emocional com a história: a trilha musical. Diferentemente das trilhas sonoras que passam despercebidas agindo no campo do subconsciente, em certos momentos (mesmo quando minimalista), a música de *21 Gramas* se destaca, como se fosse personagem dentro da estrutura fílmica. As quatro notas da guitarra distorcida, que marcaram mais do que uma orquestra com 80 músicos, e o atrito dos dedos contra as cordas amplificadas, denunciando a presença do compositor, bastaram para instaurar o dilema: “quem compôs essa trilha?”.

No processo de investigação juvenil sobre a figura de Gustavo Santaolalla, em uma época em que a internet ainda estava em estágio inicial e seu conteúdo era consideravelmente limitado, deparei-me com uma escassez de informações, tendo acesso apenas à sua nacionalidade argentina. No ano subsequente, foi lançado o filme *Diários de Motocicleta* (2004), dirigido pelo cineasta brasileiro Walter Salles, o qual apresentava mais uma trilha sonora marcante, desta vez trazendo elementos da identidade latino-americana. Este evento ressaltou mais uma vez a presença de Santaolalla como um compositor diferente daqueles que faziam trilhas clássicas, despertando um interesse renovado em sua obra. Nos dois anos seguintes, Santaolalla conquistaria seus *Academy Awards* de melhor trilha original. Atualmente, passadas mais de duas décadas desde o início de sua prolífica carreira na produção de trilhas sonoras para o audiovisual, dispomos de uma ampla gama de trabalhos realizados pelo músico, oferecendo-nos a oportunidade de explorar e analisar sua obra e trajetória com maior propriedade.

Para além de analisarmos suas trilhas, buscaremos explorar como sua presença indica uma possível mudança na dinâmica de produção musical em Hollywood e na acessibilidade desses espaços de atuação por parte de compositores

que não pertencem à tradição hegemônica, predominantemente formada por estadunidenses e europeus. A ampliação do escopo desta pesquisa visa situar o objeto de estudo dentro de um contexto mais amplo, aumentando assim sua relevância acadêmica. Por um lado, temos um compositor com uma extensa produção e reconhecimento, que colabora com os mais importantes estúdios de cinema do mundo. Por outro lado, observa-se uma lacuna significativa na pesquisa acadêmica dedicada à sua obra. Além disso, é importante investigar as condições desse círculo restrito, a relação da indústria cinematográfica *hollywoodiana* com sua mão de obra e em que medida ela está verdadeiramente aberta a um "intercâmbio cultural" de trabalho.

Para compreender o que possibilitou a ascensão de Santaolalla como o primeiro compositor da América do Sul a alcançar tal reconhecimento e se esse fenômeno representa uma tendência que se estendeu para outros casos, é necessário aprofundar-se em dois eixos principais de análise. O primeiro eixo envolve o contexto da indústria cinematográfica, da produção musical e dos compositores, incluindo a história da música no cinema, o desenvolvimento tecnológico, as dinâmicas de mercado e de influências culturais. O segundo eixo está relacionado às características do compositor e aspectos de sua carreira e obra, como sua formação, o estilo de suas trilhas sonoras, seu método de trabalho, os elementos que compõem sua identidade musical e os filmes em que ele colabora. Para que possamos abordar todos esses aspectos, o estudo será dividido em quatro capítulos, que estarão estruturados na forma apresentada a seguir.

No primeiro capítulo, a fim de compreendermos o contexto que envolve a participação de Santaolalla em um mercado que é, à primeira vista, inacessível, será realizada uma pesquisa sobre os compositores estrangeiros em *Hollywood* e sobre a evolução do mercado da música para filmes em relação a esses compositores até os dias atuais. Inicialmente, serão analisadas as perspectivas oferecidas por Robert Faulkner em sua obra "*Music on Demand - Composers and Careers in the Hollywood Film Industry*" (1983), que abrange o período até a década de 1980. Posteriormente, lançaremos mão do estudo de Vasco Hexel (2014), que realizou um levantamento estatístico sobre o tema, utilizando as bases do *Box Office/IMDB* dos anos 1980 até 2009. A partir dessas informações, iremos conduzir um levantamento específico sobre os compositores estrangeiros atuantes em *Hollywood* nas últimas três décadas, visando

compreender quem são esses profissionais e que espaço ocupam nas grandes produções cinematográficas.

No segundo capítulo, iniciando o estudo de caso sobre o compositor Gustavo Santaolalla, será realizado por meio de pesquisa documental um levantamento biográfico. Esta etapa incluirá pesquisas detalhando a formação musical do compositor na Argentina, sua trajetória como músico e produtor nos Estados Unidos e sua aproximação ao universo das trilhas para cinema. Para tanto, serão analisadas entrevistas para veículos impressos, programas de televisão, participações em podcasts e demais conteúdos para internet, além de referências bibliográficas relevantes, como os livros *Musicians in Transit: Argentina and the Globalization of Popular Music*, de Matthew Karush e *De Ushuaia a la Quiaca*, de Leon Gieco.

No terceiro capítulo, será investigada a obra de Santaolalla no cinema. A partir de uma análise exploratória dos 21 longas-metragens para os quais o músico compôs trilhas musicais, serão compilados dados sobre os filmes – características e quantificações de suas produções e bandas sonoras - e sobre todas as trilhas musicais, a fim de construirmos um mapa da carreira cinematográfica de Santaolalla. Serão apresentados gráficos focados nos aspectos mercadológicos e geográficos do corpus filmico, e sobre eles analisaremos - com as inspirações de Paul Cooke e Arlindo Machado - em que tipo de filmes Santaolalla trabalhou. Ademais, serão examinadas as propriedades das trilhas musicais de Santaolalla, por meio de gráficos específicos sobre planos sonoros e quantidade de trilhas e uma tabela geral de sua filmografia contendo dados sobre instrumentações e recursos utilizados. Juntamente à análise, recorreremos a depoimentos, tanto de Santaolalla, quanto de colegas de trabalho, sobre o processo criativo e as qualidades das trilhas do compositor.

Por fim, no quarto capítulo, será realizada uma análise fílmica do longa-metragem *21 Gramas* (2003). O objetivo desta etapa é detalharmos os elementos presentes na trilha de Santaolalla, examinando efeitos possíveis causados pelos mesmos e como as trilhas operam em conjunto com as imagens e a narrativa fílmica. A análise fílmica terá o aporte teórico de Cláudia Gorbman e, assim como em outros capítulos, contará com relatos de Santaolalla sobre os recursos utilizados em suas trilhas seus métodos de composição.

Ao final deste estudo, foi possível elucidar se compositores estrangeiros - mais especificamente, aqueles que não pertencem ao tradicional eixo Europa x América do Norte – ocupam espaços no mercado de trilhas musicais da indústria cinematográfica *hollywoodiana*; estabelecer com maior propriedade o papel desempenhado por Gustavo Santaolalla nessa indústria e as características de sua obra; e analisar os processos de legitimação e as implicações geográficas e culturais do cinema, à luz da jornada do compositor sul-americano.

1. COMPOSITORES ESTRANGEIROS EM HOLLYWOOD

1.1 O mercado e a música para filmes até a década de 1970

“Nessa cidade é melhor ser ‘um merda’ em uma produção de sucesso, do que ser um sucesso em uma produção ‘de merda’.”

(Compositor anônimo sobre a indústria de Hollywood)

A presença de compositores estrangeiros no cinema *hollywoodiano* integra as raízes da música relacionada à sétima arte. Embora esta afirmação não revele novidade e o fato possa ser considerado óbvia consequência da intensa participação dos imigrantes na constituição da nação estadunidense¹, iremos investigar as tensões envolvidas no processo de legitimação artística e comercial de compositores, no contexto de estruturação desta indústria em suas primeiras décadas de atividade.

O advento da sincronização mecânica através do sistema Vitaphone² em 1926 e, posteriormente, a gravação do som diretamente na película na década de 1930, permitiram que a trilha musical nos filmes de Hollywood se desenvolvesse. Os compositores estrangeiros foram fundamentais para a consolidação de um estilo que se tornou hegemônico no cinema, pelo menos até a década de 1950, na que ficaria conhecida como “época de ouro”. Eram quase todos músicos europeus com formação em música clássica, muitos deles judeus alemães e austríacos refugiados de guerra como Erich Korngold, Franz Waxman, Friedrich Hollaender, Werner Richard Heymann e Max Steiner, esse último que já havia emigrado para os Estados Unidos durante a 1ª Guerra e é considerado o pai da trilha clássica de Hollywood.

Como afirmou em entrevista³ Daniel Hope⁴ “esses imigrantes trouxeram consigo influências de compositores como Gustav Mahler e Richard Wagner. Eles

¹ São vastas as referências sobre o tema, entre as quais uma das mais emblemáticas permanece sendo o livro escrito por John F. Kennedy enquanto era senador, *A Nation of Immigrants* (Ed. Popular Library, 1964).

² Consistia na junção de um toca-discos sincronizado a um projetor, com o qual a Warner Brothers lançou, em 1926 *Don Juan* e, no ano seguinte, *O Cantor de Jazz* (*The Jazz Singer*, 1927). (MIRANDA, 2011, p.24).

³ Entrevista concedida em 2016 para o jornalista Heike Mund e publicada no portal Deutsche Welle.

⁴ África do Sul, 1973 -. Músico e pesquisador educado na Inglaterra, com nacionalidades irlandesa e alemã, é autor do livro *Sounds of Hollywood: Wie Emigranten aus Europa die amerikanische Filmmusik erfanden*. Rowohlt E-Book, 1ª ed. 2015.

entregavam exatamente o que os chefes de estúdio queriam deles: o grande, o épico, o sinfônico”. Músicos de outros países, como França, Hungria, Polônia e a antiga União Soviética, também participaram da construção da música do filme nos Estados Unidos. Apesar da grande demanda e de haver até mesmo uma busca ativa dos estúdios por músicos de nome consolidado na Europa, Hope explica que “não é como se Hollywood estivesse de braços abertos, esperando por imigrantes e refugiados da Europa”, sinalizando uma indústria cinematográfica intensamente competitiva desde seus primórdios, na qual muitos talentosos compositores estrangeiros não conseguiam ter seus nomes creditados em filmes e tinham muita dificuldade ao procurar trabalho.

Essas condições de mercado se acirravam ainda mais nas seguintes décadas do cinema, na definição de Fred Steiner⁵, “o peculiar meio de cultura popular do século XX que é uma estranha mistura entre arte e negócios”. A avaliação de Steiner é endossada por Robert Faulkner⁶ que, ao analisar as condições de trabalho e processo criativo dos compositores de trilhas musicais nas décadas de 1960 e 1970 nos Estados Unidos, apontou para as complexas relações entre cineastas⁷ e músicos, e para um círculo extremamente fechado na indústria Hollywoodiana, onde menos de 10% dos compositores eram responsáveis por mais de 45% das trilhas de todos os filmes produzidos (FAULKNER, 1983, p.31).

Olhamos para um mercado onde os compositores eram trabalhadores autônomos e precisavam disputar para entrar em projetos avulsos de resultados imprevisíveis e que se dissolviam quando finalizados. A pressão dos estúdios por sucesso comercial e retorno financeiro, além de interferir no processo criativo dos filmes, também determinava os próximos passos na carreira dos músicos. Produzir filmes envolvendo custos exorbitantes fazia com que fossem contratados aqueles que já tinham uma continuidade no meio: trabalhos recorrentes, um sucesso aqui e ali e boas conexões. A análise de Faulkner indica que os iniciantes eram vistos como um

⁵ Estados Unidos, 1923-2011. Compositor, condutor, orquestrador e arranjador de filmes, televisão e rádio.

⁶ Professor emérito do departamento de Sociologia da Universidade de Massachusetts, autor do livro *Music on Demand – Composers and careers in the Hollywood industry*. Transaction Books, 1983.

⁷ Tradução que usaremos para o termo *Filmmaker*, empregado por Faulkner para se referir de maneira geral ao conjunto de diretores, produtores, executivos, em suma todos aqueles que têm poder de decisão e são considerados empregadores na indústria cinematográfica.

alto risco, o que os produtores raramente aceitavam e, sem projetos creditados no currículo, muitos compositores tinham acesso limitado a outros trabalhos. “Para os cineastas eles não são uma descoberta, mas sim uma responsabilidade”, afirma o autor (FAULKNER, 1983, P.23).

O pesquisador ainda conclui que, para alguns recém-chegados, o primeiro filme era resultado do esforço de anos trabalhando como assistente, construindo relações, habilidades e uma reputação. Para músicos vindos de outras áreas, na maioria das vezes a realização de um primeiro filme não garantia a continuidade de uma carreira:

Essas carreiras abreviadas em Hollywood não são exceções, mas sim a regra. Dos 422 compositores nos 1.355 filmes americanos produzidos, distribuídos e revisados de 1964 até 1975, 57% (252) tem apenas um crédito em filme. Esses compositores descobrem que, apesar do trabalho em Hollywood ser acessível, a continuidade do trabalho pode não ser. Eles estão normalmente amarrados a produtores que também estão tentando decolar – quase 70% (174 compositores) trabalharam com produtores que tinham apenas um ou dois filmes com seu crédito no mesmo período de 12 anos, de 1964 a 1975. (FAULKNER, 1983, p.49).

Ao mapear essa estrutura de desigualdade na distribuição de trabalho, status, renda e poder, Faulkner identificou que na “periferia” havia 252 autônomos com apenas um crédito em filmes. A “área mediana” contava com 150 compositores que tinham entre dois e seis créditos. E no centro, que denominou de “Grande Hollywood”, estavam 40 figuras altamente produtivas possuindo de sete a 50 créditos de trilha original. Ele destaca as dificuldades de se progredir nesse ambiente:

A Grande Hollywood – o casamento de projetos de ponta com renomados compositores do círculo central, e a combinação dos compositores produtivos e de visibilidade com projetos de alto orçamento e seus poderosos produtores – estreita o alcance da ação coletiva, de modo que a participação é permanentemente restrita a alguns poucos escolhidos. As pessoas que formam essa rede de conexões podem até mudar de década em década, mas a centralização da estrutura social em si persiste. (FAULKNER, 1983, p.170).

A pesquisa de Faulkner deixa claro que, até então, a seleção do profissional para compor a trilha de um filme estava longe de ser uma escolha meramente artística

ou criativa. Essas convenções de contratação incluíam: a análise do passado do compositor (seus sucessos e fracassos), o que outros produtores diziam sobre aquele profissional, se ele era um nome consolidado ou se havia sido indicado ao *Academy Awards*⁸. Os projetos de grande orçamento priorizavam uma escolha segura, de que aquele profissional entregaria o que era necessário, nos prazos definidos e sem experimentalismos. As condições de trabalho exigiam que o compositor fosse, além de artista, também técnico e diplomata, com imensa capacidade de se adaptar às circunstâncias, receber críticas e lidar com pessoas difíceis, que entendiam de negócios ou direção, mas nem sempre de trilhas musicais.

1.2 O mercado e a música para filmes a partir da década de 1980

Ao realizar a tarefa de transcrever arranjos de alguns filmes de 2008 e 2009 para partitura, que seriam posteriormente publicadas no livro *Big Screen Themes – Music from the movies for solo piano* (WHEELER, 2009), o compositor e pesquisador Vasco Hexel notou que as músicas não contavam com praticamente nenhuma linha melódica, e sim “padrões minimalistas, *drones*⁹ com longa sustentação, acordes não-funcionais, tons em constante alteração, mas também cores instrumentais intrínsecas, timbres envolventes, estruturas rítmicas complexas e instrumentos eletrônicos e não-ocidentais.” (HEXEL, 2014). Desde a década de 1980, alguns agentes contextuais moldaram a prática da composição e fizeram com que houvesse uma mudança no estilo neorromântico sinfônico, que era tradicionalmente associado às trilhas hollywoodianas:

Os desenvolvimentos nas narrativas, mudanças demográficas dos cineastas e compositores, modelos de negócio em evolução e a influência da televisão alteraram o conteúdo e o estilo dos filmes e trilhas de Hollywood. Ademais, o avanço tecnológico nos filmes, trilhas e produção musical contribuíram para mudanças nas práticas de composição prevalentes. A trilha musical fílmica sempre foi

⁸ Premiação anual concedida pela Academia de Artes e Ciências Cinematográficas (LA, California) em reconhecimento à excelência em realizações cinematográficas nas diversas categorias de produção. O prêmio que tem como denominação “Oscar”, é votado pelos membros da Academia e teve início em 1929.

⁹ Na música, um drone é um efeito harmônico ou monofônico, ou um acompanhamento em que uma nota ou um acorde soe continuamente durante maior parte da peça, ou em sua totalidade.

mediada pelos filmes que acompanham e filmes hollywoodianos contemporâneos, que falam uma linguagem progressista, tendem a não utilizar músicas convencionais da tradição clássica hollywoodiana. (HEXEL, 2014).

Dentre os diversos agentes contextuais como: interesses comerciais, direcionamento ao público jovem, composições originais que conversam com músicas pop preexistentes utilizadas no mesmo filme, decisões de diretores e estúdios que consideram melodias muito distrativas; o avanço tecnológico é provavelmente o agente mais significativo na mudança de cenário da indústria cinematográfica e das produções musicais nas últimas décadas, tanto esteticamente, quanto no processo criativo e nas relações de mercado. O compositor Don Davis, que trabalhou como orquestrador e compositor nos anos 1970, afirma que compor nos dias de hoje parece uma profissão completamente diferente. Não existiam sequenciadores, sintetizadores, computadores – era tudo feito no lápis (DESJARDINS, 2006, p.69 apud HEXEL, 2014, p. 175).

Mantendo nosso foco no mercado e no processo de composição, o desenvolvimento dessas novas ferramentas e de todo aparato tecnológico – atalhos oferecidos por *presets*, *templates* e *plugins*, as programações, o recurso do MIDI, as soluções com um clique – facilitou muito o trabalho (ou pelo menos solucionou antigos problemas, criando talvez alguns novos) e tornou dispensável o conhecimento aprofundado em teoria musical, elemento imprescindível na composição da música clássica hollywoodiana das décadas anteriores.

Esses novos modelos de produção abriram as portas da trilha musical do cinema para um novo grupo de compositores, formado por não-especialistas que vinham de outras áreas: músicos populares, produtores musicais, membros de banda, diretores, músicos de televisão. Na retaguarda dessa nova categoria de artistas mais intuitivos do que teóricos, as figuras dos orquestradores, regentes, assistentes, seguem fazendo parte do desenvolvimento de trilhas musicais em Hollywood.

Os profissionais consolidados da indústria têm opiniões divididas sobre esse novo perfil de compositor: alguns lamentam a mediocridade musical, outros saúdam a acessibilidade trazida pelos equipamentos. Fato é que a incorporação dessa nova classe e a escalada dos avanços tecnológicos foram definitivas para a transformação

do estilo da trilha musical hollywoodiana, trazendo novas possibilidades: “esses músicos e não-músicos abordam a trilha musical com diferentes sensibilidades e referências, o que pode levar à criação de trilhas revigorantes e envolventes.” (HEXEL, 2014, p.180).

Ao longo das últimas décadas essa diversificação estilística se consolidou, e a música de filme foi abandonando suas características tradicionais, com cada vez menos melodias memoráveis, gestos românticos e mais pulsos eletrônicos, percussões estrondosas e uma variedade eclética de idiomas sonoros. A revolução do áudio digital que começou na década de 1980, também causou transformações estéticas na indústria da música em geral, com o uso de baterias eletrônicas, manipulação na afinação de vocais, *samplers*, timbres e toda a profusão de recursos que a tecnologia forneceu. Voltando ao mercado dos compositores de música para o cinema, como fica a distribuição de trabalho nessa nova fase? E a participação de compositores estrangeiros?

As *Digital Work Stations* (DAWS), softwares para gravações virtuais, transportaram o estúdio para o computador e são utilizadas pelos compositores de Hollywood e suas equipes para compor, gravar, produzir *demos* e o que mais for necessário. Todas as etapas de criação, pré-produção e até produção, ficaram mais simples e mais baratas, mesmo que na grande maioria dos casos de orquestra, sejam gravados os instrumentos originais para a versão final da trilha que entrará no filme. As novas tecnologias democratizaram o acesso e deram recursos a compositores das mais variadas origens, porém, Faulkner parece ter acertado precisamente quando falou sobre a persistência da centralização da estrutura social da Grande Hollywood, década após década. Em levantamento feito por Hexel (2014, p.25), entre os 50 filmes de melhor bilheteria de 1980 a 2009, a similaridade das proporções em relação à pesquisa de Faulkner é surpreendente: os top 10% dos compositores (31 profissionais) fizeram 46,4% de todos os filmes da amostra. Ou ainda, que apenas 10 compositores participaram de mais de 1/4 dos filmes (25,13% ou 377 filmes).

Esses números indicam de forma evidente uma comunidade de trabalho que continua tendo espaços bem delimitados entre a periferia, a área média e o domínio central de uma “elite”: a Grande Hollywood. As condições de trabalho parecem ser as mesmas, uma vez que, apesar dos estilos musicais, referências e métodos dos

compositores de maior sucesso variarem, eles compartilham características em comum como: habilidades interpessoais, carisma, capacidade de adaptação e trabalho em equipe, habilidades de negociação, competência e confiabilidade. Como define HEXEL (2014, p.197): “Esse amplo espectro de atividades dos compositores de Hollywood nos lembra que, a música de filme em Hollywood é também *showbusiness*.”

Os embates entre criativos e executivos também são características recorrentes, em comparação às décadas anteriores. As decisões criativas estão sempre sujeitas às avaliações da audiência em exibições teste: “pelo menos 75% das 200 melhores bilheteria do ano passam por alguma pesquisa prévia de mercado durante a pré-produção (*casting*, conceito, nome do filme) e na pós-produção também.” WYATT (1994, p.158 apud HEXEL, 2014, p. 48). O trabalho pode ser original desde que não desafie as regras de Hollywood e não comprometa seu sucesso comercial. O experimentalismo fica do lado de fora dos portões de Hollywood, no cinema independente ou nos “cinemas mundiais”, pois novamente, o investimento dos estúdios é demasiado alto para apostas.

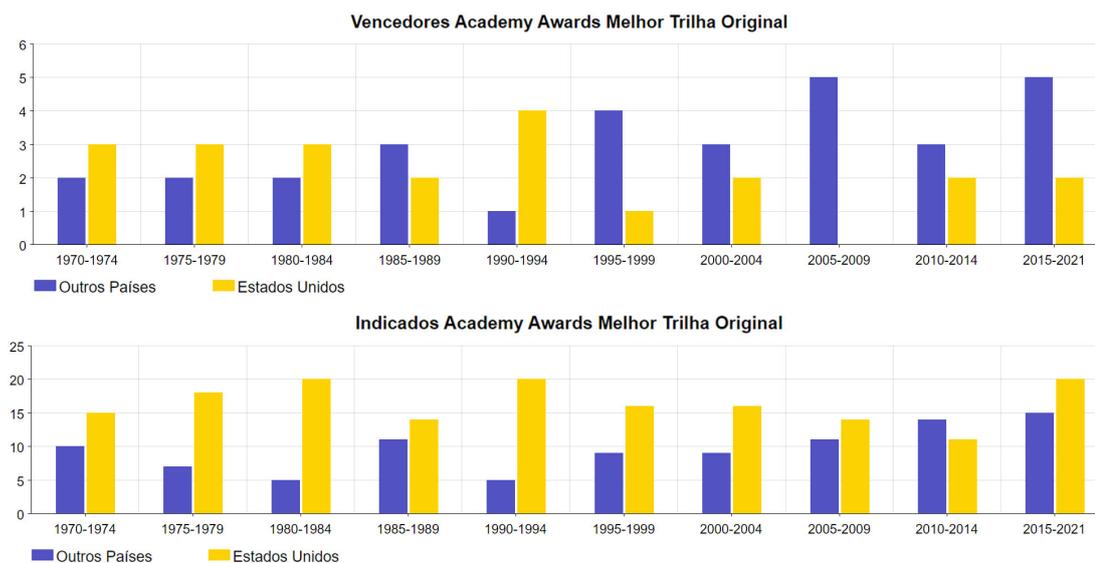
1.3 O mercado recente para estrangeiros em Hollywood

“Enquanto a globalização cresce, estúdios dos EUA chamam compositores estrangeiros”. Esse é o título de uma reportagem da revista multiplataforma americana Variety, publicada em dezembro de 2014 em seu portal. Ao investigar uma possível alteração nas dinâmicas do mercado de composição de trilhas musicais da indústria cinematográfica norte-americana, o jornalista Jon Burlingame traz um dado interessante: à época, dos últimos 12 vencedores do *Academy Awards* na categoria de melhor trilha original, dez haviam nascido fora dos Estados Unidos. Para que pudéssemos melhor contemplar a linha histórica e confirmar ou não um cenário de mudanças na participação de compositores estrangeiros em Hollywood, fizemos um levantamento através do banco de dados de cerimônias na plataforma do *Academy Awards*¹⁰ de todos os indicados e dos vencedores da categoria “melhor trilha

¹⁰ <https://www.oscars.org/oscars/ceremonies>

original”, desde 1970 até 2021¹¹, e dispusemos esses dados em gráficos de acordo com a origem dos compositores:

Gráfico 1 - Indicados e vencedores ao Oscar de Melhor Trilha Original (1970 – 2021)



Fonte: Pesquisa do autor

No primeiro gráfico, podemos notar que a partir de 1995 houve realmente um aumento significativo de premiações a compositores estrangeiros. No segundo gráfico, quando analisamos o universo total de indicados (que são de 5 compositores a cada ano), há também, com menor prevalência, um aumento gradual de participações de 1995 em diante. Esses dados podem ser um indicativo de que efetivamente, como revela Burlingame em sua reportagem, o avanço da globalização tenha causado uma abertura maior dos estúdios norte-americanos para profissionais de outros países. Quando tratamos de Hollywood e indústria cinematográfica, os *Academy Awards* são uma amostra válida: o gráfico dos vencedores de premiações indica uma legitimação desses profissionais estrangeiros pela academia nos últimos 25 anos. Como explicitou Faulkner anteriormente, indicações e premiações estão entre os fatores de análise para a contratação de profissionais e têm influência no mercado de composição para filmes. Em seguida, ampliaremos o escopo das

¹¹ Para esta pesquisa foram desconsideradas as indicações e filmes com trilhas feitas por mais de um compositor.

estatísticas para que não nos limitemos às premiações e indicações da Academia de Artes e Ciências Cinematográficas.

Uma hipótese para explicar a escalada de compositores estrangeiros no gráfico a partir de 1995, é de uma tendência que acompanharia o surgimento de novas cinematografias locais e transnacionais ao redor do mundo, em países considerados periféricos em relação aos grandes centros de produção como Estados Unidos e Europa, que se deu em sua maioria na década de 1990 através do acesso a equipamentos, da facilitação dos processos de produção e da diminuição das distâncias proporcionadas pelas novas tecnologias.

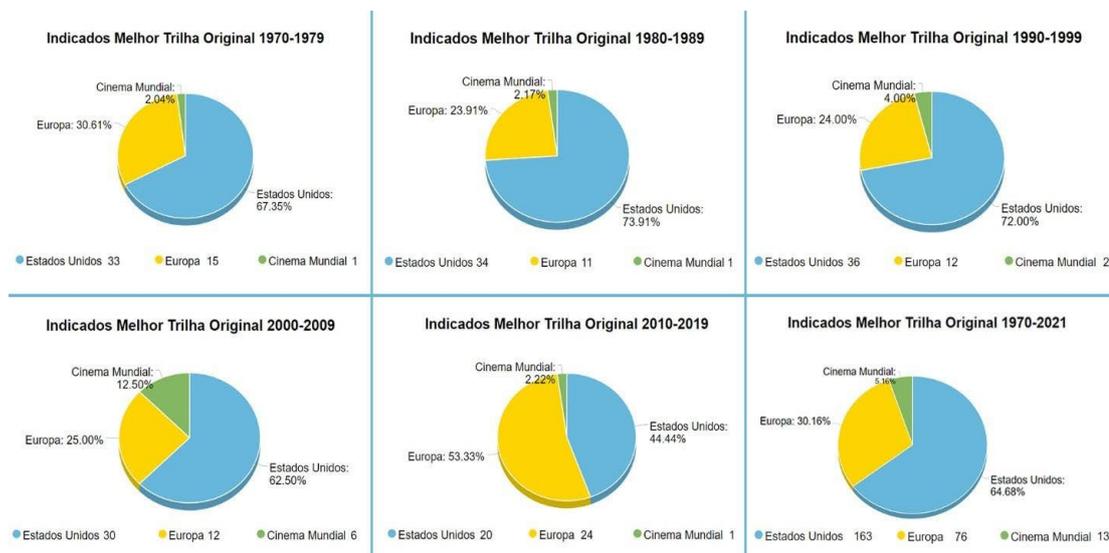
Podemos citar, por exemplo, alguns movimentos como o Cinema de Retomada Brasileiro, o Novo Cinema Argentino, a Segunda Nova Onda Taiwanesa, o Novo Cinema Iraniano, o Novo Cinema Mexicano, o Novo Cinema Coreano, entre outras produções nacionais abarcadas na definição de *World Cinema* – termo massivamente empregado por pesquisadores da área – caracterizando de modo geral cinemas que adotam um modelo estético diferente de Hollywood e são “identificados como arte ao invés de comércio e como progressistas, em oposição ao cinema conservador” (NAGIB, 2006, p.27).

Esses novos mercados poderiam estar atraindo os olhos (e, possivelmente, os ouvidos?) dos grandes centros, pois retomando HEXEL (2014, p.17): “Se e quando conteúdos e formatos inovadores emergem de fato, eles são frequentemente inspirados por fontes de fora do reino de Hollywood”. Hexel relembra a influência causada nos espectadores estadunidenses pela *Novelle Vague* francesa e pelo James Bond vindo do cinema inglês, as obras pós-modernas de Tarantino ancoradas em citações e pastiches, o filme *Matrix* (2009), que foi inspirado no mangá japonês. “Hollywood prontamente aceita o talento estrangeiro já comprovado. Vários diretores inovadores de sucesso em Hollywood nasceram em outros países, como o mexicano Guillermo Del Toro, o taiwanês Ang Lee e o holandês Paul Verhoeven” (HEXEL, 2014, p.18).

Utilizando os mesmos dados sobre as indicações ao *Academy Awards* levantados anteriormente, organizamos gráficos a fim de mapear de maneira mais específica a origem desses compositores. Decidimos pela separação tripartite

derivada das concepções de Terceiro Cinema¹², de acordo com as quais os Estados Unidos produziram o primeiro cinema e a Europa, o segundo cinema (NAGIB, 2006). Portanto, o termo Cinema Mundial presente nos gráficos não significa o cinema de todas as partes do mundo, mas sim o cinema não-hollywoodiano emergente. Apesar de Lucia Nagib propor que as teorias do cinema assumam um outro significado para *World Cinema*, como algo policêntrico, aqui utilizaremos o termo como uma forma de delimitação das origens desses compositores. Os gráficos foram divididos por décadas, para que possamos acompanhar as variações nas geografias das indicações ao prêmio:

Gráfico 2 - Origem natal dos compositores indicados



Fonte: Pesquisa do autor

Ao segmentarmos os territórios, fica evidente a baixíssima participação de compositores vindos de países do chamado Cinema Mundial na parcela dos autores que têm seu trabalho indicado à premiação, em contraste com a parcela de estrangeiros efetivamente premiada, indicada no Gráfico 1. Há uma pequena exceção na década de 2000, com duas indicações para o libanês Gabriel Yared, pelos trabalhos em *O talentoso Ripley* (1999) e *Cold Mountain* (2003), uma indicação para o chinês

¹² Movimento das décadas de 1960 e 1970 dos cinemas da América Latina, Ásia, Oriente Médio e África que desafiavam os modelos hollywoodianos e buscavam realizar um cinema não comercial e acreditavam na sua função coletiva e social.

Tan Dun com *O tigre e o dragão* (2000), duas indicações para o argentino Gustavo Santaolalla por *O segredo de Brokeback Mountain* (2005) e *Babel* (2006), e uma indicação para o indiano Allah Rakha Rahman pela trilha de *Quem quer ser um milionário?* (2008).

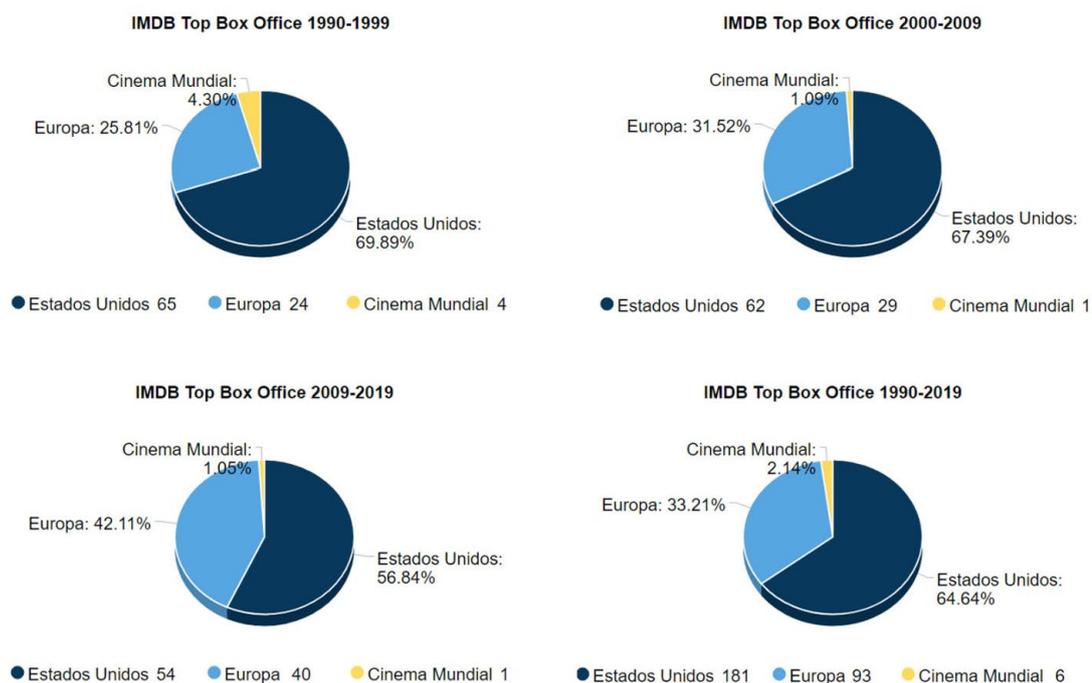
Apesar de serem profissionais que trazem diferentes idiomas e referências, a posição desses compositores pode ser considerada híbrida entre a indústria de Hollywood e o *World Cinema*, uma vez que Gabriel Yared e Gustavo Santaolalla residem respectivamente na França e nos Estados Unidos desde a década de 1970, e os filmes pelos quais A.R. Rahman e Tan Dun foram nomeados não são exatamente hollywoodianos – *O Tigre e o dragão* (2000) é um empreendimento de várias produtoras da China e dos Estados Unidos e *Quem quer ser um milionário?* (2008) é uma produção inglesa.

De qualquer maneira, esse mapeamento é importante para salientarmos o domínio de compositores norte-americanos e principalmente dos europeus, que na última década (de 2010 a 2019) formaram a maioria com 53,33% entre os indicados. A amostra, porém, pode não representar necessariamente o restante da indústria de Hollywood, os filmes e profissionais que não fazem parte da ajustada lista de nomeados ao *Academy Awards*. Para ampliarmos uma vez mais nossa pesquisa, e avaliarmos a participação de compositores estrangeiros no universo geral dos filmes hollywoodianos, realizamos um último levantamento utilizando o banco de dados IMDB Top Box Office¹³ com as 50 maiores bilheterias de cada ano, entre 1990 e 2019, escolhendo 10 filmes¹⁴ por ano, através de amostra aleatória simples:

¹³ <https://pro.imdb.com/boxoffice/worldwide>

¹⁴ Filmes com mais de um compositor nos créditos foram ignorados. No gráfico foram omitidos os compositores estrangeiros de países anglófonos como Canadá, Austrália, Nova Zelândia e África do Sul.

Gráfico 3 – Origens dos compositores dos filmes de maior bilheteria



Fonte: Pesquisa do autor

Baseados em um levantamento de 300 filmes de diferentes gêneros e independentes do prestígio da Academia de Artes e Ciências Cinematográficas, podemos afirmar agora com mais assertividade, que a representatividade dos países “periféricos” na música de filme em Hollywood é ínfima. Na estatística geral de 1990 a 2019, dos seis filmes com compositores de países emergentes, três filmes que entraram na amostragem aleatória foram do compositor libanês Gabriel Yared: *O Paciente Inglês* (1996), *Cidade dos Anjos* (1998) e *O talentoso Ripley* (1999). Como destacamos anteriormente, apesar de ter nascido no Líbano, Yared se mudou para a França em 1969 para estudar música, e lá construiu sua carreira compondo trilhas para televisão, rádio e cinema.

Outro compositor presente na pesquisa foi o chileno Alejandro Amenábar, com o filme *Os outros* (2001). Amenábar, que dirige filmes e compõe suas próprias trilhas, nasceu no Chile, porém, com um ano de idade mudou-se para a Espanha, onde estudou cinema e dirigiu seu primeiro longa *Abre los Ojos* (1997). Os outros dois compositores foram o japonês Ryuichi Sakamoto com *Olhos de serpente* (1998) e o brasileiro Heitor Pereira com a animação *Pé Pequeno* (2018). Sakamoto começou no cinema japonês em 1983 e no final da década de 1980 já compunha para filmes

hollywoodianos. O guitarrista gaúcho Heitor Pereira, que tocou com músicos de renome no Brasil como Ivan Lins e Milton Nascimento, integrou a banda inglesa Simply Red por alguns anos. Após se desligar da banda, mudou-se para Los Angeles em 1996, onde foi músico de apoio em diversos filmes até conseguir seus primeiros projetos como compositor principal.

Como menção honrosa, corroborando com um certo padrão de profissionais das décadas de 1980 e 1990 vindos de outros países com um histórico prévio no mercado fonográfico (assim como Heitor Pereira e Gustavo Santaolalla), precisamos citar o músico - principalmente guitarrista - e compositor sul africano Trevor Rabin. Embora não tenhamos incluído países anglófonos no gráfico anterior, o nome de Trevor figura com frequência nas listas de maiores bilheterias. O músico que, apesar de ter tido formação em condução e regência, teve relativo sucesso como guitarrista na banda de rock *Rabbit* em seu país natal. Decidiu deixar a África do Sul devido ao *Apartheid* em 1978 para Londres, onde gravou trabalhos solos e produziu outros artistas. Posteriormente se mudou para Los Angeles em 1981 onde se tornou guitarrista da banda de rock progressivo *Yes* e gravou o álbum mais vendido grupo, com sua composição *Owner of a lonely heart* atingindo o nº1 na lista da revista *Billboard*.

Descrevemos brevemente o histórico desses profissionais para ilustrarmos que, mesmo fazendo parte do microuniverso estatístico de compositores de países do Cinema Mundial em Hollywood, ainda há uma parte deles que não representa esses cinemas nacionais. Músicos que vieram de outros meios, fixaram residência em outros países, não estão inseridos nesses movimentos de cinemas emergentes ao redor do globo. Sendo assim, até o momento, não podemos afirmar que Hollywood absorve os profissionais compositores do “Terceiro Cinema”. Seria muito oportuno se pudéssemos contar com estudos mais aprofundados, com pesquisas quantitativas e qualitativas, para entendermos melhor quem são e quais as condições dos profissionais das diversas áreas que têm acesso a essa indústria bilionária¹⁵ que ainda é tão hegemônica e que, por fim, moldou a concepção geral do que seria o padrão cinematográfico. Para que possamos melhor identificar os caminhos de um

¹⁵ Segundo reportagem do Hollywood Reporter em 2021 o cinema nos Estados Unidos fez 4.5 bilhões de dólares em 2021 e em 2019 (pré-pandemia) havia arrecadado 11.4 bilhões de dólares.

profissional estrangeiro, quais espaços ocupa e que tipo de obra produz, no próximo capítulo iremos realizar um estudo de caso tendo como objeto de pesquisa o compositor sul-americano Gustavo Santaolalla.

Antes disso, um fato que não diz respeito ao local de origem dos compositores, mas que se tornou claro em nosso levantamento e necessita ser mencionado, é a ausência feminina no mercado da trilha musical para filmes. Dos 300 filmes avaliados na pesquisa, apenas três contavam com compositoras mulheres. Na categoria de melhor trilha original do *Academy Awards*, que acontece desde 1935, a primeira mulher a vencer a premiação, 85 anos mais tarde, foi a islandesa Hildur Guðnadóttir, em 2020 com o filme *Coringa* (2019). Apesar de já contarmos com valiosas pesquisas sobre as trabalhadoras do cinema, como os de Marina Cavalcanti Tedesco (2022), Suzana Reck Miranda e Debora Regina Taño (2021), nos parece imprescindível que continuem sendo produzidos mais estudos sobre o tema e que a discussão seja ampliada.

Ainda analisando o gráfico 3, é possível perceber um crescimento sistemático na presença de compositores europeus na indústria estadunidense, principalmente vindos do Reino Unido, seguidos por alemães e franceses. Como sabemos, a presença e influência dos compositores oriundos do velho continente é algo comum desde os primórdios do cinema sonoro dos anos 1930. Agora em um contexto completamente diferente, tanto musical, quanto de mercado, essa participação aumenta nas últimas décadas e se torna preponderante. É difícil determinar as razões da escolha de um compositor ou os motivos de sua carreira em Hollywood não ter dado certo. Retomamos o conjunto de fatores que Faulkner buscou detalhar, como: as boas conexões, o currículo, a paciência e até a sorte, no momento de um trabalho obter sucesso de bilheteria ou não.

Percebemos uma tendência mais recente de que, quando há um nome muito novo na composição de um filme, ele geralmente vem de trabalhos na indústria musical: da música pop, de uma banda de rock, da música eletrônica. Trazem elementos novos e ao mesmo tempo estão “em alta”, agradam as audiências. Mesmo assim, a introdução de novos profissionais não é algo tão comum. Ao ter acesso à lista do IMDB de 1990 a 2019, o primeiro impacto que se tem é com a recorrência de nomes dos mesmos compositores nos filmes entre as 50 maiores bilheterias. Alguns

exemplos como John Williams, Hans Zimmer, Alan Silvestri, Danny Elfman (para citar alguns) durante estas três décadas, tiveram seu nome creditado em três a cinco filmes nos primeiros lugares das “paradas” de sucesso comercial em um mesmo ano. Isso só reforça o que Faulkner constatou sobre o mercado ainda nas décadas de 1960 e 1970: um círculo fechado, no qual os projetos de orçamentos milionários contratam compositores renomados, que teriam um selo de garantia de retorno financeiro. Esse retorno é confirmado pelos números, uma vez que os quatro compositores citados acima estão entre os dez de maior bilheteria¹⁶ na soma de todos seus filmes (em números de exibição mundial). Sob a premissa de que a indústria do entretenimento é um negócio, o cinema hollywoodiano segue se utilizando de fórmulas muito parecidas e, ao longo de uma linha histórica tão extensa, essa indústria não apresenta grandes alterações na dinâmica das relações comerciais e criativas entre executivos e compositores.

¹⁶ Fonte: Tabela eletrônica *Top Grossing Composer at the Worldwide Box Office*, atualizada diariamente pela Nash Information Services. Disponível em: <https://www.the-numbers.com/box-office-star-records/worldwide/lifetime-specific-technical-role/composer>. Acesso em 25 Mar. 2024.

2. ESTUDO DE CASO: GUSTAVO SANTAOLALLA

Em uma tentativa de situar Gustavo Santaolalla na indústria cinematográfica e identificar de que forma um compositor notadamente latino e sul-americano ascende em Hollywood, precisamos entender, por um lado, as características relativas ao mercado para compositores e como se dá essa relação de trabalho: as oportunidades, a concorrência, as dinâmicas de poder, o processo de escolha do profissional, as condições de produção, entre outros fatores que abordamos no capítulo anterior, esclarecendo o contexto desse campo de atuação. Em contrapartida, devemos também apurar e interpretar os aspectos que dizem respeito às qualidades do indivíduo enquanto músico, produtor e, sobretudo, um compositor de trilhas musicais para filmes.

Para investigarmos as circunstâncias de sua formação e discutirmos a construção/evolução da identidade musical e profissional de Santaolalla, empregaremos inicialmente um estudo biográfico e uma organização cronológica de sua trajetória. Por meio de uma pesquisa documental, coletamos e selecionamos informações registradas em entrevistas do próprio Santaolalla, relatos de colegas e outros produtos impressos e audiovisuais de diversas épocas, como é o caso da revista *Expresso Imaginário* (1978); o especial *Gustavo Santaolalla: The King Midas of Entertainment* (2013) produzido pela produtora WOBI para a LATAM; a participação de Santaolalla no programa *Como Hice...* (2013) do Canal Encuentros; programa *Ún Dia Com Santaolalla* (2023), canal de Luquita Rodriguez. Esses são alguns materiais utilizados, entre muitas outras entrevistas do músico para *podcasts*, canais de *Youtube* (inclusive o do próprio Santaolalla), revistas e portais de internet.

Complementando a pesquisa documental, realizamos uma entrevista com Juan Luqui (33), compositor argentino que trabalha como assistente de Santaolalla em Los Angeles desde 2014, além de dividir o palco em turnês e participar na coautoria de algumas trilhas, como é o exemplo da série *The Last of US* (2023).

Por fim, também fazem parte do escopo da pesquisa as publicações: *Musicians in Transit: Argentina and the Globalization of Popular Music* (KARUSH, 2017), livro sobre artistas argentinos que levaram sua música além-fronteiras, no qual,

além de Santaolalla, figuram nomes como Oscar Alemán, Gato Barieri, Lalo Schifrin, Astor Piazzolla e Mercedes Sosa; e *De Ushuaia a la Quiaca* (GIÉCO, 2004) obra que traz fotos e textos de León Giéco e Gustavo Santaolalla sobre a viagem de gravações de sul a norte da Argentina na década de 1980.

Os materiais citados anteriormente, sejam os audiovisuais, publicações, áudios, entrevistas, forneceram contribuições importantes sobre aspectos musicais da obra de Santaolalla e servirão também como referência para os demais capítulos.

2.1 Formação musical na Argentina

Quando questionado sobre qual seria o lugar da música popular latino-americana no mundo, o compositor argentino Fito Páez (1963 -) argumentou que os músicos do sul tinham uma vantagem sobre os do Norte: “Eu pude desfrutar dos Beatles, e eles não escutaram Violeta Parra. Perderam uma parte do mundo.” (EL PAÍS, 1994, T.A. apud KARUSH, 2017, p.01). A afirmação, que diz muito sobre o caráter universal dado à produção musical dos Estados Unidos e Inglaterra, e sobre a desigualdade estrutural dos intercâmbios culturais globais, também nos insere no contexto da formação do músico, produtor e compositor argentino Gustavo Alfredo Santaolalla (1951 -).

Nas décadas de 1950 e 1960 em Ciudad Jardín Lomas del Palomar¹⁷, região metropolitana de Buenos Aires, Gustavo cresceu sob influência dos discos de seus pais, escutando música folclórica argentina¹⁸, tango, jazz, música clássica e artistas estrangeiros como *Les Paul and Mary Ford* e *Elvis Presley*: “era uma seleção musical muito variada soando ao meu redor, enquanto eu crescia” (SANTAOLALLA, NPR Alt. Latino 2013). Em entrevista ao *podcast Score* (2023), Santaolalla relembra que

¹⁷ Apesar de ter nascido na vizinha El Palomar, Santaolalla cresceu em Ciudad Jardín, uma cidade planejada, considerada a primeira 'cidade-jardim' da América do Sul, inaugurada em 1944 com uma infraestrutura pensada de modo a reunir o melhor dos mundos urbano e rural, a apenas 17 quilômetros da capital Buenos Aires.

¹⁸ A *música folclórica argentina* tinha diferentes ritmos em suas províncias (maior parte de população indígena ou afro-argentina) como a Milonga, a Zamba, a Chacarera, o Candombe e o Chamamé. Na década de 1950, houve o “*boom del folklore*” com a migração populacional do interior para capital e a expansão dos meios de comunicação. Um símbolo unânime da música folclórica argentina é o cantor e violonista Atahualpa Yupanqui. A título de comparação, muitos desses ritmos folclóricos argentinos influenciaram o que conhecemos no Brasil como música gauchesca.

começou a tocar violão – *guitarra criolla* presenteada por sua avó - aos cinco anos de idade e teve uma educação formal do instrumento até os seus dez anos. Gustavo lamenta as dificuldades e a falta de conexão com o lado acadêmico-teórico da música, fato que atribui à sua pouca idade e às deficiências no didatismo de sua professora. Segundo o próprio músico, ele possuía habilidade para tocar o instrumento e então fingia que estava lendo as partituras. Após vários desentendimentos, conta Gustavo, sua professora desiste das aulas, ocasião em que teria dito à sua mãe: “- O ouvido dele é muito forte para a minha música”. “Imagine só”, diz Santaolalla, “é como uma competição do ouvido, de um lado, uma orelha, e uma partitura do outro, lutando” (SANTAOLALLA, 2023, *Un día com Santaolalla*).

Figura 1 – Infância e formação musical de Santaolalla na Argentina



Fonte: Acervo pessoal Gustavo Santaolalla / Facebook

Outras histórias recordadas pelo músico apontam desde sua infância para uma personalidade sensível e existencialista, elementos que podemos perceber na descrição de Santaolalla sobre sua formação católica, seu desejo de ser padre e posteriormente sua crise e rompimento com a igreja para “continuar sua busca espiritual, porém, em outra estrada” (SANTAOLALLA, 2018, podcast com Krista Tippett). Aos dez anos, Santaolalla começou a escrever suas próprias canções - seu primeiro *temita* foi uma *Chacarera* – e nesta mesma época teve seu primeiro grupo,

que tocava músicas folclóricas argentinas. Devido a sua educação musical tortuosa, Gustavo não conseguia realizar anotações de suas músicas e para tanto, utilizava um gravador de rolo *Philips* que havia em sua casa.

Entre 1962 e 1963, Gustavo faz sua primeira viagem internacional aos Estados Unidos e ao Peru, e a considera muito importante pois “incorporou um pouco das duas coisas, das duas culturas que mais iriam me influenciar” (SANTAOLALLA 1978, Revista Expresso Imaginário). A primeira guitarra elétrica - uma *Morgan*, item raro à época - veio também aos 11 anos como presente de seu pai. Nesta fase, Santaolalla consumia as músicas do gênero *beat* e da *Nueva Ola*¹⁹, através do programa de televisão *El Club del Clan* onde tocavam bandas como os *Wonderful* e *Los Diamantes* (que aliás, também tocavam guitarras *Morgan*) e de discos de *Los Teen Tops*, banda mexicana que fazia versões em espanhol, de artistas pioneiros do *rock n' roll*, como Little Richard, Elvis Presley e Jerry Lee Lewis. No ano seguinte, ganhou seu primeiro amplificador, que era também um *Morgan* com *vibrato*. Juntamente aos equipamentos, veio um maior entusiasmo para tocar e compor suas músicas e assim se seguiu até adentrar o ensino médio.

Em meio a essa transição entre adolescência e juventude, algo mudaria de maneira decisiva a musicalidade de Santaolalla e sua decisão de fazer música de maneira profissional pelo resto da vida: a chegada dos *Beatles*.

Os *Beatles* marcaram tudo, são um lugar de referência. Nos *Beatles* você vai encontrar toda a música contemporânea, de alguma maneira. Está tudo expressado ali, sabe? O *punk*, o *new wave*, sobretudo, tudo aquilo que tem a ver com *rock*, mas em muitas coisas, música concreta...isso também foi o que me impulsionou, essa questão da identidade. Os primeiros discos que comprei na vida, com um dinheiro que juntei, foram o *G.I. Blues* do Elvis Presley e o primeiro álbum de *Los Teen Tops* (...), mas claro, quando saíram os *Beatles*, se acabou tudo. Porque era outra coisa, um som diferente, a combinação dos acordes, tudo, sabe? A ponto de você ter nos Estados Unidos um herói *folk*, que era o Bob Dylan e que ao escutar os *Beatles* teve sua cabeça “ferrada” e então se eletrificou. (SANTAOLALLA, 2023 T.A. entrevista a Luquitas Rodriguez).

¹⁹ Movimento musical equivalente à Jovem Guarda brasileira.

Gustavo reúne alguns amigos para tocar e forma sua primeira banda, *The Rover's*, que no início contava apenas com uma guitarra e um bongô. Posteriormente, com algumas madeiras, construíram de maneira artesanal um baixo elétrico. Entre algumas trocas de integrantes, faziam parte banda o baixista Guillermo Bordarampe e Ara Tokatlian – este quando seus pais permitiam – que fazia alguns coros e tocava um pouco de piano. Ambos eram amigos de infância da igreja e participavam da *Acción Católica* junto a Santaolalla. Alguns nomes passaram pela bateria da banda, que havia sido construída a partir de um *bombo criollo* e latas de biscoito. Os *Rover's* tocavam nos eventos possíveis, como aniversários e festividades do colégio, apresentando um repertório cover de bandas como *Beatles* e *Dave Clark Five*. Gustavo mantém o hábito de comprar os últimos discos lançados, de bandas como os *Hollies*, os *Rolling Stones*, e aumenta o acervo de suas composições. Tanto pelas influências musicais, quanto por ter frequentado uma escola primária de língua inglesa - o que mais tarde seria de grande valia para sua carreira internacional - Santaolalla compunha todas suas canções em inglês:

Aos treze anos comecei a compor seriamente. Foi a primeira música que fiz ao acordar, durante aquele momento de sonho que dura até você despertar completamente e soa uma melodia em sua cabeça. Levantei-me, peguei o violão e tudo se encaixou. Chamava-se “*I don't know*”. Claro que era em inglês, naquela época não existia cantar em espanhol. Começo a compor e a tocar desesperadamente, é um momento em que você acorda para tudo, em que a vida é como uma grande descoberta. (SANTAOLALLA, 1978 T.A. Revista Expresso Imaginário).

Entre alguns importantes trabalhos que tratam da influência da cultura estadunidense e o papel das mídias transnacionais na subjugação dos países de “terceiro mundo” e mais especificamente da América Latina, *Mapping rock music across the Americas* (HERNANDEZ, L'HOESTE e ZOLOV, 2004) analisa os caminhos e a recepção do *rock* pela população de vários países das Américas e a atuação dos agentes políticos e econômicos em sua difusão ou censura, discutindo as justaposições que o gênero musical provocou: era ao mesmo tempo símbolo de rebeldia e um produto do imperialismo cultural. O estudo indica que, inicialmente – no período que compreende a metade da década de 1960 até seu final - o *rock'n roll*

na América Latina foi abraçado pelas classes média e alta da sociedade, fato que evidenciava as aspirações modernizadoras dessas camadas ao consumir a cultura estadunidense, que possuía um apelo cosmopolita.

Gustavo Santaolalla, morador de um subúrbio tranquilo de classe média, fazia parte deste cenário. O músico interpreta o apoio dos pais como a projeção de um sonho de ambos, por serem apreciadores de música e nunca terem estudado um instrumento. Em entrevista concedida em 2015, ao canal multimídia argentino *Vorterix*, Orfelia Abbate Santaolalla, mãe de Gustavo, recorda aos seus 94 anos que o pai de Gustavo, Alfredo Santaolalla – gerente em uma agência de publicidade - sempre aconselhava o filho com a frase: “nunca faça um trabalho que não lhe faça feliz”. Pai e filho tinham um acordo, para que as notas fossem boas no colégio e Gustavo cumpria sua parte como bom aluno. Alfredo o presenteia com uma bateria *Ludwig* “velhíssima”. O grupo “começa a soar mais armado” e tem seu nome alterado para *The Blackbyrds*. Alfredo aluga algumas horas de estúdio para a banda, que grava um acetato utilizando nomes artísticos: Gus Black, Ara Brown e Willy Bright. A gravação consistiu em duas músicas de Gustavo (com então 14 anos) em inglês. Seu primeiro trabalho remunerado como músico, aos 15 anos, foi a trilha para um curta-metragem local intitulado “*Las Estatuas*”, uma ambientação utilizando somente bateria e percussões. Após uma apresentação bastante ovacionada da banda em um clube, Gustavo começa a “pensar toda sua vida em termos de música”. Nesta fase escuta *The Mamas and the Papas*, *The Byrds*, Bob Dylan e logo depois vem a psicodelia com *Cream*, *Grateful Dead*, Janis Joplin, os quais acompanha por meio de discos e revistas coloridas, como a *Magazine Sixteen*. Gustavo relata que levava a música muito a sério, dedicava todo seu tempo livre escutando discos e repreendia os companheiros quando não ensaiavam, “era muito tirânico” (Santaolalla, 1978, *Expresso Imaginário*). Os *Blackbyrds* gravariam ainda um segundo acetato com mais quatro canções de Gustavo, todas em inglês.

Mais uma viagem que podemos considerar relevante na jornada de Santaolalla, é sua segunda passagem de pelos Estados Unidos. Trata-se de um intercâmbio estudantil em San Francisco - CA, no qual ficou impressionado com a beleza de *Spring Valley*, ao ver estudantes do segundo grau tocando Herbie Hancock e pelos muitos discos que trouxe para casa, como do *The Doors*. De volta a Ciudad

Jardin, após mais uma substituição de seu baterista, o grupo agora intitulado *The Crows* fazia apresentações com covers de *Them*, Jimi Hendrix, entre outros. O grupo se inspirava na psicodelia não apenas musicalmente. Os shows eram mais arrojados, com iluminações comandadas por pedal, projeção de slides, sons gravados previamente, até mesmo com uma quebra de pratos em cima do palco e um inusitado lançamento de arroz na plateia. A banda grava um acetato com duas músicas em inglês no estúdio T.N.T.²⁰, ocasião em que Gustavo encontra por acaso Luis Alberto Spinetta²¹. No período acompanhavam o trabalho de *Los Gatos* (antigos *Los Gatos Salvages*), banda de Rosario que tinha Litto Nebbia como vocalista / compositor e foi a primeira banda de *rock* a gravar um disco com canções originais em espanhol. De acordo com Gustavo, neste período, ele e seus companheiros de banda já tinham cabelo comprido e estavam “bagunçando mais” nos ensaios e em suas casas. Hernandez, L’hoeste e Zolov descrevem o comportamento como recorrente entre os jovens latino-americanos à época como uma forma de subverter ou desafiar o machismo e os valores tradicionais do patriarcado, ao deixar o cabelo “como o de uma menina” (2004, p.9).

Ao fazer contato e entregar um acetato ao produtor do programa *Modart em la noche*, da *Radio Del Plata*, Santaolalla é indagado se a banda possuía alguma gravação em espanhol. Em depoimentos mais atuais Gustavo repete, com certo orgulho, que começou a fazer músicas em espanhol como uma forma natural de afirmar sua identidade. Porém, em sua entrevista de 1978, Santaolalla afirma ter respondido ao produtor negativamente e justificou dizendo que achava compor em espanhol “meio brega”. Ao ouvir posteriormente na rádio o “*Tema de Pototo*” da banda Almendra, Gustavo começa a compor algumas músicas na língua materna. O produtor da rádio propõe uma gravação somente dos vocais do grupo, utilizando músicos profissionais de estúdio para os instrumentos. Santaolalla se nega, todavia é informado que faz parte do planejamento a gravação de um quarteto de cordas.

²⁰ Estúdio de Buenos Aires fundado por Tim Croatto, que funcionou de 1966 a 2009 e foi apelidado de “*Abbey Road Porteño*”, tendo gravado as principais bandas do *rock* argentino (Los Gatos, Manal, Almendra, Pappo, Charlie García, Fito Paez) entre outros gêneros musicais como jazz, orquestras, folclore e até mesmo o tango na figura de Astor Piazzola.

²¹ Luis Alberto Spinetta (1950-2012) também apelidado de “*El Flaco*”, foi vocalista, guitarrista e compositor das bandas Almendra, Pescado Rabioso, Spinetta Jade e gravou vários trabalhos solos. É considerado o músico mais influente do rock argentino e teve sua data de aniversário eternizada como o “dia nacional do músico” no país.

Santaolalla então aceita a proposta, escreve os arranjos em “um cifrado próprio” que utilizava, para então ir até Rodolfo Alchourron²², explicar cantarolando suas anotações. O grupo gravou os *singles* “*Lo veo en tus ojos*” e “*Canción para una mujer*”, na qual Santaolalla utilizou o *charango* em um trecho. Por sugestão do produtor, a banda muda novamente de nome e passa a se chamar *Arco Iris*. Gustavo havia completado 16 anos.

Com a banda *Arco Iris*, se iniciaria de fato a carreira musical de Santaolalla, assim como sua jornada como produtor, tanto por seu perfil de trabalho, como por necessidade.

É uma arte, a arte de fazer um disco. Você tem a arte de compor uma canção, a arte de fazer arranjos, a arte de interpretá-la, depois você tem a arte de tudo isso convertida em disco. Isso é uma arte em si mesma e isso é o que sabe fazer um bom produtor. Eu olhava todos os discos: olhava o dos *Beatles* e vinha escrito “George Martin”, olhava dos *Kinks*, “Shel Talmy”, olhava *The Who*, “Kit Lambert”. Me perguntava: “o que esse cara faz?”. Todos os erros cometi em meus discos. Hoje em dia, depois de trabalhar durante tantos anos, penso como seria bom ter tido um produtor, sem ter sido eu mesmo. Eu não poderia ter estado dos dois lados, é um erro o fato de eu mesmo ter me produzido. Mas não havia como, quem iria te produzir? Tínhamos que fazê-lo nós mesmos. (SANTAOLALLA, 2013 T.A. Como Hice - Canal Encuentros).

O grupo produz mais alguns singles, com a gravadora escolhendo as composições mais comerciais e Gustavo seguindo o mesmo processo de arranjos com a ajuda do arranjador Alchourron. Santaolalla já havia terminado o colegial e cursado seis meses de graduação em Televisão na *Universidad del Salvador*²³, até abandonar o curso. O músico vivia uma fase de muitos conflitos com os pais e se sentia um pouco desorientado. Por meio de um amigo, conhece Dana (Danais Winnycka), uma modelo Ucrâniana naturista, radicada em Buenos Aires, que era adepta a filosofias orientais. Dana era 12 anos mais velha e acaba se tornando “guia espiritual” de Santaolalla e dos demais jovens integrantes da *Arco Iris*. Gustavo relata um deslumbramento total, pois sempre teve interesse por temas místicos, quando criança sonhava se tornar sacerdote, e além do mais “era a época dos *Beatles*

²² Músico e arranjador que trabalhou na RCA, gravando com vários outros artistas, além de sua própria banda *Sanata y Clarificación*.

²³ Universidade católica privada, é a instituição de ensino superior particular mais antiga da Argentina, com sede central em Buenos Aires.

com o [guru indiano] Maharishi”. Afora a influência comportamental, Dana representava um grande incentivo na música do grupo, com comentários em torno da genialidade de Santaolalla e de que o músico deveria compor mais. A banda toda acaba se mudando para uma casa no campo e formando uma “irmandade”, onde praticavam *yoga*, meditação, liam Bhavagad-Gita, seguiam restrições do uso de álcool e drogas, do consumo de carne, de atividades sexuais e se dedicavam à música. “Vivi em uma disciplina e paralelamente ao êxito crescimento da *Arco Iris* - em termos de popularidade, venda de discos, dos shows – vivi uma vida quase monástica, dos 18 aos 24 anos.” (SANTAOLALLA, *Que fué de tu vida*, 2010).

Figura 2 – Banda *Arco Iris* em diferentes momentos.



Fonte: Discogs / La Nación / Youtube

Dos primeiros singles em 1969, até a saída de Santaolalla da banda em 1976 foram gravados pela *Arco Iris* cinco discos: *Arco Iris* (1970), *Tiempo de Resurrección* (1972), *Sudamérica o el regreso a la aurora* (1972), *Inti Raymi* (1973) e *Agitor Lucens V* (1975). Em comparação com as primeiras bandas da adolescência, a música da *Arco Iris* e de Gustavo enquanto compositor amadureceram e incorporaram novos elementos. Desde o primeiro álbum (1970) podemos escutar uma fusão do rock, do jazz, do blues e da música folclórica - de maneira não tão intensa como viria a se

tornar posteriormente - com a utilização de flautas, violões, percussões e múltiplos vocais. Essa combinação de ritmos, algumas vezes dentro de uma própria música, que é característica do rock progressivo, está evidente, por exemplo, na música de 11 minutos e 56 segundos “*Y Ahora Soy*”. As letras do álbum variavam entre temas românticos e existenciais. A revista *Pelo*, maior periódico argentino especializado em *rock* da época, classificou a música da *Arco Iris* como uma das mais difíceis feitas na argentina e que carregava implícita “um desafio à imaginação”.

Em 1971, após se encerrar o contrato com a gravadora RCA e com o novo baterista Horacio “Droopy” Gianello, o grupo consegue um acordo com o selo Music Hall. Nesta gravadora, produzem o álbum *Tiempo de Resurrección* (1972) que conta com “*Mañana Campestre*”, um *folk* no estilo norte-americano, que acabou se tornando a música de maior sucesso da banda até os dias de hoje. Ainda em 1972, Santaolalla começa a se interessar mais e estudar o folclore de toda américa latina. Conhece artistas como a argentina Leda Valladares, o boliviano Tarateño Rojas, viaja para uma festa típica em Jujuy, no norte da Argentina. Neste mesmo ano gravam a ópera *Rock Sudamérica o el regreso a la aurora* (1972), na qual, como o nome sugere, o rock divide o protagonismo com os ritmos latino-americanos. Entre as 27 músicas do álbum duplo, podemos destacar “*Viaje por las Galerías Subterráneas*”, uma música instrumental que traz um arranjo de *charango* e podemos identificar como um dos embriões da trilha musical de Santaolalla no cinema. O álbum subsequente, *Inti Rayme* (1973), é uma continuação dos temas da ópera *rock*, talvez com o caráter folclórico ainda mais acentuando.

Santaolalla em suas muitas entrevistas reitera um tema central de sua música e carreira: a identidade. Segundo o músico, era importante para ele não apenas cantar em espanhol, mas também tocar em espanhol e justifica o uso dos instrumentos étnicos e rítmicos da Argentina como uma maneira da música refletir quem ele era e de onde ele vinha. Entre as outras bandas do rock nacional isso não acontecia, como aponta Karush: “Em comparação à Mercedes Sosa e outros cantores folk, os músicos do rock argentino eram hesitosos em assumir a identidade latino-americana.” (KARUSH, 2017, p.01, T.A.). Apesar de uma aprovação inicial, com o passar do tempo a banda *Arco Iris* começou a ser criticada pela *intelligentsia* da época, seja na

figura da própria revista *Pelo*, alegando que essa não era uma banda de rock, seja por outras bandas ou por parte do público:

Naquela época nem existia o termo *world music* ou “alternativo” (...) eles me diziam “como você pode tocar *rock* com *chacarera*?”. Eles estavam apenas tentando imitar outros grupos de fora. Até onde sei, fomos o primeiro grupo a fazer isso na América Latina. Depois vieram Los Jaivas, mas fomos os primeiros. (SANTAOLALLA, 2004 T.A. entrevista “Then it must be true”).

Não era apenas pela fusão de elementos sul-americanos ao *rock* que a banda recebia críticas. De acordo com a reportagem de *La Nación* (2023), devido ao fato de viverem em comunidade, executando tarefas domésticas consideradas femininas e com restrições às drogas e consumo de carne, a banda era apelidada em tom de gozação como “As Donas de Casa do Rock”. Havia também desaprovação por parte do público jovem e integrantes do rock nacional, com relação à postura do grupo (ou a falta dela) diante do momento político de ditadura vivenciado pela Argentina. Valeria Manzano traz em seu artigo *Rock Nacional and Revolutionary Politics* duas colunas de jornal da época, que denominam a música da banda *Arco Iris* como “onírica e caracterizada por um vazio ideológico” e por apresentar letras “irracionais e esotéricas”. Santaolalla relata que apesar de não serem uma “banda de protesto”, o fato de tocar guitarra e usar cabelo comprido foi o suficiente para ter sido preso algumas vezes²⁴.

Em busca de renda extra, os integrantes da irmandade da *Arco Iris* se ofereciam para dar aulas de música. Foi assim que Santaolalla conheceu León Gieco, que apareceu para fazer aulas de violão e composição. Ao ouvir as canções que León já tinha, Gustavo o incentivou a gravar um disco. Foi o primeiro trabalho de Santaolalla como produtor de um projeto que não era seu. O disco de *folk-rock* *León Gieco* (1973) saiu pela Music Hall, com a participação de Gustavo e outros músicos da *Arco Iris*.

Após a gravação do quinto álbum da *Arco Iris*, *Agitor Lucens V* (1975) - que tinha 18 músicas sobre planetas, naves, extraterrestres e trazia novamente uma

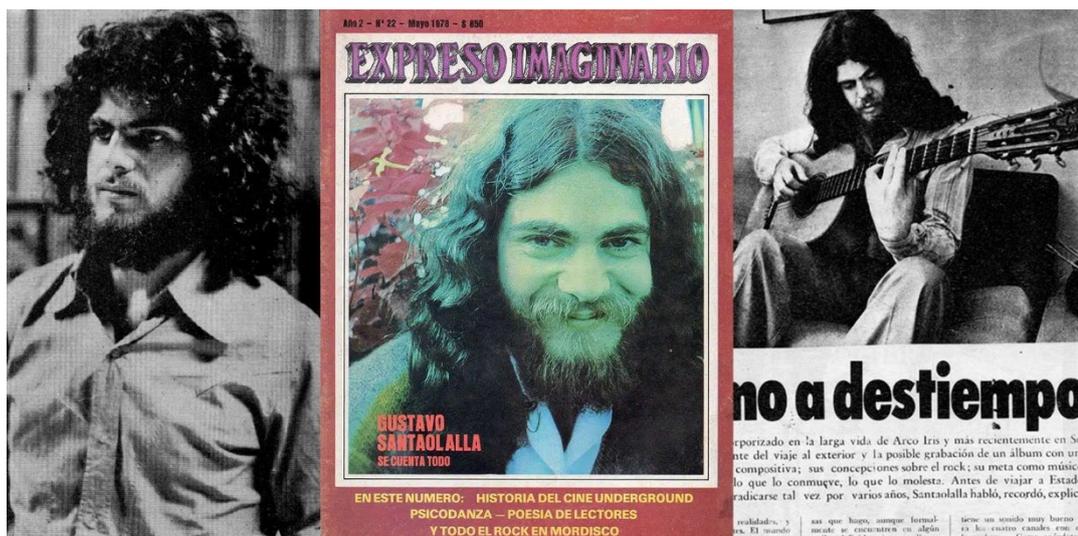
²⁴ Santaolalla afirma que em suas prisões, apenas foi encaminhado às autoridades, não sofrendo qualquer tipo de violência física. Não foram encontradas informações publicadas sobre as prisões ou suas quantidades, o que é comum em regimes ditatoriais.

mistura de *rock* progressivo com elementos da música folclórica – Santaolalla e Dana viajam à Europa para fazer alguns contatos, pois havia a possibilidade de uma apresentação em Paris. Os dois já haviam viajado outras vezes para os Estados Unidos, porém nenhum negócio se concretizou para a banda. O grupo então faz algumas apresentações importantes, no Uruguai e na Argentina, uma delas juntamente a um grupo de ballet. Na matéria intitulada "Gustavo Santaolalla conta seus 15 anos de rock", publicada na revista Expresso Imaginário em 1978, o músico descreve os motivos que levaram ao fim da banda *Arco Iris*. O ano de 1976 foi marcado por uma série de conflitos para Gustavo na irmandade, caracterizando um processo de desgaste que se estendia ao longo dos anos. Ele discordava de várias das normas e do modo de vida do grupo, incluindo a forma de distribuição financeira. Além disso, um acidente de carro que resultou na morte de seu pai, Alfredo, agravou a situação. Diante desse contexto, Santaolalla tomou a decisão de se desligar da banda, em um processo marcado por intensas dificuldades emocionais, culminando em sua quase fuga da comunidade.

Uma vez recuperado desse período de crise, Santaolalla decide reunir músicos para montar uma nova banda, a *Soluna*. Seu plano de fazer um intervalo da música não vingou, pois havia composto mais de 30 temas em um mês. Gustavo convida Horacio Gianello, baterista da *Arco Iris*, o baixista Ricardo Libman, o tecladista Alejandro Lerner, o violinista Segio Pollizi, entre outros músicos. Sua namorada à época, Mônica Campins, também integra o coro. A ideia era ter uma banda mais aberta, na qual os músicos podiam variar em quantidade “assim como fazia Frank Zappa”. Em 1977, o grupo grava o disco *Energía Natural*. O repertório é mais voltado a canções, apesar de conter arranjos elaborados e algumas partes instrumentais, que remetem a algumas de suas trilhas para cinema. O *rock* e o *folk* estadunidense estão mais presentes, com algumas exceções de elementos sul-americanos, como as percussões (congas e até mesmo um berimbau utilizado em *Detrás De La Valla*). No disco, que contou com participação de Charly Garcia em duas faixas, destacamos os vocais em grandes quantidades e que, segundo Santaolalla, demandaram oito meses de ensaio, somente para as vozes). A banda fez um show de estreia no *Luna Park*, alguns shows pelo interior e encerrou a turnê novamente em Buenos Aires no *Teatro Estrellas*.

Em 1978, Santaolalla decide ir embora para os Estados Unidos. Segundo o compositor, sua percepção era de que as portas estavam se fechando para toda uma geração e parecia que “havia dois países lutando entre si, um dos velhos e outro dos jovens e esse último estava perdendo” (Expresso Imaginário, 1978). Além do medo constante proporcionado pela ditadura que desapareceu com mais de 30.000 pessoas, Gustavo buscava novas oportunidades de crescimento. Entre os lugares possíveis, que já conhecia, escolheu Los Angeles pelo clima e por julgar ser um local potencialmente mais receptivo a sua música, ao contrário de cidades como Londres e Nova York que estariam tomadas pelo *punk*. Gustavo leva consigo uma fita, que gravou pensando no mercado estadunidense.

Figura 3 – Santaolalla no início da banda *Soluna* (à esq.) e em sua despedida para os Estados Unidos.



Fonte: Revista Pelo / Revista Expresso Imaginário

Da trajetória de Santaolalla até aqui, através de seus trabalhos com as primeiras bandas e dos discos da *Arco Iris*, no que se refere ao método de trabalho, podemos identificar uma certa obsessão pela música - por meio de sua disciplina e produtividade - e seu protagonismo nas composições e nas decisões artísticas e profissionais das bandas. Esse aspecto de gerenciamento criativo no processo das gravações, a experiência adquirida em estúdio e a produção do primeiro álbum de León Gieco, são características que nos apontam como se consolidou seu perfil de produtor. Musicalmente, é inegável que a utilização dos instrumentos e ritmos sul-

americanos, os fragmentos instrumentais do *rock* progressivo – que impressionam pela duração e complexidade, mesmo sem partituras formais - os arranjos de cordas feitos com a ajuda de outros músicos, são elementos incipientes de suas trilhas para cinema. O próprio músico declara que seu primeiro álbum *Arco Iris* (1970) é a *blueprint* (planta arquitetônica) de sua carreira.

Uma vez sendo escassos os materiais bibliográficos sobre a carreira e obra de Santaolalla, a pesquisa precisou lançar mão de muitas entrevistas e reportagens, várias delas produzidas pelo próprio compositor. Apesar da contribuição fundamental destes depoimentos, sem os quais seria impossível desenvolver o estudo, é preciso destacar alguns vieses que as falas do músico podem conter. Se torna evidente, por exemplo, um certo ressentimento com ausência da banda *Arco Iris* nos pedestais do *rock nacional* em comparação com outras bandas contemporâneas como Almendra, Sui Generis, Pescado Rabioso, bandas de músicos como Spinetta e Charly García que à época fizeram mais sucesso e seguiram produzindo nas décadas seguintes. Nas principais listas das “maiores bandas do rock nacional”, “maiores álbuns” ou “maiores canções”, quando figura, a banda *Arco Iris* aparece atrás da 50ª posição.

Devido a esse esquecimento, Santaolalla frisa muitas vezes em suas falas, que após os *Los Gatos*, a banda *Arco Iris* foi um dos quatro pilares do *rock nacional*, juntamente com *Manal*, *Almendra* e *Vox Dei*. Em virtude de reafirmações como esta, Santaolalla é amplamente criticado pelo público – principalmente pelos seguidores do *rock nacional* –, como aconteceu com a série-documentário *Rompán Todo - La historia del rock en América Latina* (NETFLIX, 2020), em que Santaolalla participou como um dos produtores. Embora o documentário tenha atingido bons números de exibição, no ambiente da internet, a resposta do público foi bastante negativa, em consequência da presença de grande parte das bandas que Santaolalla produziu – algumas que não fariam exatamente parte da categoria *rock nacional* –, e de trechos dedicados à banda *Arco Iris*. As críticas ao compositor, em geral estavam relacionadas a seu ego - foram produzidos muitos *memes* ironizando o fato do músico “ele próprio, sozinho, ter criado o *rock’n roll*”.

2.2 Trajetória como músico e produtor nos Estados Unidos

Em solo estadunidense, Santaolalla consegue alguns contatos com o selo *WEA (Warner-Elektra-Atlantic)* e tenta gravar as músicas que havia trazido da Argentina, em uma demo intitulada *Pachamama*, que foi preparada para esta transição, com canções em inglês e espanhol, e uma fusão de ritmos como *rock*, *zambas*, *huainos* e *candombes*, inspirados na banda uruguaia *Opa*, da qual fazia parte o percussionista e vocalista Ruben Rada. A demo até foi bem recebida pela gravadora, porém, o interesse – potencializado por bandas do *jazz-rock* como *Weather Report* – pela música latina, parecia estar delimitado aos ritmos afro-cubanos e alguns brasileiros. Desta maneira, as vertentes empregadas por Santaolalla estariam em um limbo, onde não possuíam apelo suficiente para o mercado anglo, nem eram exóticas o bastante para os catálogos de *world music*. Gustavo entra em uma enorme “fila de espera” e a gravação não se concretiza.

O músico descreve – posteriormente, à revista *Pelo*, em 1981 – que, neste período houve uma “grande transformação em sua cabeça” devido a dois fatores: por um lado, a desilusão com o *rock* como havia conhecido, que, na Argentina havia perdido seu espírito e estaria velho, ultrapassado e nos Estados Unidos teria sido dominado pelo “corporativismo”, com bandas que Santaolalla odiava como *Boston*, *Kansas* e *Styx*, ostentando suas limosines; por outro lado, as novas influências musicais absorvidas por Santaolalla neste período, principalmente da música rotulada como *New Wave*²⁵, citando os exemplos de *The Police*, *Elvis Costello*, *Talking Heads* e *B52's*.

Santaolalla convivia com outros músicos argentinos radicados nos Estados Unidos, com os quais participava de algumas *jams*. Através de Edelmiro Molinari²⁶, conheceu Aníbal Kerpel, tecladista que havia tocado na banda argentina de *rock* progressivo *Crusis*. Santaolalla e Kerpel, após divulgarem um anúncio procurando

²⁵ De acordo com o autor Theo Cateforis (2011), *New Wave* foi o termo criado pela indústria, usado para bandas que, assim como o *punk*, eram enérgicas, se opunham à cultura do *rock star* e outras extravagâncias do rock setentista, mas ao mesmo tempo eram mais sofisticadas, acessíveis e “radio-friendly”, as tornando mais vendáveis do que o *punk*. Cateforis afirma que a *New Wave* trouxe, por meio do ritmo, o fator dançante de volta ao *rock* e é mais compreendida como um estilo de “música pop moderna”. Alguns traços distintivos do gênero são: um som mais “despido”, melodias eletrônicas/sintetizadores, experimentações com ritmos (como o reggae), letras irônicas e atitudes rebeldes.

²⁶ Guitarrista argentino, cofundador das bandas *Almendra* e *Color Humano*.

por músicos, organizam uma sessão de audições e selecionam o baixista italiano Lorenzo Buhne e o baterista estadunidense Rob Brill, formando a banda *Wet Picnic*. O conjunto, além de trabalhar com canções que Gustavo já havia composto, interpretava covers dos “*Top 40*” das rádios em pequenos clubes de Los Angeles, como o *Whisky a Go Go*, *Club 88*, *Blackie’s*, além de festas e eventos.

Figura 4 – Aníbal Kerpel e Gustavo Santaolalla na banda *Wet Picnic*.



Fonte: Vimeo – Alejandra Palacios

Em 1981, o produtor/empresário Oscar López²⁷ incentiva Santaolalla a gravar em Buenos Aires seu primeiro disco solo, em espanhol. O álbum intitulado *Santaolalla* (1982) é um retrato da transformação estilística do compositor e - segundo vários jornalistas, profissionais de rádio e outros músicos – apesar de não ter obtido o devido sucesso à época (Santaolalla não ficou na Argentina para fazer shows ou divulgar o disco), foi uma obra pioneira, vanguardista, antecipando a sonoridade *New Wave* que chegaria um pouco depois na Argentina e seria absorvida por várias bandas como *Virus* (que visitaram o estúdio durante a gravação de *Santaolalla*, assim como Charly Garcia), *Soda Stereo* e *Los Encargados*. O disco contém a atmosfera musical vivenciada por Santaolalla em Los Angeles, mas ao mesmo tempo preserva um caráter universal, com a presença das congas do uruguaio Ruben Rada e de uma espécie de folclore moderno, como na faixa *Hilda e El Hermano*, que conta apenas

²⁷ Produtor de shows e turnês, criador de selos e agência de produção, trabalhou com diversas bandas do rock argentino como *Arco Iris*, *Pescado Rabioso*, *Vox Dei*, *Sui Generis*, *Pappo’s Blues*, *Leon Gieco*. Mais tarde, propôs à multinacional BMG, instalar a marca “*Rock en tu idioma*”, criando um movimento que unia o rock latino-americano aos sobreviventes da chamada *Movida Madrileña*. Desse modo, teve êxito em lançar, entre 1986 e 1990, bandas mexicanas como *Caifanes*, *Maldita Vecindad*, *Neón*, *Fobia* y *Los Amantes de Lola*, entre outras bandas de países como Chile e a própria Espanha.

com guitarra e vocal. O álbum é também o primeiro a apresentar um *reggae* “nacional”, na releitura da música *Vasudeva*, que havia sido gravada em 1972 pela *Arco Iris* e em forma de *ska*, na música *Si Me Llamam por Telefono No Stoy*.

Gustavo cita outra transformação que ocorreu, no campo da escrita. As letras anteriores sempre diziam respeito a experiências próprias e, neste disco, algumas das músicas apresentam histórias narradas, sobre outros personagens. Ainda sobre as letras, que tinham que passar pelo crivo da censura militar (a ditadura perduraria até o final de 1983), o músico revela ter omitido alguns trechos das canções por escrito, que acabariam entrando no disco posteriormente. O trabalho, que foi remasterizado em 2020, recebe elogios de jornalistas e músicos por sua atualidade e sua qualidade de gravação, e figura na posição nº 86 na lista de melhores álbuns do *rock nacional*, realizada pela revista *Rolling Stones*.

Nos Estados Unidos, a banda *Wet Picnic* lança em 1982 seu EP *Balls Up*. As cinco faixas em inglês, reforçam o novo caminho estilístico trilhado por Santaolalla. As músicas são mais aproximadas somente aos elementos da *new wave* e do *punk*, sem as influências latino-americanas. Quase todos os ritmos são enérgicos e até dançantes, porém as letras e melodias criam uma atmosfera de tensão (inclusive na faixa “*Tension*”, que carrega o conceito literalmente). Não temos tantas informações disponíveis sobre este momento das carreiras de Santaolalla e Kerpel, no entanto, pelo material analisado - algumas participações em programas de televisão, dois videoclipes produzidos (um deles com uma produção relativamente grande) – é possível afirmar que, por um período, houve um investimento e um empenho considerável na divulgação da banda. O fato é que foi o único EP gravado e os motivos da separação, até então, permanecem desconhecidos. Sobre esta fase, Santaolalla comenta em entrevista de televisão, ter sido “uma época de muito abuso, de descuido” de sua parte. Embora não saibamos exatamente como se deu o fim da *Wet Picnic*, Santaolalla nos deixa claro que, neste mesmo contexto e devido a uma frustração com os resultados de sua carreira artística, começa a mudança de perspectiva sobre sua profissão.

Em um momento tenho uma crise em Nova York, onde estou em um hotel e - por esse fato de estar me administrando mal - sem um cartão de crédito, depois de anos vivendo nos Estados Unidos, até

que um amigo que veio e me salvou (...) Aí começo a me questionar: “sou pelo menos medianamente inteligente e medianamente talentoso, tenho que fazer algo”. Nesse momento pensei: “vou sair um pouco dessa obsessão, de estar fazendo meu projeto”. Porque até aqui, era ou *Arco Iris*, ou *Soluna*, ou *Wet Picnic*. Vou colocar meu talento a serviço também de outras pessoas. Vou dar um passo para trás, sair do foco das coisas e vou ajudar outras pessoas. Foi aí que comecei a produzir discos. (SANTAOLALLA, 2010 T.A. entrevista “Que fué de tu vida” ep.02).

Em 1984, León Gieco convida Santaolalla a participar como produtor do projeto *De Ushuaia a la Quiaca*, que consistia em uma grande viagem do extremo sul da Argentina até o extremo norte, para realizar a gravação *in loco* de vários folcloristas, que compunham diferentes estilos de música, em seus respectivos habitats. Entre idas e vindas, realizaram quarenta encontros musicais, no período de um ano e meio. O projeto rendeu três discos, uma série em vídeo e segundo Santaolalla, sua vida foi marcada entre o antes e depois dessa jornada:

Isso me deu a oportunidade de conhecer um monte de gente realmente interessante, porque era gente que não queria gravar discos, nem aparecer na televisão, nem nada. Eram pessoas que faziam música porque se não morreriam, tinham uma necessidade vital dessa música. (SANTAOLALLA, 2013, T.A.).

Em entrevista posterior Santaolalla complementa:

O que conseguimos fazer foi incrível. Gravamos, por exemplo, com Isabel Parra (filha de Violeta Parra) o tema *En La Frontera* que dizia “por um punhado de terra, não quero guerra”, em cima do Canal de Beagle, naquele momento de conflito e tudo. Fizemos coisas maravilhosas, com a Banda de Monteros, com os Veteranos de Tilcara, realmente coisas incríveis. (SANTAOLALLA, 2020, T.A.).

De volta aos Estados Unidos, a expansão do repertório musical e a boa relação de Santaolalla com alguns músicos e estúdios em Los Angeles o oportunizaram a produção de algumas bandas mexicanas emergentes.

A fórmula de se buscar uma identidade misturando ritmos e utilizando a língua espanhola (chamada de *Novo Rock Latino* ou *Rock Mestizo*) gerou ótimos resultados. O segundo álbum da banda *Maldita Vecindad y Los Hijos del Quinto*

Patio produzido por Santaolalla, intitulado *El Circo* (1991), vendeu 200.000 cópias no período de um ano.

Em 1992 Santaolalla descobre *Café Tacuba*, uma banda do subúrbio da Cidade do México. O álbum *RE* (1994) leva o conceito de fusão rítmica ao extremo, combinando *funk*, *disco*, *speedmetal*, *huapango mexicano*, *ranchera*, *mariachi*, *cumbia caribenha* e *bolero*. Essa colagem permite, segundo Josh Kun (2005, T.A.): “...reconhecer o lugar do Local e ao mesmo tempo viajar por entre o espaço do Global, performando um movimento musical transnacional que começa a se difundir em sua própria distinção.” Tal justaposição entre o local e global, presente na produção de *Café Tacuba* e Santaolalla, reflete a essência cosmopolita de várias cidades da América Latina, onde coexistem a modernidade e a cultura tradicional.

A unificação de um público consumidor de música no idioma espanhol ganhou forma definitiva com a criação do canal a cabo *MTV Latino* (1993). Apesar da diferença entre sotaques, com *VJ's* de diferentes países como México e Argentina, foi criada uma identidade homogênea da juventude latina. Bandas de selos maiores como *Fabulosos Cadillacs*, *Soda Stereo*, *Divididos*, *Café Tacuba*, e *Caiifanes* gozavam de grande visibilidade, mas na programação não eram feitas referências às suas nacionalidades, eram todas recontextualizadas sob o rótulo de *Rock Latino*.

Enquanto o *Rock Latino* crescia, Gustavo Santaolalla se tornou a grande referência em produção musical neste segmento. Assinou um contrato exclusivo com a *MCA* (que depois se tornara *Universal Music*) e criou seu próprio selo, o *Surco Records*, como uma afiliada da *Universal*.

Nos anos seguintes, Santaolalla produziu bandas de diversos países como *Molotov* e *Julieta Venegas* (México); *Puya* (Porto Rico); *Bersuit Vergarabat*, *Árbol*, e *Erica García* (Argentina); *Peyote Asesino* e *La Vela Puerca* (Uruguai); e *Juanes* (Colômbia.). Até 2020, Santaolalla havia ganhado dois *Grammys* e 14 *Grammys Latinos*.

2.3 Compositor antes do filme: as aproximações de Santaolalla às trilhas musicais

Durante os anos em que atuou como produtor, Santaolalla gravou paralelamente suas composições, algumas delas com o *charango*, instrumento que, segundo os textos investigativos de historiadores e músicos, tem sua origem ao redor do século XVIII no Peru e Bolívia e era tradicionalmente construído com a carapaça de tatu, apesar de também existirem modelos construídos inteiramente de madeira. O *charango* possui dez cordas de nylon que se agrupam em cinco pares (MENDÍVIL, 2002).

Por ter uma afinação de frequência mais alta e cordas bastante tensionados, o *charango* produz sons mais curtos, como o do mandolin, e requer uma técnica específica para se tocar, o que pode se tornar sonoramente limitante.

Em uma loja chamada *Vendoma*, que costumava frequentar em Buenos Aires, Santaolalla encontra um instrumento da família dos *charangos* chamado *ronroco*. Ao tocá-lo, percebe que há algo diferente neste instrumento. O *ronroco* possui uma afinação em frequências mais baixas (como um *charango* barítono), que lhe confere uma sustentação de notas mais longas, permitindo a utilização do dedilhado e o uso de bases e melodias ao mesmo tempo. Ou seja, a técnica do violão se aplica mais facilmente a ele. “Foi um caminho sem volta, comecei a compor muito para esse instrumento e foi a partir desse álbum (*Ronroco*, 1998) que comecei a trabalhar em filmes.” (SANTAOLALLA, 2020).

O álbum *Ronroco* (1998) ao qual o artista se refere, foi um trabalho instrumental de 13 anos de composições guardadas, compilado por incentivo do célebre *charanguista* Jaime Torres (1938 - 2018), que também participou de uma das faixas. Através do disco, Santaolalla recebeu o pedido do diretor Michael Mann para utilizar uma trilha com o *ronroco* em seu filme *The Insider* (1999) e a faixa *Iguazu* foi a escolhida para uma cena do longa. Simultaneamente, o diretor mexicano Alejandro González Iñárritu (1963 -), que tinha uma produtora e realizava curtas e comerciais, convidou Santaolalla para compor as trilhas de seu primeiro longa-metragem *Amores Perros* (2000).

Ainda sobre o álbum *Ronroco* (1998), trilhas do álbum foram utilizadas em variados produtos audiovisuais como documentário, filmes, séries televisivas. Em especial, a trilha escolhida por Michael Mann *Iguazú*, aparece em 13 produções e é constantemente utilizada como trilha temporária pelos produtores. Em sua participação no podcast *Gamer's Notebook*, Santaolalla afirma de forma bem-humorada que membros da Sociedade dos Compositores de Los Angeles o abordam de maneira recorrente com a frase: “você sabe, *Iguazu* é a peça que todos odeiam, pois ela está em toda *temp track*” (SANTAOLALLA, 2020). A valorização desta e de outras músicas do álbum por parte da indústria cinematográfica, evidencia as qualidades de trilha musical para o cinema que Gustavo já imprimia a suas obras, antes mesmo de pensar em trabalhar formalmente como compositor em filmes.

Figura 5 – Utilizações das trilhas do álbum *Ronroco* (1998) em produções audiovisuais, com destaque para a faixa *Iguazú*.

1999 THE SOPRANOS EP.1 (TV SERIES) - PAMPA
 1999 THE INSIDER (LONGA) - IGUAZU
 2000 AMORES PERROS (LONGA) - ATACAMA
 2001 24 HORAS (TV SERIES - EP. 12:00 A.M.-1:00 A.M.) - IGUAZU
 2004 THE MOTORCYCLE DIARIES (LONGA) - JARDÍN E DE USUAHIA A LA QUIACA
 2004 DEADWOOD (TV SERIES - EP. HERE WAS A MAN / EP. RECONNOITERING THE RIM) IGUAZU
 2004 COLLATERAL (LONGA) - IGUAZU
 2004 YES (LONGA) - IGUAZU
 2004 DEUDA (DOCUMENTÁRIO) - IGUAZU E DE USHUAIA A LA QUIACA
 2005 LORD OF WAR (LONGA) - COYITA
 2005 INDEPENDENT LENS (TV SERIES DOCUMENTARY - EP. SEOUL TRAIN) - IGUAZU
 2006 BABEL (LONGA) - IGUAZU
 2007 FRIDAY NIGHT LIGHTS (TV SERIES - EP. BLACK EYES AND BROKEN HEARTS) - IGUAZU
 2007 MY BLUEBERRY NIGHTS (LONGA) - DE USHUAIA A LA QUIACA
 2007 SPUTNIK FEVER (DOCUMENTARY) - IGUAZU
 2007 RIPPLE EFFECT (LONGA) - GAUCHO
 2011 WHEN HARRY LEFT HOGWARTS (DOCUMENTARY) - IGUAZU
 2012 SAVAGES (LONGA) - IGUAZU
 2015 TWO FORTY-SIX (LONGA) - IGUAZU E JARDÍN
 2018 BLINDED BY THE LIGHTS (TV SERIES EP. 1.8) - DE USUAHIA A LA QUIACA

Fonte: IMDB/Pesquisa do autor

A partir de então, abriu-se caminho para outras diversas parcerias, com o próprio Iñárritu e com outros diretores, compondo as trilhas originais de 21 longas-metragens. Entre indicações e premiações, os mais significativos foram dois *Academy Awards* por melhor trilha original em *Brokeback Mountain* (2005) e *Babel* (2006)

O compositor também se envolveu com outros gêneros do audiovisual (documentários, curtas, séries de televisão, webséries) e com outra mídia, o *videogame*, compondo as trilhas dos jogos *The Last Of Us* (2013) e *The Last of US Part II* (2020). A participação na produção dos jogos - que atingiram sucesso mundial e depois foram transformados na série exibida pela HBO, *The Last of Us* (2023) - proporcionou ao compositor alcançar um inusitado e novo público: os *gamers*, responsáveis pelas mais de 70 milhões de execuções da trilha do jogo no *Spotify* do músico.

Em 2016, produziu e protagonizou a série documental *Qhapaq Ñan: Desandando El Camino con Gustavo Santaolla*. *Qhapaq Ñan*, declarado patrimônio mundial pela UNESCO em 2014, significa “estrada principal” em Quechua. É o nome dado a uma grande rede de estradas que atravessa 6 países ao longo da Cordilheira dos Andes. Na série, Santaolalla percorre seis mil quilômetros da Argentina até a Bolívia conhecendo povoados, suas culturas e tradições. Também participou como produtor e entrevistado na série documental da produtora Red Creek Productions, distribuída pela plataforma *Netflix* intitulada *Rompan todo: La historia del rock en América Latina* (2020).

3. A OBRA DE GUSTAVO SANTAOLALLA NO CINEMA

Uma vez conhecendo as circunstâncias da formação de Gustavo Santaolalla, suas influências, os caminhos pelos quais percorreu sua carreira, assim como sua obra enquanto músico e produtor na indústria fonográfica, iremos nos aprofundar em seu trabalho como compositor de trilhas musicais para o cinema. Para além da ligação imediata que muitos fazem do instrumento sul-americano *ronroco* com o músico argentino - origem também de nosso interesse e um agente fundamental para a razão de ser desta pesquisa, sendo uma das principais marcas na identidade da música de Santaolalla para o cinema – emergiram muitas outras questões sobre a suas composições, listadas a seguir: Que tipo de trilhas faz Santaolalla? Ele se utiliza de que instrumentos? Faz uso de orquestra? Pode fazer trilhas como as do cinema clássico hollywoodiano? Ele faz também trilhas inaudíveis? Se utiliza de outros recursos, como o *leitmotiv*? Para que tipo de filme ele faz essas trilhas? Ele é pleiteado apenas por filmes que demandam exotismo, um aspecto estrangeiro? Ele trabalha em *blockbusters* ou filmes independentes / alternativos? São mensuráveis os efeitos da legitimação da Academia de Artes e Ciências Cinematográficas em sua carreira?

A fim de respondermos a todas essas indagações, partiremos de duas análises distintas, sendo uma análise exploratória da filmografia de Gustavo Santaolalla com o objetivo de obtermos um panorama real e o mais completo possível sobre seu trabalho na indústria cinematográfica e, posteriormente, uma análise filmica com ênfase na trilha sonora, para assim examinarmos com maior minúcia as características de suas trilhas musicais, seu processo de composição e a relação dessas trilhas com as imagens e a narrativa cinematográfica.

3.1 Método para a Análise Exploratória dos longas-metragens

A execução da análise exploratória irá abarcar os 21 longas-metragens (fig. 6) nos quais Gustavo Santaolalla teve participação como compositor de trilha original, desde sua primeira participação como compositor em um longa – como visto no capítulo anterior, em *The Insider* (1999) foi utilizada uma música preexistente, desta

maneira, o escopo analisado terá como ponto de partida *Amores Perros* (2000) - até o momento da realização da presente pesquisa. Ignoramos os documentários, séries de televisão, trilhas para videogames, dado que o estudo se refere ao universo específico do cinema, o que por si só, tendo em vista a extensão da obra, já se prenuncia um desafio.

Figura 6 – Corpo da análise exploratória

Relação de longas-metragens utilizados na análise exploratória:

- 2000: *Amores Perros* (bra: Amores brutos)
- 2003: *21 Grams* (bra: 21 Gramas)
- 2004: *Diarios de Motocicleta* (bra: Diários de motocicleta)
- 2005: *Brokeback Mountain* (bra: O Segredo de Brokeback Mountain)
- 2005: *North Country* (bra: Terra Fria)
- 2006: *Babel* (bra: Babel)
- 2008: *Linha de passe*
- 2009: *I Come With The Rain* (bra: Fugindo do Inferno)
- 2010: *Biutiful* (bra: Biutiful)
- 2010: *Dhobi Ghat / Mumbai Diaries* (bra: Diários de Mumbai)
- 2010: *Nanga Parbat* (bra: Nanga Parbat: Desafio no Gelo)
- 2011: *Les Yeux de sa mère / His Mother's Eyes*
- 2012: *On The Road* (bra: Na Estrada)
- 2013: *August: Osage County* (bra: Álbum de Família)
- 2014: *Relatos Salvajes* (bra: Relatos Selvagens)
- 2014: *The Book of Life* (bra: Festa no Céu) - Animação
- 2017: *The Tribes of Palos Verdes*
- 2017: *Tout Nous Sépare* (bra: Tudo O Que Nos Separa)
- 2019: *Cartero*
- 2021: *Finch* (bra: Finch)
- 2022: *The House* (bra: The House) - Animação / Stop Motion

Fonte: IMDB/Pesquisa do autor

Para cada análise de longa-metragem foi desenvolvida uma ficha que, inicialmente, traz informações técnicas sobre os filmes como: direção, ano, país de origem, idioma, produtoras envolvidas, bilheteria e créditos da trilha sonora. Tais dados serão importantes para um mapeamento e a construção de um perfil geográfico e mercadológico dos filmes para os quais Santaolalla compôs. Já com foco na banda sonora, as fichas de análise compreendem a relação de todas as trilhas de Santaolalla

no respectivo filme, um detalhamento de cada trilha contendo os instrumentos utilizados e a anotação, quando há, do uso de recursos como: nota pedal, ambiência, *leitmotiv*, ressonâncias, drones, se o filme possui um tema principal e se há alguma especificidade relevante da trilha a ser mencionada.

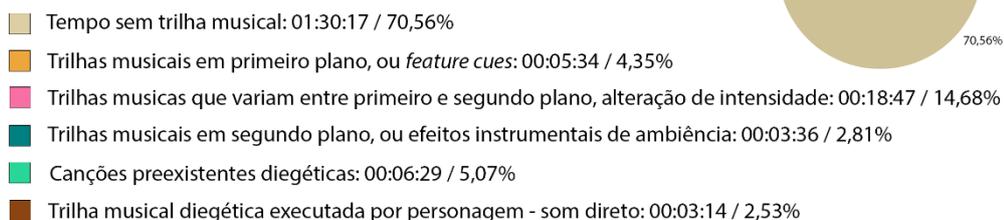
A apuração da banda sonora dos longas-metragens foi realizada com a utilização do *software* Adobe Premiere. Por meio desta ferramenta foi possível destacar visualmente as trilhas de Santaolalla - e identificá-las, por exemplo, entre primeiro e segundo plano –, as trilhas de outros compositores, canções preexistentes, e períodos sem trilha musical. Por meio do mesmo programa, pudemos delimitar a duração dos trechos mencionados acima, com a precisão dos *timecodes* e do *frame a frame*. Todas essas informações, tanto numéricas, quanto visuais, foram compiladas em um gráfico disposto ao final de cada ficha de análise. As fichas de cada longa-metragem se encontram disponíveis como apêndice ao final desta dissertação.

Gráfico 4 – Gráfico constante nas fichas de análise de longa-metragem.

Trilha musical de Brokeback Mountain em números

Tempo total de filme: 02:07:57

Tempo total com trilha musical: 00:37:40 / 29,44%



Linha do tempo das trilhas musicais em Brokeback Mountain

*Tempo total do filme não inclui os créditos finais/rolantes

*Timecodes com mais de 12 frames foram arredondados para cima e com menos, para baixo

Fonte: Pesquisa do autor

Baseados nos dados referentes às trilhas musicais dos 21 filmes que integram a filmografia de Santaolalla no cinema, iniciamos a próxima etapa da pesquisa exploratória, que é uma compilação geral dessas informações, com o objetivo de ampliarmos nossa visão frente à obra e desta forma podermos de maneira mais assertiva responder em que tipo de filmes Santaolalla trabalha e que tipo de trilhas o argentino compõe.

3.2 Características dos longas-metragens em que Gustavo Santaolalla participa

Em nosso primeiro capítulo sobre compositores estrangeiros em Hollywood, uma das questões que moveu nossa pesquisa foi o número crescente de compositores de nacionalidade não-estadunidense que figuravam entre as indicações da Academia de Artes e Ciências Cinematográficas, da década de 1990 em diante. Quando detalhamos o levantamento, se evidenciou que essas nacionalidades estavam restritas aos países europeus, salvo poucas exceções. Ao analisarmos as perspectivas geográficas dos filmes que integram a obra de Santaolalla, nos deparamos novamente com a complexidade de delimitar os conceitos Hollywood e Cinema Mundial. Um filme pode ser apontado como hollywoodiano sob diversos aspectos: estilo narrativo e técnico, o conteúdo temático (gêneros), a origem do filme, a produção, a sua distribuição, entre outras características. Física e geograficamente, Hollywood é apenas um distrito de Los Angeles – CA, onde os estúdios se instalaram desde o advento do cinema enquanto indústria. Ao longo das décadas, Hollywood vem se tornando cada vez mais uma indústria global. Nesse sentido o pesquisador Paul Cooke traz o exemplo do filme *O Senhor dos Anéis: o Retorno do Rei* (Peter Jackson, 2003) o qual descreve como:

um filme financiado substancialmente por investidores alemães e neozelandeses, filmado na Nova Zelândia por um diretor neozelandês, baseado em um livro do autor britânico J.R.R. Tolkien, com o elenco predominantemente britânico. Teve um maior número de espectadores na Europa do que na América do Norte, no entanto, maior parte dos lucros voltou para a gigante hollywoodiana Time Warner, que está sediada em Nova York. (COOKE, 2007 T.A. p. 5-6)

O autor afirma que, a maioria dessas empresas, embora sejam associadas aos Estados Unidos, são na verdade parte de conglomerados globais que estão baseados em outros países, caso da *Columbia Pictures* que é propriedade do grupo japonês *Sony*.

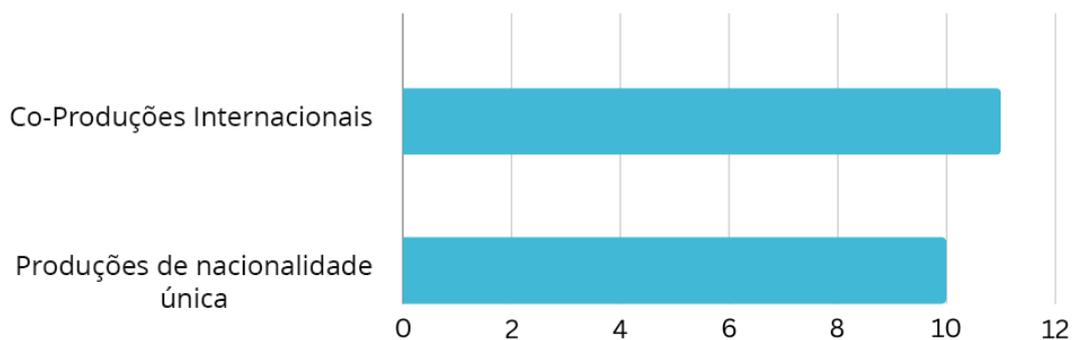
O mercado mundial do cinema é dominado economicamente (COOKE, 2007 p.2) e culturalmente por Hollywood. Por sua distribuição e alcance global, é o único que poderia ser denominado como um “Cinema Mundial”. Sobre o domínio e as convenções impostas historicamente por Hollywood, Arlindo Machado (2008, p.105) constata: “os filmes Norte-Americanos não são considerados estrangeiros no Brasil, na Argentina e no resto do mundo, nem mesmo em Cuba”. Retomando, porém, Lúcia Nagib (2006, p.26), o termo *World Cinema* é empregado para definir o cinema não-hollywoodiano e até mesmo não-europeu, classificando-o então como um cinema que está às margens da indústria cinematográfica, de maneira oposta à Hollywood, que estaria no centro. Apesar desse domínio econômico, quando falamos em volume de produção, outras indústrias como a da Índia e Nigéria já ultrapassaram a centralizadora Hollywood.

A globalização da indústria – e há discussões se a homogeneização das produções representa um risco ou uma oportunidade para as culturas e cinemas locais – acaba promovendo um intercâmbio entre estilos cinematográficos. Filmes hollywoodianos que, historicamente são mais populares, escapistas e se utilizam de fórmulas repetidas ao construir seu arco narrativo, além de influenciarem historicamente as convenções cinematográficas ao redor do mundo, também incorporam elementos dos cinemas locais ou independentes. Paul Cooke alega existir um diálogo entre produções hollywoodianas e não-hollywoodianas em níveis econômicos, estéticos e filosóficos e que “é impossível entender o cinema de Hollywood, seja como ele for definido, sem compreender a complexa cadeia de influências sobre ele que vêm do resto do mundo.” (COOKE, p.9). Supostamente, os modos de produção e distribuição contemporâneos, as coproduções, o mundo conectado em rede, estão tornando as fronteiras entre cinematografias mais turvas.

Analisando os filmes em que Gustavo Santaolalla trabalhou em seus 22 anos de cinema, o que coincidentemente nos proporciona um recorte exato do novo milênio, conseguimos vislumbrar uma pluralidade grande de nacionalidades atuando seja no

financiamento, produção ou direção. Mais da metade dos filmes foram realizados a partir de coproduções internacionais (gráfico 5) e não há um padrão na nacionalidade das parcerias no que diz respeito a filmes locais ou hollywoodianos. Podemos notar que, geralmente os longas-metragens que não têm uma grande produtora de Hollywood envolvida no projeto, tendem a aglutinar mais parcerias, pela necessidade de se captar recursos e de se aumentar a força de trabalho. Entretanto, existem filmes locais que conseguem fechar uma coprodução toda local, inclusive com apoio de órgãos do governo ou redes de televisão, caso do longa francês *Tout nos separe* (2017) ou do argentino *Cartero* (2019). O inverso também acontece, filmes com companhias hollywoodianas envolvidas em coproduções internacionais, como *Babel* (2006) - EUA, México e França - e *On the road* (2012) - EUA, França, UK e Brasil -, ambos com aproximadamente U\$ 25 milhões de orçamento (Box Office Mojo). Também podemos destacar *Finch* (2021), que foi uma produção estadunidense (entre elas a Amblin, empresa de Steven Spielberg) em parceria com o estúdio indiano Reliance.

Gráfico 5 – Produções dos longas-metragens com trilhas de Santaolalla.



Fonte: Imdb/Pesquisa do autor

Em alguns casos, esse caráter transnacional das produções dificulta a demarcação do país de origem de um filme. Tomemos como exemplo um filme em que Santaolalla participa, *I come with the rain* (2009), do diretor vietnamita Tran Anh Hung. Uma coprodução entre França, Hong Kong, Irlanda, Espanha e Reino Unido, de língua inglesa, que se passa em Hong Kong e o ator protagonista é um estadunidense. Não é tão simples de se precisar: “este é um filme de Hong Kong”.

Santaolalla sabe bem transitar entre culturas, nacionalidades e diferentes mercados. Em seus trabalhos como produtor obteve muito êxito ao potencializar a identidade de artistas de países diversos. Quando fala sobre suas próprias trilhas, faz questão de enfatizar a qualidade atemporal e universal delas. Em *Babel* (2006), onde há uma alternância de geografias das histórias interligadas, Gustavo revela um cuidado ao compor uma trilha estrangeira sem ser específica:

Queria um instrumento que me fosse como um fio condutor, não? Pois sendo um filme que se passa em lugares distintos no mundo, todos tão marcados. Eu não queria que a trilha acabasse sendo como um documentário do National Geographic, na cena da Moroko (personagem japonesa) usar música do Japão. Teria que soar como música do mundo, como *World Music*, mas não necessariamente de um lugar. E encontrei um instrumento que sempre quis e sonhava em ter, que era o *oud*. O *oud* é um instrumento original árabe, que é um antepassado do alaúde, por isso também um antepassado do violão. Com ele fiz grande parte da música de *Babel*, com a qual acabei ganhando o segundo Oscar. (SANTAOLALLA, 2013 T.A. The King Midas of Entertainment)

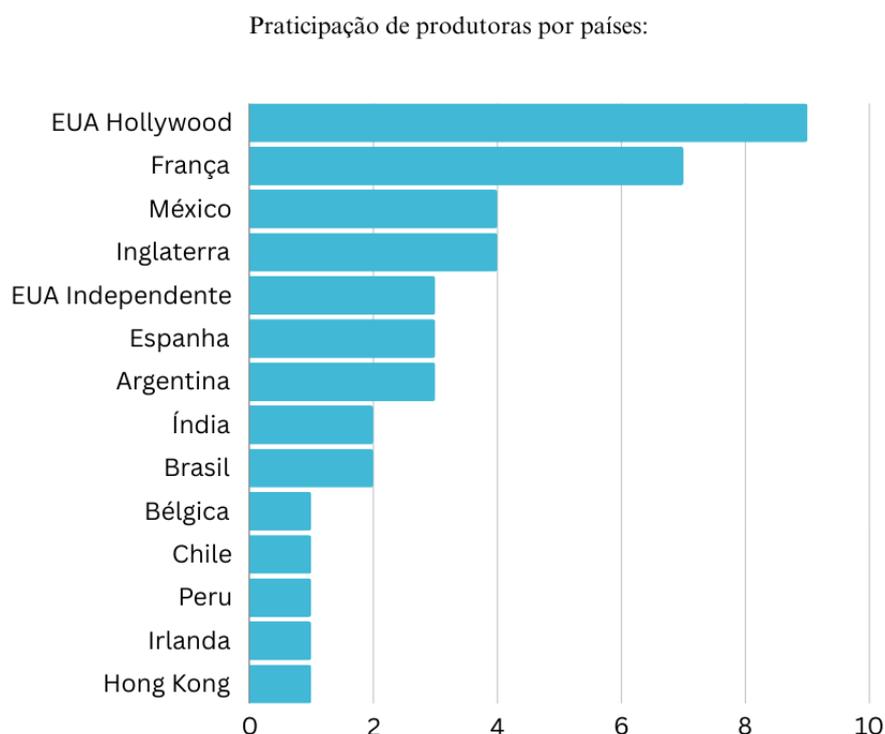
Ao início de nossa pesquisa, nos questionávamos se Santaolalla era procurado por diretores para desempenhar simplesmente o papel de um compositor que fazia músicas exóticas, ou regionais. A *World Music*, na percepção crítica de Arlindo Machado, como sendo “uma espécie de *chinoiserie*²⁸ sonora, a música natural dos povos do mundo interpretada como exotismo.” (MACHADO 2008, p.106). O autor que, obviamente não condena a atração pela música de diferentes nacionalidades, problematiza o interesse e a apropriação puramente “consumista e colecionista” dessas culturas. Santaolalla, ao mesmo tempo em que afirma ser “chato” na escolha dos projetos nos quais ingressa e ter uma certa facilidade para lidar com o mercado, põe na conta da sorte, o fato de poder trabalhar com diretores como Iñárritu, Walter Salles, Ang Lee, que, segundo ele, não tentam manipular o espectador de maneira óbvia e que “levam você a lugares sem você perceber.” (SANTAOLALLA, 2014 T.A. Behind the Score).

Ao observarmos a lista das produções dos filmes para os quais Santaolalla compôs, notamos um equilíbrio entre os que tiveram participação de produtoras

²⁸ Termo francês do séc. XVIII para designar objetos colecionáveis de arte e decoração (como porcelanas) feitos na Europa, mas que imitavam os materiais das culturas Chinesa e do leste da Ásia, consideradas exóticas.

hollywoodianas, que representam 43% do total, enquanto os outros 57% das produções foram realizadas por companhias independentes e/ou locais, algumas vezes com a união de várias delas.

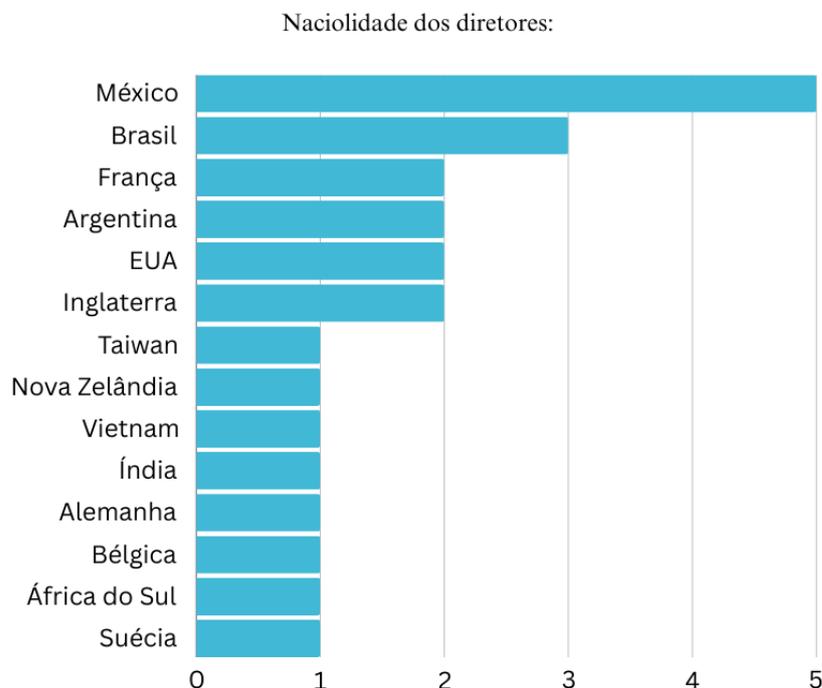
Gráfico 6 – Relação dos países de origens das produções com participação de Gustavo Santaolalla.



Fonte: Imdb/Pesquisa do autor

Os números apresentados acima ilustram o trânsito de Santaolalla entre diferentes tipos, tamanhos e localidades de projetos. Quando rastreamos a proveniência dos realizadores e financiadores das produções, e comparamos com a origem dos diretores dos longas, também fica evidente o processo de globalização da indústria cinematográfica. Entre 12 filmes que tiveram companhias estadunidenses (sejam elas independentes ou hollywoodianas), apenas dois contaram com diretores norte-americanos, conforme lista a seguir:

Gráfico 7 – Países de origem dos diretores dos filmes para os quais Santaolalla compôs trilhas musicais.

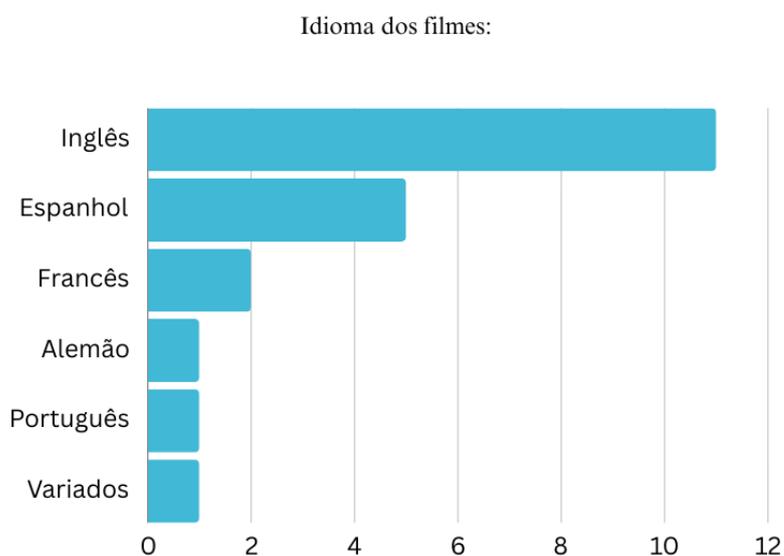


Fonte: Imdb/Pesquisa do autor

Um outro dado que extraímos de nossa análise exploratória, representa de certa forma um contraponto aos alertas de Arlindo Machado, sobre os perigos dos cinemas locais acabarem diluídos “no caldo de uma vaga universalidade”. Estamos nos referindo ao fato dos realizadores de outras partes do mundo adotarem o inglês como idioma padrão. Segundo Machado, “na época do audiovisual globalizado, para não receber o estigma de ‘filme estrangeiro’(...) é preciso que o filme fale inglês” (MACHADO 2008, p.106). Tal postura seria adotada com a justificativa de comunicabilidade, porém, o autor questiona se haverá algo a se dizer, caso as identidades culturais continuarem a ser pasteurizadas. Entretanto, nas amostras dos filmes com Santaolalla (fig. 6), os idiomas locais são preservados, com exceção do já mencionado *I come with the rain* (2009), que se passa em Hong Kong e adota a língua inglesa. Temos exemplos, inclusive, de filmes multilíngues como *Babel* (2006), onde cada fragmento narrativo respeita o idioma de sua respectiva localidade. Vale salientar ainda, a produção hollywoodiana do longa em animação *The Book of Life* (2014), que

é todo baseado em fábulas e na cultura mexicana, e teve duas versões “principais”, feitas em inglês e espanhol. Todas as canções - tanto as originais, como as versões das preexistentes - de Santaolalla para a trilha do filme foram gravadas por ele e pelos atores nos dois idiomas. Essas decisões além de estéticas, também são claramente mercadológicas e levam em consideração o público de língua espanhola.

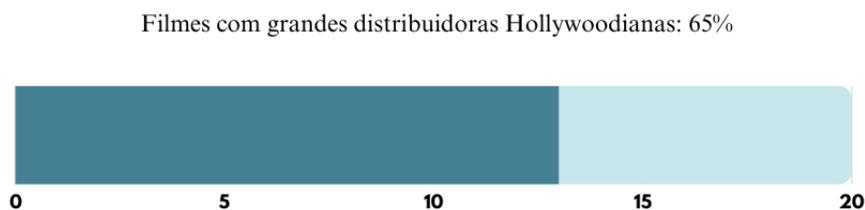
Gráfico 8 – Idiomas dos filmes com Gustavo Santaolalla.



Fonte: Pesquisa do autor

Sob a perspectiva de mercado, os filmes em que Santaolalla contribuiu como compositor, como vimos acima, tiveram em 43% de participação de produtoras hollywoodianas. Quando se trata, porém, da distribuição do total de 21 filmes, a participação de Hollywood aumenta para 65%. Isso significa que, aproximadamente 35% do produto final das produções independentes ou locais das quais o compositor fez parte, conseguiram a distribuição por meio de companhias hollywoodianas.

Gráfico 9 – Distribuição dos filmes com Gustavo Santaolla.



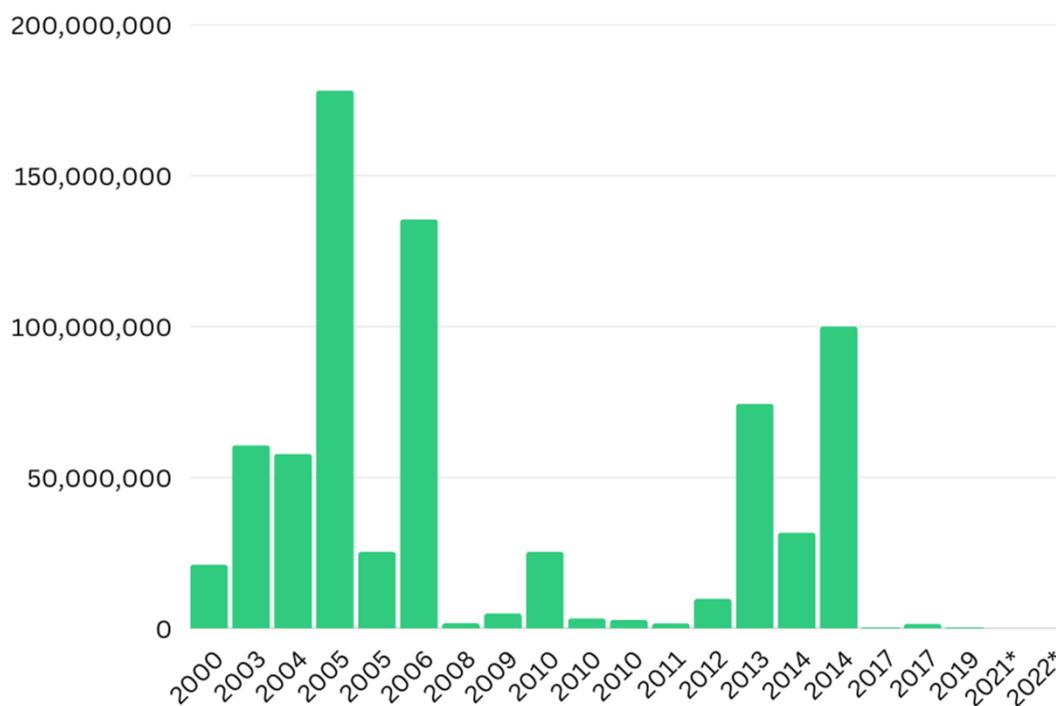
*O longa-metragem *The House* (2022) não foi computado pois foi distribuído via streaming (Netflix), já o filme *Finch* (2021) entrou na estatística, pois seria distribuído pela Universal Pictures e somente mais tarde, devido à pandemia, foi adquirido pela Apple TV.

Fonte: Imdb/Pesquisa do autor

Posto que, quase metade das composições de Santaolalla para o cinema estejam alocadas em “produções hollywoodianas”, isso não significa que todo esse recorte seja composto por *blockbusters* ou por filmes convencionalmente hollywoodianos. As maiores bilheterias alcançadas por filmes com trilhas musicais de Santaolalla, são justamente as que lhe renderam dois *Academy Awards*: *Brokeback Mountain* (2005) e *Babel* (2006), o que pode indicar como a legitimação da “academia” exerce influência econômica sobre a indústria do cinema. No entanto, a maior delas, *Brokeback Mountain* (2005) com arrecadação de U\$ 178 milhões, ainda fica distante de filmes da mesma época, como por exemplo, *Star Wars: Episode III - Revenge of the Sith* (2005) com trilhas de John Williams, que arrecadou U\$ 868 milhões ou *Pirates of the Caribbean: Dead Man's Chest* (2006) com trilhas de Hans Zimmer, que arrecadou U\$ 1,06 bilhões em bilheteria (Box Office Mojo).

Gráfico 10 – Bilheterias dos filmes com Gustavo Santaolla.

Bilheterias dos longas-metragens com trilhas musicais originais de Gustavo Santaolalla
(em milhões de dólares)



*Filmes de 2021 e 2022 distribuídos por plataforma de *streaming* (Apple TV e Netflix), sem dados de bilheteria computados.

Fonte: Box Office Mojo/Pesquisa do autor

O gráfico também nos aponta muitos filmes independentes que, em comparação, possuem arrecadação baixa, mas que, algumas vezes, conseguem uma margem de lucro maior do que as produções hollywoodianas, devido aos baixos orçamentos. É o que acontece com *Amores Perros* (2000) – orçamento estimado de US\$ 2 milhões e bilheteria total de US\$ 20,9 milhões - e *Relatos Salvajes* (2014) - orçamento estimado de US\$ 3,3 milhões e bilheteria total de US\$ 31,4 milhões. Ao mesmo tempo, temos exemplos de prejuízos com as produções hollywoodianas *North Country* (2005) - orçamento estimado de US\$ 35 milhões e bilheteria total de US\$ 25,2 milhões – e *On the road* (2012) - orçamento estimado de US\$ 25 milhões e bilheteria total de US\$ 9,6 milhões (Box Office Mojo).

Em sua discussão sobre as premissas de que filmes hollywoodianos significam “cultura popular” e os não-*hollywoodianos* significam “alta cultura”, Paul Cooke utiliza *Brokeback Mountain* (2005) para exemplificar a expansão da indústria de Hollywood, afirmando que:

(...) existe claramente um mercado para “filmes de arte” nos Estados Unidos. O problema para os cineastas que não falam inglês hoje é que Hollywood também começou a dominar esse nicho de mercado, com filmes como *Brokeback Mountain* – produzido pela empresa ‘independente’ Focus Features, subsidiária da Universal – preenchendo salas que estariam exibindo as últimas novidades de Godard ou Tarkovski vinte anos atrás. (COOKE, 2007 p.03)

Esta afirmação, sobre *Brokeback Mountain* ser um filme hollywoodiano, porém um “filme de arte” ou com qualidades de um filme independente, nos remete à discussão sobre os filmes em que Santaolalla escolhe para trabalhar, ou que filmes escolhem Santaolalla como compositor. O ex-agente de Gustavo, Rich Isaacson, fala em depoimento sobre os filmes em que o músico participou.

Eles não são comerciais. Eles não são fundamentalmente filmes hollywoodianos. Ele sempre escolhe projetos que estão um pouco mais à esquerda, acho que por ele ter uma estética particularmente artística, ele é atraído por certos projetos e certos projetos clamam por ele. (ISAACSON, 2013, The king midas of ent.)

Santaolalla afirma diversas vezes, que não se considera um compositor de cinema. Por sua carreira ser muito “particular” e ter vindo de outras áreas, se denomina um músico e artista que, às vezes toca em uma banda, às vezes faz músicas de filme, às vezes produz discos para outros artistas. Em uma entrevista sobre o filme *The Book of Life* (2014), Santaolalla faz algumas considerações sobre sua relação com Hollywood e vice-versa:

Penso que, pela primeira vez, com este longa *The Book of Life*, me somo ao mundo *de Hollywood*. Nenhum dos filmes dos quais havia participado antes, para mim, representam o que é o status-quo hollywoodiano. Então, não me sinto como um compositor de Hollywood (...) penso que, da parte hollywoodiana, a princípio, também houve dúvida a respeito de mim, como compositor. Primeiro porque não tinham ideia do meu trabalho como produtor, anteriormente, não o conhecem. Segundo, porque os filmes com os quais eu tive relação são tão dramáticos, pensaram “será que esse cara consegue fazer filmes de animação, com passarinhos voando

e coisas que caem e rodam, etc.”. Creio que por sorte demonstramos que podemos fazer e o resultado ficou maravilhoso. Não é apenas obra minha, isso se deve também ao engenheiro Anibal Kerpel e sobretudo ao trabalho de Tim Davies, que foi meu orquestrador e condutor dessas massas orquestrais que são necessárias para este tipo de filme. (SANTAOLALLA, 2015, Desde Hollywood – The book of life.)

Quando olhamos para o conjunto do trabalho de Santaolalla no cinema, é notória a variedade de sua produção. Filmes nacionais quase desconhecidos, filmes independentes que fizeram sucesso, filmes de produtoras gigantes da indústria. Quando descreve seu início nas trilhas para cinema, Santaolalla gosta de mencionar o fator “acaso”, relata que muitos encontros e oportunidades aconteceram de repente e que a questão é se estar intuitivamente aberto para os projetos em que acredita. Entendemos que, esses acasos têm muito a ver com a rede de contatos em que Gustavo já estava inserido, como um produtor musical de sucesso e por sua facilidade com as relações públicas. Acreditamos que, do início de suas participações no cinema até aqui, algumas dinâmicas de negócios mudaram em sua carreira, no entanto, após as premiações pelo *Academy Awards* (em 2005 e 2006), Santaolalla faz vários filmes menores estrangeiros e somente em 2013 compõe em um longa-metragem de grande orçamento e outros viriam na sequência. Não há como mensurar, se houve muitos convites de Hollywood negados por Gustavo. Podemos imaginar que muitos convites menores, sim. Fato é que, não há uma mudança drástica de rumos, Santaolalla não se tornou uma coisa só: nem um compositor intocável do grande círculo de Hollywood, com 10 filmes por ano, nem um compositor que só faz filmes de Alejandro González Iñárritu. Gustavo segue sendo um músico-produtor múltiplo e o panorama geral de sua obra corrobora com a perspectiva de vida e trabalho do próprio músico: “Não moro em uma mansão, não dirijo um carro luxuoso. Meu negócio na vida é viajar pelo mundo e não fazer nada que não goste. Meu negócio é conteúdo.” (SANTAOLALLA, 2013. Revista Anfibia).

3.3 Características das trilhas de Gustavo Santaolalla

Antes de explorarmos os dados coletados sobre as trilhas de Santaolalla, iremos discutir brevemente o processo criativo e o método de trabalho do compositor. Fazem parte da equipe de Gustavo, que normalmente trabalha no estúdio La Casa em Los Angeles: Aníbal Kerpel, engenheiro de som e amigo de longa data, e o compositor argentino Juan Luqui, que trabalha há 9 anos como assistente e hoje divide algumas coautorias com Santaolalla. Conforme a necessidade, mais músicos são integrados ao projeto, porém, o trio forma um time enxuto, para o considerável volume de trabalho.

Ao contrário da forma tradicional de composição, que seria receber o filme montado depois do primeiro corte, com as *temp tracks*²⁹ e as deixas, para então preencher e compor as trilhas em cima de cada cena, Santaolalla declara sua preferência por trabalhar de outra maneira: entrando desde cedo no projeto e criando sem assistir um frame sequer. Com as *temp tracks*, o compositor ficaria encurralado, segundo Gustavo seria como “copiar o que já está aí, mas não completamente, para que não seja plágio” (SANTAOLALLA, 2013, NY Times Talk Madrid). Apesar de também compor da maneira mais tradicional quando necessário, o músico estima que cerca 70% de todo seu trabalho no cinema foi realizado à sua maneira.

Algo que achei interessante em 21 Gramas, Diários de Motocicleta e Brokeback Mountain foi que eu escrevi a música antes dos filmes serem rodados. Li o roteiro e discuti os personagens e a história com o diretor. Eu me senti muito envolvido tanto com os personagens quanto com a história. Quando chega a hora, me distancio disso e componho a música, mas os grandes contornos foram pré-determinados. (SANTAOLALLA, 2005, T.A.)

Em entrevista, Juan Luqui conta que, quando não há outra forma e a equipe precisa fazer a trilha depois de o filme já ter sido rodado, recorrem a um método próprio para amenizar o problema, antes que a montagem comece:

O que sempre fazemos é enviar um lote de 20 faixas, antes deles começarem qualquer coisa. Então eles podem usá-las como *temp track*, mesmo se não estiverem perfeitas, já é o nosso som. É mais fácil trabalhar com suas trilhas como *temp tracks*, do que uma peça orquestral do Hans Zimmer. (LUQUI, 2022, Entrevista)

²⁹ Músicas temporárias, geralmente retiradas de outros filmes e colocadas nas deixas, servindo como guia ao compositor sobre o que o diretor espera da trilha para seu filme.

O *spotting*³⁰ não é das atividades que mais agrada Santaolalla, sendo que normalmente ele não escreve a trilha para uma cena específica e deixa isso a cargo do diretor e editores. O músico também pontua que, apesar de acabar escrevendo muito material e que muitas coisas acabam não entrando no filme, ele prefere criar desta maneira. Além deste processo influenciar nas composições, o inverso também pode ocorrer, da trilha impactar a produção do filme, com o compositor munindo o diretor antes mesmo das filmagens. O filme *21 Gramas* é um exemplo disso.

Alejandro Gonzalez Iñarrítu, no *21 Gramas*, filmou as cenas no hospital com Sean Penn, tocando minha demo. Ele levou a música para o set e eles estavam filmando com ela ao fundo. Um dia ele juntou seu elenco e tocou todas minhas demos para que eles entrassem no, digamos, espaço musical desse filme. (SANTAOLALLA, 2004, T.A.)

Outro fator que devemos levar em consideração quando buscamos analisar as trilhas de Santaolalla, é seu autodidatismo. Até hoje, segundo o próprio músico, ele não lê, nem escreve partituras. O modo de anotação e composição utilizados por ele são as gravações. Juan Luqui cita as ferramentas do improviso, do imediatismo, e então a edição do que foi gravado. Apesar de ter um maior domínio sobre o violão, guitarra e o *ronroco*, Santaolalla constantemente ressalta sua atração por tocar novos instrumentos e de como essas experiências intuitivas afetam sua criação. O compositor afirma gostar de se confrontar com o desafio de estar com um instrumento que não é de seu domínio e descobrir o que pode fazer com isso. O fato de não poder tocar com virtuosismo um instrumento que não conhece, muitas vezes acaba gerando poucas notas, o que resulta em trilhas mais minimalistas, além de agregar elementos que reconhece serem características bastante comuns em suas músicas para filmes: o uso do silêncio e do espaço. Mas o processo não é apenas intuitivo e certamente exige esforço, tentativas e erros, que muitas vezes valem à pena.

Eu sou um crente da teoria 80% transpiração e 20% inspiração, eu não fico sentado no sofá esperando a lâmpada girar. Eu trabalho e eventualmente eu me conecto e as coisas começam a acontecer. Uma coisa que amo, sobre experimentar instrumentos que não sei

³⁰ Atividade de encaixar as músicas no filme, escolher em que lugar cada trilha vai entrar.

tocar, são os erros. Porque você fica procurando, e algumas vezes erros são apenas erros, mas por vezes são intenções escondidas. Às vezes são as coisas que você nunca pensaria. Então eu sempre presto atenção nos erros, eu encontro neles um monte de coisas maravilhosas que eu imediatamente incorporo à peça. (SANTAOLALLA, 2020, T.A.)

Recorrendo-nos do tópico minimalismo, característica fundamental nas primeiras trilhas de Santolalla para o cinema, damos prosseguimento às observações a partir da análise exploratória de sua obra. Nos dois primeiros longas-metragens *Amores Perros* (2000) e *21 gramas* (2003), Gustavo utiliza praticamente o mesmo conjunto de instrumentos: a guitarra, o *ronroco* e o violino. Temos algumas variações, por exemplo, o *bandoneon* e o *harmonium* em *21 gramas* (2003), mas os instrumentos guias destes dois filmes são os citados anteriormente. De maneira mais específica, o instrumento que se sobressai em ambos é a guitarra, muitas vezes distorcida, em primeiro plano e com o uso de poucas notas e muitos espaços entre elas, que privilegiam a reverberação. O diretor destes filmes, Alejandro González Iñárritu, exalta a maneira como Santaolalla algumas vezes resolve uma trilha com apenas duas notas e o descreve como “uma espécie de acupunturista musical”. Iñárritu enxerga uma clara identificação entre seu estilo cinematográfico e as trilhas do argentino

(...) com Gustavo Santaolalla, eu encontrei o tipo de música minimalista que precisava. Eu não estou interessado em música que enfatiza o que você já vê. Eu gosto quando a música adiciona algo novo ou diferente do que está sendo mostrado. Eu não gosto de ter muita música em meus filmes. Eu apenas uso quando é absolutamente necessário ou quando penso que irá adicionar algo. (IÑÁRRITU, 2010, p.132 T.A.)

O violino, que também está presente desde *Amores Perros* (2000) é executado pelo argentino Javier Casalla, que seguirá até os dias atuais atuando junto a Santaolalla, quando se faz necessário um pequeno *set* de cordas. Um fato curioso é que, apesar das trilhas contarem quase que em sua totalidade com instrumentos orgânicos, em ambos os filmes há uma pequena passagem com o uso sutil de um *beat* eletrônico.

Nessas duas obras iniciais, Gustavo já emprega elementos que serão constantes em toda sua produção para o cinema: o uso de notas pedais³¹ – recurso muito utilizado em trilhas de filmes, que consiste em uma nota sustentada enquanto ocorrem mudanças de acordes ou harmonias em outros instrumentos ou vozes e criam uma sensação de estabilidade ou tensão, dependendo de como é usada – o uso de *leitmotiv*, que muitas vezes é uma questão de montagem e escolha do diretor; e o uso de ambiência. Empregamos aqui o termo ambiência dentro da trilha musical, para definir o elemento criado por ruídos, instrumentos ou ressonâncias e que são geralmente potencializados por efeitos como amplificação, reverb e delay, produzindo uma atmosfera específica. Ao operar esses recursos, Santaolalla demonstra logo de início certa naturalidade em sua adaptação à composição para cinema. Em ambos os filmes notamos que grande parte da trilha está bem evidente, se destaca em primeiro plano. Pudemos confirmar essa sensação através da pesquisa exploratória. No gráfico a seguir, compilamos os dados sobre os planos das trilhas de Santaolalla, de acordo com Ney Carrasco

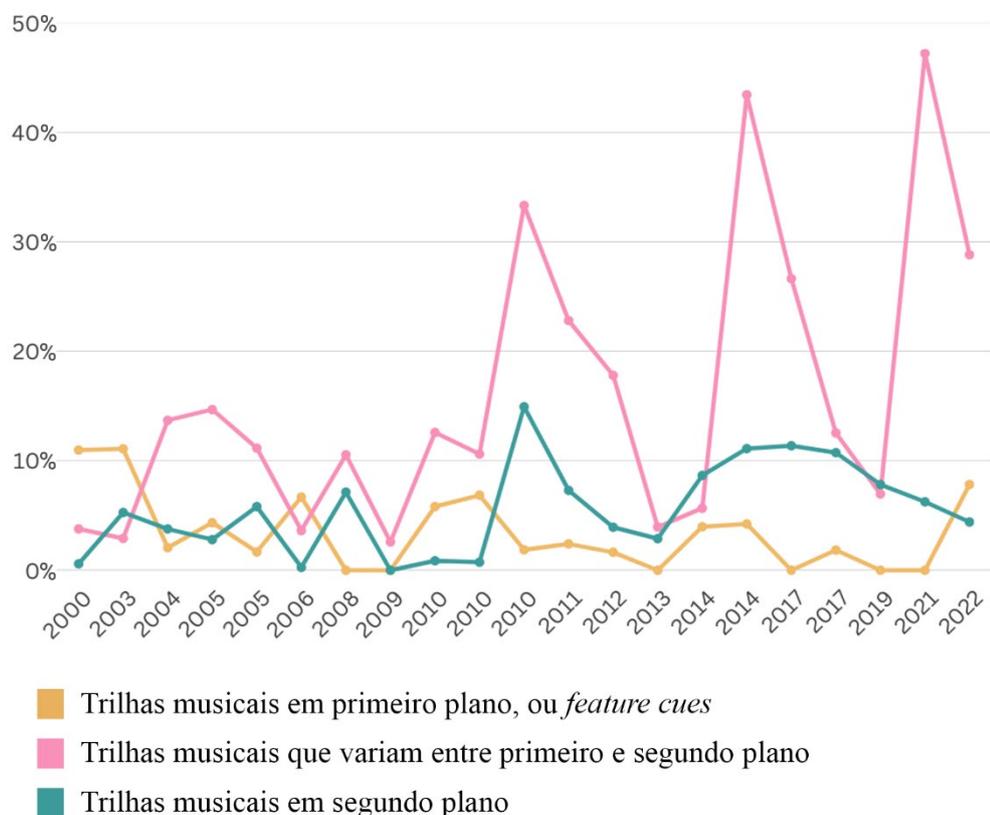
(...) a intervenção musical pode ocupar diversos “planos” do espaço sonoro. Há momentos em que ela nos é apresentada em “primeiro plano”, ocupando quase que a totalidade do espaço sonoro. Em outras ocasiões ela se oculta, quase não pode ser ouvida, mas, lá de longe, vai costurando a ação. Às vezes uma dessas melodias perdidas lá no último plano da dimensão sonora é resgatada, cresce em volume, passa a ocupar todo o espaço sonoro, algo como uma aproximação musical. (CARRASCO, 1993, p.89)

Desta forma, categorizamos as trilhas em: primeiro plano, ou *feature cue*³²; segundo plano ou ambiências; e trilhas que alternam entre primeiro e segundo plano, que seriam a aproximação (ou afastamento) musical citada por Carrasco.

³¹ Chama-se nota pedal ou pedal, a nota que permanece ou se repete no baixo, enquanto as demais vozes seguem formando a progressão com harmonias diversas. (SPOSSOBIN, 1955 p.320)

³² Termo utilizado por Santaolalla para designar a trilha musical que toma toda a banda sonora do filme (ausência de qualquer outro som que não seja a música).

Gráfico 11 – Disposições das trilhas originais de Gustavo Santaolalla nos planos do espaço sonoro.



Fonte: Pesquisa do autor

Em *Diários de Motocicleta* (2004), constatamos que Santaolalla altera as dinâmicas de suas trilhas, que variam mais entre primeiro e segundo plano. Essas alterações se devem também às mudanças de diretores e editores entre um filme e outro, afinal, o uso do silêncio, da sobreposição de camadas sonoras com a trilha musical, são escolhas dos realizadores, principalmente quando a trilha é feita previamente. Para o filme, que relata a jornada de Che Guevara e Alberto Granado através da América Latina, Santaolalla adiciona ao *ronroco*, o violão e outros instrumentos da música folclórica sul-americana como o *charango*, a flauta e o *bombo legüero*. O músico segue utilizando arranjos de violino, cria ambiências com violoncelo e desta vez a guitarra distorcida aparece muito pouco.

No longa-metragem *Brokeback Mountain* (2005) há uma considerável quantidade de trilhas minimalistas, com bastante espaço entre as notas, porém, no lugar

do *ronroco* e da guitarra distorcida dos primeiros longas, Santaolalla utiliza guitarras limpas, muitas vezes com *slides/pedal steel*³³ e o violão de aço, como uma leitura da estética *country* do interior dos Estado Unidos (Wyoming), onde se passa a história. Em *Brokeback*, escutamos pela primeira vez o acréscimo de orquestrações à trilha de Santaolalla. Em três, das 19 trilhas musicais – uma delas é “*Wings*”, que acabou se tornando a “música-tema” do filme e aparece pela primeira vez apenas no violão e guitarra e, mais tarde, duas vezes com a instrumentação completa (*leitmotiv*) - são utilizados arranjos de orquestra (cordas) de David Campbell, com condução de Richard Emerson. Sobre o processo de orquestração das trilhas, uma vez que Santaolalla não escreve partituras, indagamos a Juan Luqui – que é graduado em composição no *Berkeley College of Music* – como se dá essa cadeia de trabalho, se outras pessoas transcrevem os arranjos que Gustavo compõe. Juan nos esclarece:

Eu fiz (transcrições) muitas vezes, mas também, os orquestradores por aqui, você manda um *mockup* e eles resolvem tudo. Você também pode enviar informação em *MIDI*, mandar o projeto do *ProTools* com os *MIDIs* e eles leem. Há muitas formas de se conseguir isso hoje em dia. Até mesmo em gravações que fazemos, ao invés de utilizar uma partitura, colocamos o *piano roll* em *MIDI* e eles leem, sabe? (risos) Como uma partitura, sabe? Porque funciona! Então, é ótimo gravar. É por isso que meu processo, o que aprendi com Gustavo, é o processo de gravação: improvisação e depois edição. A composição acontece na gravação, o tempo todo. Eu amo isso. Eu gosto muito mais do que escrever. Para mim é mais natural, escrever é muito racional. (LUQUI, 2022, T.A. Entrevista)

Para a trilha de *North Country* (2005) – filme que conta a luta de uma mulher operária em uma mina de ferro no interior de Minnesota-EUA e a primeira ação coletiva contra abuso sexual dos Estado Unidos - retornam o *ronroco* e o acordeom, juntamente com um piano elétrico e alguns arranjos de cordas e sopros, novamente com a colaboração de David Campbell. O filme, conta com 14 trilhas originais de Santaolalla e com um considerável espaço para canções preexistentes, que aparecem de forma diegética, ocupando 12,97% do longa.

³³ *Lap Steel* é uma espécie de guitarra tocada na posição horizontal, com o uso de um slide que desliza contra as cordas, produzindo um efeito de mudança de tom contínuo (glissando). O instrumento é característico da música *country*, do *blues* e da música havaiana.

Anteriormente, citamos as palavras de Santaolalla sobre o uso do *oud* na trilha de *Babel* (2006). Este foi o primeiro filme em que o compositor busca uma instrumentação fora das culturas com as quais já havia trabalhado, seja a Estadunidense com a guitarra, a Latino-Americana com o *ronroco* ou até mesmo a Europeia, com os instrumentos sinfônicos. Gustavo viajou para o Marrocos, para conhecer a música local e explorar os instrumentos. O músico utilizou no filme além do *oud*, instrumentos como a *darbouka* – percussão de origem egípcia, que está presente em outros locais do norte da África e da Ásia - e o *kemençe* – instrumento de arco, uma espécie de violino turco. Esses instrumentos não aparecem mais com frequência nas trilhas de Santaolalla, mas eles são agregados ao seu repertório e podemos ouvir o *oud* em uma trilha de *Nanga Parbat* (2010) e um *kemençe* em uma trilha de *The House* (2022). Em *Babel*, pudemos detectar o primeiro uso de drone em uma trilha de Santaolalla, além de muitas ressonâncias – são efeitos muito difíceis de se precisar a origem, eles não vêm somente da guitarra -, algo que se torna praticamente um padrão e se fazem presentes em 90% (fig.7) de todos os filmes. Identificamos também pela primeira vez, o uso de trilhas preexistentes do próprio Santaolalla - “*Does He Who Looks for the Truth, Deserve the Truth?*” e “*Can I Be Forgiven?*”, do filme *21 Gramas* (2003) e “*Iguazú*”, do álbum *Ronroco* (1998) – e de trilhas de outro compositor, na presença de Ryuichi Sakamoto com “*(Only) Love Can Conquer Hate*” e “*Bibo No Aozora*”, este último sendo um dos principais temas de *Babel*, que encerra o filme.

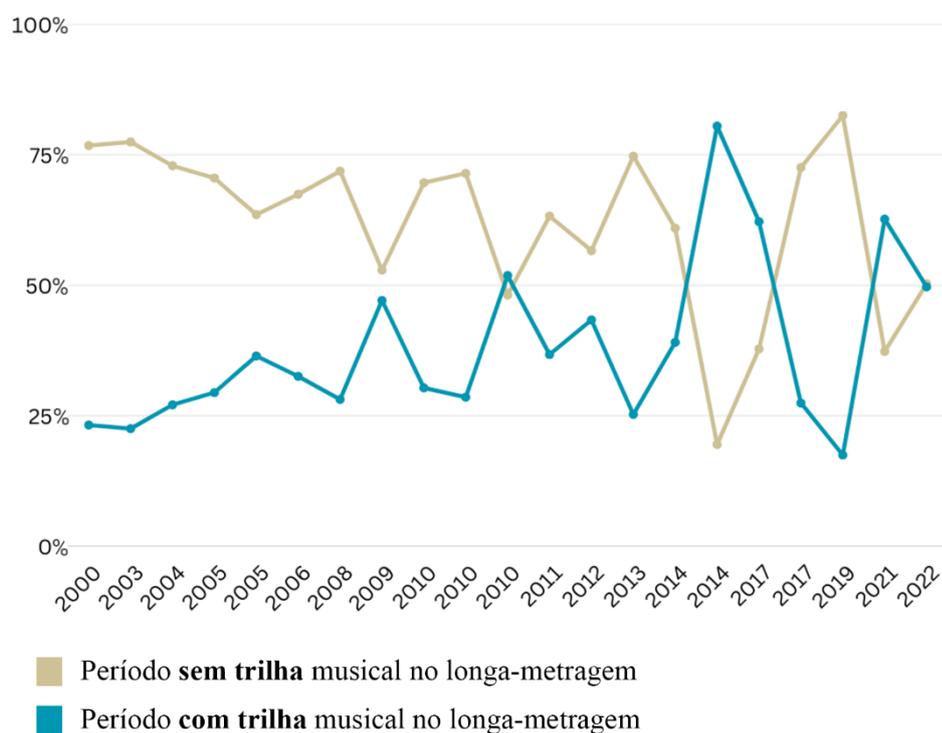
Em *Linha de Passe* (2008), único filme brasileiro para o qual Santolalla compôs, percebemos a intensificação do uso de drones e a retomada de instrumentos mais acessíveis ao compositor, como a guitarra, o acordeom e o violino. Com tantas ambiências e drones, boa parte das trilhas ficam em segundo plano e são usadas como passagens de cena. Há também muitas repetições, trilhas que são recortadas e utilizadas em mais de um ponto do filme. O longa-metragem conta com trilhas adicionais compostas pelo percussionista Marcos Suzano, por Lúcio Maia e Puppilo – os dois últimos integrantes da banda Nação Zumbi e Maquinado. Em entrevista³⁴, Lúcio Maia cita a participação do compositor de trilhas para cinema Antonio Pinto,

³⁴ Lucio Maia revela bastidores de Seu Jorge e Almaz e o fim precoce do projeto. Revista Noize, 2023.

que teria sido convidado pelo diretor Walter Salles, apesar de Antonio não estar creditado. Não encontramos informações sobre interações desses músicos diretamente com Gustavo Santaolalla, o mais provável é que os dois núcleos gravaram suas trilhas separadamente, em seus respectivos países.

A partir do longa-metragem *I come with the rain* (2009), podemos levantar mais uma discussão mercadológica. Ao analisarmos o tempo de filme com trilha musical de todos os longas-metragens do estudo, o filme de 2009 se distingue consideravelmente dos demais, até então:

Gráfico 12 – Quantidade de trilhas musicais totais dos filmes em Gustavo Santaolalla participou.



Fonte: Pesquisa do autor

Sendo composto por 47,11% de trilhas musicais, *I come with the rain* (2009) não é o filme com o maior tempo de trilhas de nossa lista. No entanto, 42,07% dessas

trilhas são canções preexistentes, de bandas como, por exemplo, *Polmo Polpo* e *Radiohead*. A questão que levantamos é que, os créditos e algumas publicidades trazem a descrição “música original de Gustavo Santaolalla”, enquanto o músico compôs apenas uma trilha, que representa 2,58% do filme. A trilha em questão é um dedilhado no violoncelo, com um arranjo de cordas – violino e violoncelo – como acompanhamento. Sendo o filme realizado após as premiações de Santaolalla e sua legitimação perante a Academia, acreditamos ser uma discussão válida: o quanto somente uma trilha musical pode acrescentar a um filme, que é metade composto por (outras) trilhas, em relação a quais os benefícios um nome celebrado pode trazer para o cartaz de uma produção.

O quarto e último filme de Iñárritu em que Santaolalla participa, *Biutiful* (2010) é mais um drama, que desta vez se passa na Espanha. O longa tem como protagonista um homem (Javier Bardem) que vive de contravenções e tenta sustentar seus filhos, ao mesmo tempo em que lida com uma doença grave. Devido a suas atividades, o personagem se relaciona com muitos imigrantes ilegais, sendo eles em sua maioria africanos e chineses. Na trilha, estão presentes novamente os drones, as ressonâncias, o *beat* eletrônico em apenas uma música e a repetição de um tema. Santaolalla lança mão da usual guitarra, o violino (e cordas), o *ronroco* e traz diversos elementos novos: a marimba, o *cajón*, a *handpan*³⁵, os tubos e o que acreditamos ser uma *pipa* (instrumento de cordas chinês). É uma trilha que, como em *Babel*, busca ser universal, por ser uma história e se passar em uma cidade cosmopolita. Os tubos, que aparecerão novamente em outras trilhas, são exemplos da exploração de Santaolalla por novas sonoridades, como revela o músico e produtor Adrián Sosa:

No segundo dia que fui ao estúdio (Santaolalla) me disse: “Tenho que preparar o instrumento com o qual irei gravar.” Eu disse: “como preparar o instrumento, é um violão, ou algo do tipo?” Gustavo falou: “Vá até o Home Depot (loja de materiais de construção), compre 10 tubos de PVC, corte em medidas distintas assim, assim etc.” Ele começou a soprar os tubos e a gerar uns sons graves, climáticos, como de “colchão”, que dava uma sensação de suspense, porém com uma qualidade orgânica que dificilmente se conseguiria com um instrumento ortodoxo. (SOSA, 2013, T.A. *The King Midas of Ent.*)

³⁵ *Handpan* ou *Hang* é um instrumento no formato de uma tigela ou panela de aço e possui protuberâncias que produzem diferentes tons, quando percutidas com os dedos e mãos.

O mesmo processo de pesquisa e imersão que houve em *Babel* (2006) também ocorreu em *Mumbai Diaries* (2010). Na Índia, Santaolalla conheceu e teve a colaboração de vários músicos. Houve a participação de um núcleo indiano, de músicos, arranjadores, coordenador, engenheiro de estúdio, que gravaram parte da trilha na Índia. Em nosso estudo e nas estatísticas, levamos em consideração esta separação. Algumas trilhas de Santaolalla no filme apresentam apenas guitarra, ou violão, ou *ronroco*. Em outras, temos uma mistura de elementos: a guitarra com percussão indiana, o *ronroco* com a cítara, o violão com um tipo de flauta oriental. Outros recursos continuam sendo utilizados, estão todos detalhados na figura 7.

A produção alemã sobre dois irmãos alpinistas, que teve a colaboração de Santaolalla, *Nanga Parbat* (2010) conta com 27 trilhas musicais, o que representa um grande espaço do filme: 51,85% (gráfico 12). Foram as trilhas em que Santaolalla mais empregou o uso de instrumentos do *rock* - guitarras distorcidas, bateria, baixo, teclado – e alguns padrões estilísticos ao executá-los, como os *riffs* e *powerchords* na guitarra. Há uma quantidade elevada de drones, que aparecem em 15 trilhas. Talvez a justificativa se deva ao fato de ser um filme com muitas cenas de ação. Esses drones, mesmo estando dentro da trilha musical, muitas vezes nos parecem mais um elemento do *sound design*, do que de composição musical.

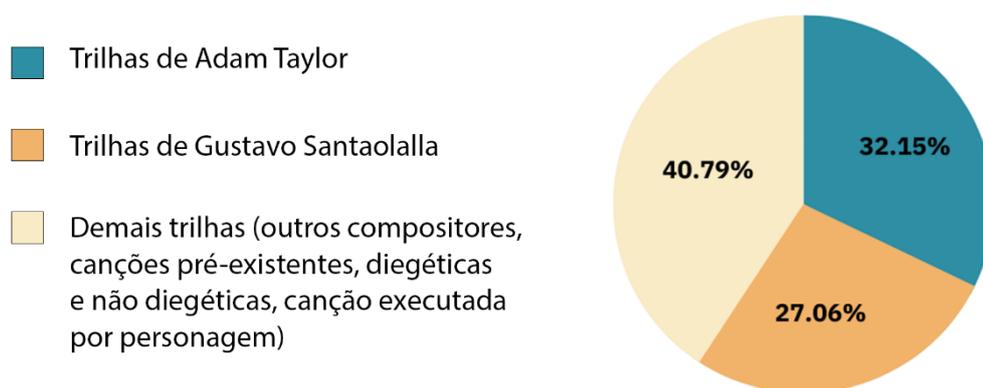
Os dois filmes franceses em que Santaolalla trabalhou, são do diretor Thierry Klifa: *Les yeux de sa mère* (2011) e *Tout nous separe* (2017). As trilhas desses dois longas possuem muitas similaridades, a começar pelos instrumentos: além das guitarras, do *ronroco*, do violino (e outras cordas), identificamos o piano – que não é um instrumento constante nas trilhas de Gustavo – presente em ambos. Há também nos dois filmes muitos *leitmotifs*, vários temas que se repetem e, por fim, os dois têm exatamente o total de 27 trilhas cada. Apesar do número alto de trilhas, elas não ocupam tanto espaço proporcional dos filmes. O diretor normalmente as utiliza em momentos contemplativos ou algumas ações chave, em trecho de “voz *off*” e em transições entre cenas - deixando a maior parte dos diálogos e ações corriqueiras sem música.

Em mais uma parceria com Walter Salles, que desta vez dirige o filme estadunidense *On the Road* (2012), Santaolalla se vê mais uma vez em uma posição que afirma ser de seu agrado: encarar o inédito, o desconhecido. A adaptação do livro de Jack Kerouac demandava trilhas originais que ambientassem o período do movimento *beat* e que acabariam conversando com algumas canções de artistas consagrados da época, como Charlie Parker, Slim Gaillard e Ella Fitzgerald. Podemos dizer que todas as trilhas do filme são *jazz*, porém com suas variações. Santaolalla utiliza um piano preparado e um bongô, e conta com o contrabaixista Charlie Haden e o baterista Brian Blade. Muitas das trilhas têm participação central desse trio. Algumas trilhas são mais “concretas”, com a bateria e contrabaixo improvisando, e outras são do jazz mais clássico, com melodia, contando também com os músicos Neil Brathwaite (sopro) e Josh Nelson (piano). Apesar de não se tratar propriamente de um musical, durante o longa-metragem há muitos shows, festas e outros momentos na estrada, em que a música se torna um personagem do filme. Para criar dentro de um gênero tão específico e complexo como o *jazz*, Santaolalla recorreu a uma máxima que costuma repetir, e provavelmente, outros compositores do cinema também o fariam nesta situação: “procuro me cercar de gente mais talentosa do que eu”.

Podemos afirmar com tranquilidade que o drama *August: Osage County* (2013) está entre os filmes com trilhas de Santaolalla que têm o selo de Hollywood. Produzido por *The Weisenstein Company* (entre outras) e com atuações de Meryl Streep, Julia Roberts, Chris Cooper, Ewan McGregor e Benedict Cumberbatch, o filme possui 25,24% de trilha musical. Santaolalla utiliza o *ronroco* e arranjos de cordas, feitos novamente por David Campbell. Notamos mais uma vez o uso do *leitmotiv*, onde o tema da primeira trilha se repete por mais duas vezes. Apesar de ser creditado como compositor da trilha do filme – “*Music by Gustavo Santaolalla*” -, há várias trilhas creditadas como canções preexistentes, e na verdade sendo utilizadas efetivamente como trilhas originais. Algumas dessas trilhas são de Adam Taylor. Ao decorrer da análise, percebemos que o filme tem mais trilhas de Adam Taylor, do que de Gustavo

Santaolalla. É o primeiro filme com trilhas de Adam Taylor e ele não é creditado como compositor, em mais um exemplo do acirramento do mercado cinematográfico.

Gráfico 13 – Porcentagem de participação no período total com trilha musical do filme August – Osage County



Fonte: Pesquisa do autor

Após 14 anos de sua estreia como compositor de trilhas, Gustavo trabalha em um filme argentino pela primeira vez. Após uma tentativa frustrada do diretor Damian Szifrón, ele consegue fazer com que o roteiro de *Relatos Salvajes* (2014) chegue às mãos de Santaolalla, que fica muito interessado. O filme já havia sido rodado, então Gustavo começa um processo de mandar as trilhas de Los Angeles para Damian e as corrigindo por meio de *feedbacks*. Santaolalla vai até Buenos Aires para a gravação da orquestra e detalha que foi uma experiência valiosa, gravar algo para o cinema pela primeira vez em seu país natal. O filme, que tem um tema central - o ser humano em “situações-limite” e o despertar da violência - se divide em cinco capítulos, com histórias completamente distintas. Em cada capítulo, Santaolalla utiliza instrumentações diferentes: os violinos, violoncelos e outras cordas estão mais constantes durante todos os eles, porém, o *ronroco* entra em apenas um capítulo, efeitos eletrônicos em apenas outro, já a guitarra está em quatro deles. O próprio músico explica as preocupações ao compor para o filme:

Cada história tinha sua cor, então tive que encontrar o tom para cada uma, isso foi parte do trabalho. Creio que havia também uma

importância do equilíbrio, entre o que era a trilha, no sentido de música incidental e coisas que seriam como “temas”, como o tema *Relatos Salvajes*, dos créditos iniciais, que também cumprem um papel importante, um momento chave no início do filme. Isso também pensando nas canções preexistentes, que Damian havia escolhido, que também fazem parte desse todo, que é a trilha sonora do filme, que de alguma maneira impulsiona a história e nos ajuda a nos conectarmos mais profundamente com o filme. (SANTAOLALLA, 2014, T.A. Como hicimos el sonido Rel. Sal.)

No mesmo ano de 2014, é lançado o filme de animação *The Book of Life* o qual já pincelamos neste capítulo e Santaolalla afirma ser, em termos de estilo, a coisa mais hollywoodiana que havia feito até então. A dinâmicas das trilhas na animação, principalmente nos momentos de ação, é totalmente diferente do que estamos acostumados a ouvir nos filmes com Santaolalla. Neste longa da 20th Fox Century, o músico abraça outras técnicas e métodos de produção, como o *mickeymousing* e a composição em cima das cenas. Como podemos ver no gráfico 12, evidenciando outra característica peculiar de uma animação infantil, esse é o trabalho de Santaolalla com o maior volume de trilhas musicais, com 80,51% do filme. A animação conta com 65 trilhas do compositor, em que o instrumento guia é o violão - há um personagem que toca violão – porém, os arranjos variam. Os elementos mexicanos estão muito presentes, com o trompete, o violino, os chocalhos. Há muita orquestração, que desta vez não contou com David Campbell, mas sim Tim Davies, e ao mesmo tempo muitas canções com letra, tanto originais, como versões que Santaolalla regravou, como “*Do ya think I’m sexy*” de Rod Stewart, “*Can’t help falling in love*”, famosa na voz de Elvis e “*Creep*”, de Radiohead.

O filme subsequente contendo trilha de Santaolalla é o independente *Tribes of Palo Verde* (2017), primeiro longa-metragem dos irmãos Malloy, produtores de videoclipes musicais. O filme conta com algumas canções preexistentes e juntamente com as 31 *cues* de Santaolalla, formam 62,20% do total de trilhas musicais. O piano e o teclado são utilizados em muitas das trilhas – incluindo o “tema-principal” - juntamente com o violino e o violoncelo. Os temas musicais dos personagens são bem marcados e sempre retornam durante o filme. Drones, notas pedais e recursos de ambiência também aparecem com muita frequência.

O segundo longa-metragem argentino em que Santaolalla ingressa é *Cartero* (2019), uma produção que contou com o apoio do governo argentino e do *Instituto Nacional do Cine y Artes Audiovisuales*. O filme que relata a vida de um jovem carteiro nos anos 1990, em um contexto de crise econômica e privatizações, traz poucas trilhas (17,46%), sendo um filme que trabalha muito o som ambiente e o diálogo. Das sete *cues* com trilha de Santaolalla, três delas são repetições ou versões da primeira trilha. Os instrumentos utilizados foram o teclado (com um timbre bastante ressonante), guitarras, baixo percussivo e *ronroco*. Algumas das trilhas apresentam ruídos e indefinições em sua forma e melodia, seja pela baixa intensidade ou pela sobreposição de sons, o que dificultou até mesmo a identificação de alguns instrumentos.

Ao afirmar em 2014 que não se considerava um compositor hollywoodiano, pode ser que depois de *Finch* (2021) Santaolalla tenha mudado de ideia. *The book of life* (2014) tinha seu apelo épico, mas a animação estava envolta em uma característica de musical infantil. O longa-metragem futurista pós-apocalíptico tem apenas três personagens principais: um homem (Tom Hanks), seu cachorro e seu robô. Os instrumentos empregados nas trilhas (62,68% do filme), variam entre guitarra ou cordas sozinhas, até uma orquestra toda, que neste projeto contou com a volta de David Campbell. Sobre essa dinâmica musical que acompanha a narrativa, Santaolalla pondera:

A combinação incomum de personagens e a mistura de suspense, ação, humor e ternura criaram uma tela cheia de possibilidades – desde grandes e poderosas cenas de ação até momentos íntimos onde as emoções da história e dos personagens assumem o controle. Trabalhar mais uma vez com David Campbell como orchestrador permitiu-me mover facilmente entre grandes orquestras e pequenos arranjos de câmara. (SANTAOLALLA, 2021, T.A. Finch: Score by Gustavo Apple TV)

Em *Finch*, nos chama a atenção a duração das trilhas, sendo várias delas de três minutos ou mais e que se emendam umas nas outras, com pequenas pausas ou até sobrepostas, utilizando de alguma transição. Destacamos também uma variação muito grande de instrumentos, ritmo, intensidade, dentro de uma mesma trilha. Muitas vezes a trilha começa de uma maneira e termina de outra completamente diferente, ou no meio dela há uma mudança muito drástica e no fim ela retoma sua forma inicial. Percebemos que um dos motivos para isso é que, trilhas compostas em cima de

imagens, acompanham a cena com maior sincronidade e podem sofrer maiores alterações de acordo com o que a ação está transmitindo. Seria natural da mesma maneira deduzir que, quanto maior uma cena, maior a variação de ações, narrativas e emoções, assim como a trilha musical que as acompanha. Através de nosso conhecimento acerca dos processos de composição de Santaolalla e de seus outros trabalhos, podemos considerar que, para o longa-metragem *Finch*, Santaolalla compôs alguns temas principais com a guitarra, que mais tarde foram desenvolvidos e arranjados - e se tornam as melodias principais, audíveis, e usadas como *leitmotiv* na interação de alguns personagens -, mas, ao mesmo tempo, podemos afirmar que muitas trilhas foram compostas após o corte final, devido a sincronia e as dinâmicas da trilha musical em conjunto com as imagens.

Assim como ocorreu em *Relatos Salvajes* (2014), o stop-motion produzido pela Netflix *The House* (2022) também é dividido em capítulos, nesse caso são três. Os capítulos trazem histórias diferentes e tem em comum a casa, um cenário-personagem do filme. A instrumentação durante o longa, tem sua espinha dorsal em um set de cordas, porém, as trilhas apresentam uma infinidade de elementos: sopros de madeira, percussões, efeitos com canos e tubos, ambiências, vocalizações. Há um violão no tema de abertura, uma guitarra em duas trilhas, um *ronroco* somente na última trilha. *The House*, que é uma animação e não é infantil, cria momentos de estranhamento, medo, angústia. Por vezes a trilha é experimental, assim como o *stop-motion*. Acontecem situações irônicas, em que o som quebra a tensão, como, por exemplo, um toque de celular, uma música tocando em um *sound system*, e essas músicas também são compostas por Santaolalla e sua equipe. *The house* é o filme de nossa pesquisa que utilizou a maior variedade de instrumentos, como vemos na figura 7.

Após termos percorrido brevemente por todos os filmes que abarcam a obra de Gustavo Santaolalla no cinema, apresentamos por fim, uma tabela com os dados de sua filmografia, contendo os instrumentos e os recursos utilizados em cada longa-metragem:

Figura 7 – Filmografia de Gustavo Santaolalla em números, somente das trilhas originais, seguindo corpus fílmico da figura 6.

Tabela de instrumentos e recursos: filmografia Santaolalla 2000 - 2022 (21 Longas-Metragens)

	2000	2003	2004	2005	2005	2006	2008	2009	2010	2010	2010	2011	2012	2013	2014	2014	2017	2017	2019	2021	2022			
Guitarra	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	19	90%
Violino	■			■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	19	90%
Percussão		■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	15	71%
Beat Elet.	■	■		■	■			■		■	■				■	■	■	■	■	■	■	■	15	71%
Teclado	■			■	■		■				■	■	■		■	■	■	■	■	■	■	■	14	67%
Conj. Cordas			■	■	■	■		■	■			■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	14	67%
Ronroco	■	■	■		■				■	■		■			■	■		■	■		■	■	13	62%
Guitarra Dist.	■	■	■				■		■		■	■			■	■	■	■	■	■	■	■	13	62%
Violaão		■	■	■		■			■	■	■	■	■		■	■	■				■	■	13	62%
Baixo/Cont. B.		■	■	■			■			■	■	■	■		■	■	■				■	■	13	62%
Sopro			■		■					■			■		■	■		■	■		■	■	9	43%
Elet. Synt. Seq.	■									■					■		■	■	■	■	■	■	8	38%
Canó/Tubo		■	■				■		■		■				■	■		■			■	■	8	38%
Orquestra				■	■										■	■		■			■	■	7	33%
Piano												■	■			■	■	■			■	■	6	28%
Acord/Band		■			■		■					■				■						■	5	24%
Xilo/Vibraf/Mar.		■													■	■						■	5	24%
Inst. Oriental						■			■	■	■											■	5	24%
Bateria											■		■			■					■	■	5	24%
Vocal																■						■	2	9%
Nota Pedal	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	20	100%
Ressonâncias	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	19	90%
Não Indent.	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	19	90%
Leitmotivs	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	16	76%
Drone			■		■	■	■		■		■			■	■	■	■	■	■	■	■	■	12	57%
Tema Principal	■			■	■							■			■	■					■	■	11	52%
Nº de trilhas orig.	17	18	17	19	14	13	19	1	18	14	27	27	28	10	26	65	31	27	7	27	38		Trilhas totais: 436	

Fonte: Pesquisa do autor

Quando olhamos para a fotografia da obra de Santaolalla e suas 436 trilhas para filmes até aqui, é possível elaborar conclusões pertinentes não apenas acerca da composição musical do referido artista, mas também sobre o panorama cinematográfico em geral. O primeiro aspecto a ser abordado é a diversidade de instrumentação presente nas produções fílmicas. Inicialmente, uma análise da tabela acima pode sugerir um aumento progressivo no número de instrumentos empregados ao longo do tempo por Santaolalla na composição de suas trilhas. Embora essa observação possua certa validade, uma vez que determinados elementos instrumentais, como o piano, instrumentos orientais e a bateria, foram introduzidos em estágios posteriores de sua carreira, é importante ressaltar que, por razões estilísticas, as produções cinematográficas que fazem uso de uma gama maior de instrumentos - e que alocam maior espaço temporal para a música dentro do filme - são aquelas

pertencentes ao gênero de animação. Além disso, vale ressaltar que os filmes que incluem mais sequências de ação e aqueles que se dividem em capítulos narrativos distintos, exemplificados por obras como *Relatos Salvajes* (2014) e *The House* (2022), também demonstram maior variedade de instrumentos em suas trilhas. Ainda sobre a quantidade de trilhas, se fizermos uma análise comparativa dos filmes *Nanga Parbat* (2010) e *Finch* (2021), ambos contendo 27 trilhas, notamos distinções significativas em sua aplicação e efeitos na experiência cinematográfica. No filme *Finch*, a integração das trilhas com o ritmo narrativo e visual, resulta em uma sensação de naturalidade e imersão, característica das trilhas clássicas hollywoodianas e conceituada por Claudia Gorbman como inaudibilidade³⁶(1987, p.73-76). Por outro lado, em *Nanga Parbat* – que de fato, apresenta elementos musicais distintos, como a guitarra distorcida e a bateria, mas também recorre a recursos tradicionais das trilhas de dramas com ação, como drones e ressonâncias – muitas vezes a inserção das trilhas parece despropositada. Este problema pode ser atribuído a questões relacionadas ao roteiro e à edição, resultando na percepção de que as trilhas foram empregadas principalmente para preencher vazios e resolver transições nos fragmentos narrativos, prejudicando o pacto de imersão entre o filme e o espectador. A disparidade entre o uso das 27 trilhas dos dois longas-metragens destaca a importância da integração das trilhas sonoras musicais com os demais elementos narrativos, na criação da experiência cinematográfica, não apenas por meio do compositor, mas em todas as etapas de produção.

No contexto das técnicas empregadas por Gustavo Santaolalla em suas trilhas, observa-se um domínio dos recursos musicais aplicados ao cinema. Na realização da tabela de nossa pesquisa, separamos os conceitos “nota pedal” e “*drone*”. As notas pedais, como no termo “*pedal tone*”, são utilizadas pelo compositor como notas sustentadas, tanto em registros graves quanto em registros mais altos. Por outro lado, os *drones* consistem em efeitos sustentados de baixa frequência, nos quais o timbre do instrumento responsável pela produção do som é dificilmente discernível. A ressonância, por sua vez, no contexto das trilhas de Santaolalla, refere-se ao

³⁶ O conceito de inaudibilidade de Claudia Gorbman pressupõe que a música deve ser subordinada aos veículos primários da narrativa, como diálogos e imagens. Dando suporte à narrativa fílmica com harmonia, a música embora possa sempre ser ouvida, não é notada conscientemente pelo espectador.

fortalecimento de uma vibração, que pode ter origem no próprio instrumento musical, como no caso da guitarra e sua amplificação elétrica, na soma de mais instrumentos ou surgir de forma gradual e imperceptível, assemelhando-se a um único timbre sonoro, como se a ressonância fosse um timbre pronto.

Estes efeitos, empregados em conjunto ou separadamente, são elementos eficazes na criação de uma ambiência na trilha sonora cinematográfica, além de desempenharem suas funções específicas. Os *drones*, presentes em 57% das trilhas de Santaolalla, são eficientes na geração de tensão e uma atmosfera densa, sendo comumente utilizados em sequências dramáticas, tristes, de suspense ou ação. Nota-se que, ao contrário dos *blockbusters* hollywoodianos épicos, Santaolalla utiliza os *drones* de forma mais minimalista, muitas vezes com poucos instrumentos, conferindo-lhes uma abordagem distinta: mais dramática e menos grandiosa (com as costumeiras exceções de *The Book of Life* e *Finch*).

Em contrapartida, as notas pedais, que estão presentes em todas as trilhas musicais de Santaolalla, são exploradas por meio de diferentes instrumentos, como os *sets* de cordas, com violinos e violoncelos, teclados com timbres variados, notas de guitarra que soam *ad infinitum* e se confundem entre nota pedal e ressonância. O recurso da nota pedal já era algo internalizado em Santaolalla, podemos percebê-la em seus movimentos cíclicos, por exemplo, no álbum *Ronroco* (1998), em que os dedilhados se tornam notas pedais com textura, e são desenvolvidas melodias em cima. As notas pedais também são um bom recurso para a improvisação e criação de melodias a partir delas, método pelo qual Gustavo tem apreço. Nas trilhas, as notas pedais fornecem uma base estável e contínua para música – quando inalterada, pode passar despercebida em segundo plano, atrás de diálogos ou outros sons -, e dependendo de sua aplicação, pode evocar uma variedade de emoções, desde tensão e medo, quando dissonante, ou resolução e esperança quando volta ao seu tom original.

A utilização do *leitmotiv*, presente em 76% de seu trabalho, parece ser potencializado pelo estilo minimalista de Santaolalla. Em seus primeiros anos de cinema, as trilhas com poucas notas (guitarras distorcidas de *Amores Perros* e *21 Gramas*, violão em *Brokeback Mountain*), tornam o efeito causado pela repetição ainda mais marcante. Como discutido anteriormente neste estudo, o *leitmotiv* é um

elemento que está sujeito à montagem do filme, pelo diretor e editor. No método de trabalho mais corriqueiro de Santaolalla, observa-se que as trilhas são frequentemente compostas antes da produção do filme e enviadas em considerável quantidade. Algumas dessas composições são mais extensas e apresentam variações, nas quais instrumentos aparecem progressivamente ou há mudanças na dinâmica da música. Essa abordagem possibilita que um mesmo tema musical seja editado e incorporado em várias partes do filme, contribuindo para a criação de *leitmotifs*. Além disso, é comum que Santaolalla, como qualquer outro compositor, colabore com os diretores do filme, recebendo *feedbacks* e realizando ajustes conforme necessário. Essa interação permite a produção de variações do mesmo tema, quando o filme demanda tais recursos.

Ao analisarmos os dados sobre a instrumentação das trilhas de Santaolalla para cinema fornecidos na tabela acima, emerge um fato notável. Observamos que, contrariando a percepção comum associada ao *ronroco* como marca digital do compositor, este instrumento não é tão hegemônico em suas trilhas quanto se poderia supor. O *ronroco* continua a ser uma marca distintiva de Santaolalla, presente em 62% de suas trilhas, juntamente com o violão e a guitarra distorcida. No entanto, essa intermitência parece ser tanto uma escolha pessoal do compositor em explorar diferentes instrumentações, quanto uma adaptação às exigências específicas dos filmes e roteiros para os quais ele compõe.

Enquanto isso, a guitarra (sem distorção), outro instrumento de destaque na carreira de Santaolalla, é o mais utilizado (90%), desempenhando um papel fundamental na base de várias composições. Da mesma forma, o violino está presente em 90% das trilhas, em grande parte na figura de Javier Casalla, parceiro de Gustavo desde as gravações em produções dos anos 1990 e companheiro de banda na *Bajofondo*. Embora essa constatação também possa causar surpresa, é compreensível que o violino, como um instrumento mais tradicionalmente associado às trilhas de cinema, esteja mais presente do que o *ronroco*, um instrumento “estrangeiro”. É interessante observar que o *beat* eletrônico, embora presente em 71% dos filmes, é empregado com moderação, muitas vezes em apenas uma trilha isolada. O trabalho de Santaolalla é predominantemente orgânico, em termos de percussões. Além disso, os dados revelam *insights* sobre o porte das produções cinematográficas em que

Santaolalla está envolvido. Por exemplo, os conjuntos de cordas, que são geralmente gravados em seu próprio estúdio e estão associados a projetos de menor escala, estão presentes em 67% dos longas-metragens, enquanto as grandes orquestras, que exigem orçamentos e estruturas de trabalho mais substanciais, figuram em apenas 33% de sua obra.

Esta análise exploratória foi concebida como uma forma de compreender e sintetizar as trilhas de Santaolalla para o cinema em poucas páginas (ou representações visuais, no caso dos gráficos). Contudo, é importante ressaltar que determinados elementos, como o uso do silêncio, ferramenta significativa na obra do compositor, não puderam ser abordados neste formato de análise mais abrangente e superficial. Para uma compreensão mais profunda das características das trilhas sonoras musicais e suas interações com a narrativa filmica, o próximo capítulo irá conduzir uma análise mais detalhada, com enfoque na banda sonora de um dos longas-metragens com trilha original composta por Santaolalla.

4. ANÁLISE FÍLMICA: 21 GRAMAS

Como discutido nos capítulos anteriores, Gustavo Santaolalla é conhecido por compor trilhas que combinam uma variedade de ritmos e instrumentos tradicionais sul-americanos, tais como o *charango*, o *ronroco* e percussões, com instrumentos ligados ao norte global, representados pelos gêneros do *rock*, do *jazz*, da música clássica, bem como sonoridades locais de outras regiões, como o Oriente Médio. Em suas primeiras trilhas originais para filmes, *Amores Perros* (IÑÁRRITU, 2000) e *21 Gramas* (IÑÁRRITU, 2003), o compositor recorre a elementos da cultura latino-americana, sendo perceptível, no entanto, o destaque conferido à guitarra elétrica, elemento comum de protagonismo nessas duas obras.

Para melhor compreendermos a fase estética inicial de Santaolalla no cinema, optamos por direcionar olhos e ouvidos à trilha do filme *21 Gramas*. Em comparação com seu longa de estreia *Amores Perros*, o segundo apresenta menos canções preexistentes, uma maior proporção de trilhas originais e, podemos supor, uma representatividade levemente mais significativa do compositor na obra. Embora nosso foco esteja nas trilhas musicais originais do compositor, também abordaremos a banda sonora do filme de maneira abrangente, englobando todos os elementos audíveis (ou não): vozes, ruído, música e silêncio.

4.1 A trilha musical de 21 Gramas

O segundo longa-metragem do diretor mexicano Alejandro González Iñárritu, *21 Gramas* contou novamente com a parceria do roteirista Guillermo Arriaga, que já havia escrito *Amores Perros*. A trilha musical do filme foi compilada em um álbum intitulado *21 Grams Original Picture Soundtrack* (2003) pelo selo *Varèse Sarabande* e contém as trilhas principais e mais longas de Santaolalla no filme, assim como canções de outros artistas que foram utilizadas no filme diegeticamente. Nos créditos que correspondem às trilhas de Santaolalla, temos: “Gustavo Santaolalla - composição, produção, mixagem, efeitos, guitarra, *harmonium*, percussão, tubos, *ronroco*, vibrafone; Luanne Warner: marimba; Jorge

“Coco” Trivisonno - *bandoneon*; Javier Casalla - violino e Michael Burr: contrabaixo acústico”.

O enredo do filme apresenta três personagens centrais, cada um lidando com suas próprias adversidades pessoais: Jack (Benicio del Toro), um ex-presidiário em busca de redenção através da religião e da reconstrução de laços familiares; Cristina (Naomi Watts), uma ex-viciada que tem o apoio e amor de suas duas filhas pequenas e de seu marido, Michael; e Paul (Sean Penn), um paciente aguardando um transplante de coração. A narrativa do filme se desenvolve em torno de coincidências e conexões entre esses personagens, que acabam se envolvendo indiretamente em um acidente fatal: Jack atropela e mata a família de Cristina, enquanto Paul recebe o coração de Michael. A trama é construída principalmente com base em emoções, em vez de seguir uma narrativa estritamente lógica. A montagem do filme apresenta constantes saltos temporais, indo e voltando no tempo, à medida que revela gradualmente os motivos e as consequências das ações dos personagens.

Ao longo do filme, escutamos a trilha musical original disposta de diversas maneiras. Em certos momentos, a música assume o papel de protagonista, tocando em primeiro plano e permeando toda uma cena, especialmente quando não há diálogo. Em outras ocasiões, a música oscila entre primeiro e segundo plano (ou vice-versa), eventualmente tornando-se inaudível, conforme definido por Gorbman (1987, p. 73-76). Em algumas cenas, são perceptíveis apenas pequenas pontuações musicais, como as ressonâncias na guitarra, utilizando a técnica de *swell*³⁷. Isso é evidente na cena da tentativa de suicídio de Jack na prisão, ou quando Paul observa Cristina dormir após terem relações sexuais. Esses são efeitos breves de ambiência, que evocam sensações, mas não se desenvolvem em uma melodia completa. Para a análise de algumas cenas, optaremos por focar nas trilhas musicais que, em algum momento, assumem o primeiro plano, são mais “audíveis” e desempenham um papel de maior destaque. Essa escolha se deve à necessidade de concisão, visto que as intervenções sonoras ao longo do filme são numerosas.

Na cena inicial do filme, somos apresentados à imagem de Paul observando Cristina dormindo na cama, ambos nus, o que suscita questionamentos ao longo de

³⁷ Ato de tocar uma nota ou uma dissonância com o volume mutado e depois erguer o volume da guitarra, criando assim um efeito manual de *fade in*.

toda trama sobre a natureza de seu relacionamento. Durante os primeiros 4 minutos e 9 segundos, não há presença de trilha musical, sendo que apenas uma canção diegética ao fundo ("*Can We Get Together*", um blues texano tocado por *Anson Funderburgh and The Rockets*) é audível no restaurante onde estão Michael e suas filhas. Ao longo do restante da cena, os personagens são apresentados: Cristina participa de uma reunião assemelhada aos Narcóticos Anônimos, enquanto Jack tenta educar um jovem infrator, expressando sua crença no destino com a frase "Deus sabe até quando um fio de cabelo se move na sua cabeça". A ausência de trilha musical durante esse período inicial direciona nossa atenção para os diálogos e intensifica nosso envolvimento com a narrativa, que se encontra, até o momento, predominantemente no plano racional.

A primeira trilha musical entra em primeiro plano, acompanhada pela melodia distintiva das notas de guitarra de "*Do We Lose 21 Grams?*", um dos temas principais do filme, que reaparecerá ao longo da narrativa. Em cena, somos apresentados à paisagem do crepúsculo com pássaros voando, enquanto o som ambiente, composto pelo vento e carros distantes, complementa a atmosfera visual. A combinação entre a trilha musical e a imagem cria uma experiência poética ao espectador. Em seguida, a cena transita para uma visão em primeira pessoa de Paul, mostrando uma lâmpada no teto. Ele é retratado deitado em uma cama de hospital, conectado a tubos. Enquanto a intensidade da trilha musical diminui, um monólogo em *off* de Paul se inicia, acompanhado pelos sons ambiente do hospital, como os respiradores mecânicos e os apitos dos monitores cardíacos: "Então essa é a sala de espera da morte. Esses tubos ridículos. Essas agulhas inchando meu braço. O que eu estou fazendo nesse clube pré-cadáveres? O que eu tenho a ver com eles? Eu não sei mais quando nada começou...ou quando vai acabar. Quem vai ser o primeiro a perder a vida? Ele, em coma? Ou eu?".

Figura 8 – Cena com a primeira trilha musical do filme 00:04:09:09 - 00:05:22:11.



Fonte: 21 Gramas (IÑÁRRITU, 2003) / Focus Features

Tanto em termos sonoros quanto narrativos, esta é a apresentação temática do filme, que irá lidar com questões profundas e existenciais como a morte, a perda, a moral e a fé. A peça musical não é exageradamente dramática, mas tem uma força e intensidade que adiciona camadas à história de Paul. Há uma guitarra principal em destaque, com notas que provocam uma espécie de suspense e reforçam o caráter reflexivo do texto. Enquanto isso, uma outra guitarra em segundo plano cria uma atmosfera com acordes que não seguem um padrão definido (dedilhado de D, D11 e D9), sem regularidade de compasso, adicionando uma sensação de incerteza. Mesmo quando parece que a melodia vai se estabilizar, ela acaba em uma nota que deixa uma sensação de suspense (Lá grave), nunca permitindo que o espectador relaxe completamente.

Figura 9 – Trecho da melodia principal da música “Do we lose 21 grams?”



Fonte: Pesquisa do autor

Sobre a aleatoriedade no compasso das notas principais e o espaço entre elas, destacamos o uso do silêncio ou do “espaço negativo” como uma característica das trilhas de Santaolalla e que nesse caso também aumentam a sensação de suspense, como o próprio compositor ressalta:

Eu penso que o silêncio tem tanto poder quando uso e é tão eloquente. Eu sempre digo, tocar notas é algo fácil, de certo modo, você simplesmente pratica. Para tocar rápido, você treina, treina e acaba conseguindo. Mas “não tocar”, isso é difícil. Se abster e dizer: “não, não, não...eu vou deixar aquele espaço”, sabe? Que não é o silêncio que acontece no final de uma peça, porque há esse silêncio, de conclusão. Mas existe um silêncio que está entre alguma coisa e te deixa segurando no ar, esperando aquela outra nota vir. E de algum modo eu também percebi que (e esta é minha percepção), de alguma maneira esses silêncios às vezes podem puxar as pessoas para a tela também. Tem alguma coisa que puxa sua atenção, nesse sentido, que te deixa pendurado ali. (SANTAOLALLA, 2020).

Para Santaolalla, esse silêncio, o qual também associa com o espaço, está em volta de tudo que existe, então ele “emoldura a existência”. O intervalo entre notas parece funcionar nesse sentido, de associar suspense e expectativa a Paul no quarto de hospital, enquanto se questiona se aqueles serão seus últimos momentos.

Na cena em que Paul segue Cristina pela rua até uma loja de bebidas, é possível ouvir a trilha sonora intitulada "*Should I Let Her Know?*". Essa música desempenha o papel de acompanhar uma ação prolongada. Podemos considerar a trilha sonora mais neutra do filme, servindo para aumentar ligeiramente a tensão, já que é a primeira vez que Paul decide seguir Cristina e está enfrentando um dilema sobre como abordá-la e contar sobre o transplante envolvendo o coração do ex-marido. A música é caracterizada por um violão tocando apenas dois acordes, alguns arpejos agudos e uma percussão discreta, que parece ser eletrônica (sendo uma das poucas trilhas originais do filme a apresentar percussão). A melodia está em tom B, no modo frígio, que é um dos modos da escala musical. A tonalidade menor da escala e a disposição particular das notas deste modo, estão associadas a um tom misterioso e melancólico e são frequentemente usadas na criação de atmosferas emocionais

mais sombrias e enigmáticas. A utilização dessas notas e da percussão eletrônica criam até mesmo uma relação com cenas de filmes policiais ou de espionagem.

Figura 10 – Cena com a trilha *Should I let her know?* 00:22:09:14 - 00:23:34:08



Fonte: 21 Gramas (IÑÁRRITU, 2003) / Focus Features

Nessa sequência, observamos dois recursos frequentemente utilizados ao longo do filme: a introdução da trilha sonora quase sempre dois quadros antes do início da próxima cena, efeito de ligação que visa suavizar a transição entre elas; e, ao término da sequência, o corte abrupto do áudio simultaneamente com a imagem, o que aumenta o impacto ao final dela.

Na cena subsequente, ocorre a festa de aniversário de Jack, em sua residência, onde a entrada repentina de uma considerável quantidade de ruído e da canção diegética resultam em uma sobrecarga sonora inesperada ao espectador. A música em questão, "*Back there in my mind*" de Scott Eversoll, é uma peça *country* que fornece uma contextualização geográfica e ambiental, uma vez que a localização exata da história não é inicialmente revelada. Além disso, essa cena oferece informações adicionais sobre o círculo social da família de Jack, destacando sua residência em um subúrbio humilde e a diversidade étnica presente, em comparação ao círculo de outros personagens. Vale mencionar o corte brusco da trilha sonora, por diversas vezes, dentro da mesma sequência. Enquanto Marianne está envolvida na organização da casa durante a festa, ocorrem saltos temporais acompanhados do corte abrupto da música diegética, sugerindo a passagem do tempo (Jack estava atrasado para a festa) e conferindo autenticidade à ambientação, nos indicando que a música está sendo reproduzida no ambiente real da cena.

Outro momento em que a trilha está em primeiro plano e intensifica emoções conectando o público ao filme, se dá quando Cristina recebe a notícia do acidente de sua família ao telefone. No instante em que a personagem pergunta “onde?”, a trilha sonora se inicia e segue durante toda a cena, enquanto Marianne e o pastor se dirigem ao local do acidente e observam o cenário da tragédia. A trilha utilizada é a “*Did this really happen?*”, que é composta por arpejos - notas de um acorde tocadas uma a uma - em uma guitarra com efeito *tremolo*. O efeito faz com que as notas soem por mais tempo, na medida em que a execução das notas e a troca de acordes é relativamente vagarosa. Na segunda repetição dos acordes, entra ao fundo uma nota pedal de violino adicionando ambiência, em conjunto a outros sutis arranjos de guitarra. O tom utilizado na música é novamente o D (ré maior), e a sequência de acordes é a seguinte: Dadd4 – A5(6)7 – G7M/B - G - D5 - Am7 – G. Reforçando mais uma vez o uso do baixo em Lá, muitos acordes suspensos e cordas soltas.

Figura 11 – Cena com a trilha *Did this really happen?* 00:25:47:12 - 00:26:50:07



Fonte: 21 Gramas (IÑÁRRITU, 2003) / Focus Features

Em uma cena tão dramática, é curioso ouvir uma trilha que não seja diretamente triste, como alguns clichês para momentos melancólicos da trilha clássica hollywoodiana. “*Did this really happen?*”, bem como grande parte da trilha do filme, transmite uma ambiguidade por meio da progressão harmônica – acordes que tensionam, concluem e tensionam novamente - e o uso de acordes suspensos³⁸. A trilha evoca emoções no espectador sem um direcionamento apelativo.

³⁸ Acordes que não possuem a terça (terceiro grau da escala) em sua formação, não se caracterizando como um acorde menor, nem maior, criando uma sonoridade ambígua.

Abordamos no terceiro capítulo, a fala de Santaolalla sobre ter sorte de trabalhar com diretores que têm um perfil alinhado às suas características de composição, e não tentam dizer “agora você deve se sentir de tal maneira”, trabalhando com sutileza. Sobre esse sentimento ambíguo (assim como é nossa existência), difícil de nomear, o compositor tenta articular:

Eu sempre tentei entender o que é que cria essa conexão com as pessoas, no que eu faço. E eu acho que é uma qualidade que algumas vezes vem, não é como se eu planejasse, mas que sai desse jeito e acho que se conecta com uma angústia profunda e existencial que acontece conosco no momento que nascemos, desde que somos separados de algo gigantesco. Nós somos um universo em nós mesmos, mas ao mesmo tempo sabemos que estamos separados e estamos buscando completar isso, esse universo. Com amigos, com um parceiro, uma esposa, seja lá o que for. E é um sentimento que você pode experimentar mesmo em momentos em que se está muito feliz, não só na tristeza. Não é tristeza, não é alegria, mas é muito emocional, é conectado com um anseio que temos fundo em nossas almas e eu acho que isso é parte que pode tocar as pessoas musicalmente de uma forma diferente, do que se fosse apenas “música triste” ou “música alegre”, é algo um pouco diferente. (SANTAOLALLA, 2020, T.A.).

Em alguns momentos Iñárritu faz o uso de duas trilhas juntas, ou de uma trilha emendada na outra. É o caso da cena em que o *beep* de Paul toca de madrugada, avisando que há um coração disponível para transplante. Nessa primeira parte da cena, em que Paul e sua companheira Mary vão até o hospital e Paul é preparado para a cirurgia, é utilizada a trilha “*Can things get better?*”. O ritmo marcado por percussão e delays, dão andamento aos procedimentos cirúrgicos - enfermeiros depilando o peito de Paul, injetando remédios em seu braço - enquanto uma ambiência é contruída por uma guitarra com delay executando acordes em tom Ré menor com empréstimo modal³⁹. Santaolalla aproveita a nota do baixo (fundamental) para dar outras sensações às notas de extensão (tudo o que estiver acima da tônica). Quando Paul vai para a sala de cirurgia e Mary fica esperando no saguão, a trilha começa a se mesclar com a “*Do we lose 21 grams?*”, que também

³⁹ Acordes que são temporariamente emprestados de outras tonalidades, o que cria uma mudança momentânea na sonoridade da música e é utilizado para enriquecer a progressão de acordes, introduzindo novas cores e texturas harmônicas sem abandonar completamente a tonalidade principal.

está na tonalidade de Ré. No momento em que Cristina aparece no corredor, em choque, pois havia recebido a notícia da morte de suas filhas e marido, toca a melodia / tema principal da guitarra. É o uso do *leitmotiv* que, ao invés de marcar um personagem, marca um sentimento: o da perda e da morte, que é como a música também é utilizada no começo do filme.

Figura 12 – Cena com as trilhas *Can things get better?* e *Do we lose 21 grams?*

00:25:47:12 - 00:26:50:07



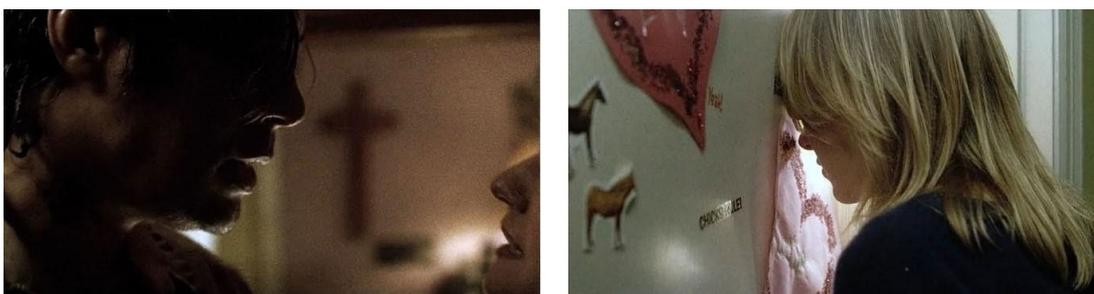
Fonte: 21 Gramas (IÑÁRRITU, 2003) / Focus Features

A trilha “*Can emptiness be filled?*”, acompanha a cena em que Jack decide se entregar para a polícia, sob protestos de Marianne e, na mesma sequência, Cristina sofre ao mexer nos pertences de suas filhas, dentro do quarto intocado. Uma cena sobre ausência, que desta vez conta com uma música mais explicitamente melancólica e pesada, com o uso de uma guitarra e um *bandoneon* em tom Ré menor – como vimos, o tom menor geralmente é associado a emoções mais introspectivas e sombrias. A trilha é composta por um ciclo de três acordes: Dm - C – Bb, todos utilizando o baixo em Ré. Essa progressão de acordes descendentes pode sugerir uma sensação de queda ou desespero e a utilização do baixo em Ré contribui para uma atmosfera geral de melancolia. O emprego de poucos instrumentos, ou de apenas um, e especificamente estes instrumentos - a guitarra e o *bandoneon* - são escolhas frequentes nas trilhas iniciais de Santaolalla e criam uma marca estética diferente de outros compositores, gerando uma conexão distinta com o espectador.

Eu acho que o uso de apenas um instrumento (sobre a trilha de trompete de Miles Davis no filme de Louis Malle), de alguma

forma evoca o deslocamento dos personagens nesse filme, a solidão e o deslocamento dos personagens no filme. Eu sinto que música realmente é a conexão emocional entre o filme e o telespectador, é o que cria, o que completa, o que humaniza, finaliza o processo de humanizar uma identificação com os personagens quando você está assistindo a um filme. (SANTAOLALLA, 2014).

Figura 13 – Cena com a trilha *Can emptiness be filled?* 00:42:57:15 - 00:44:01:15



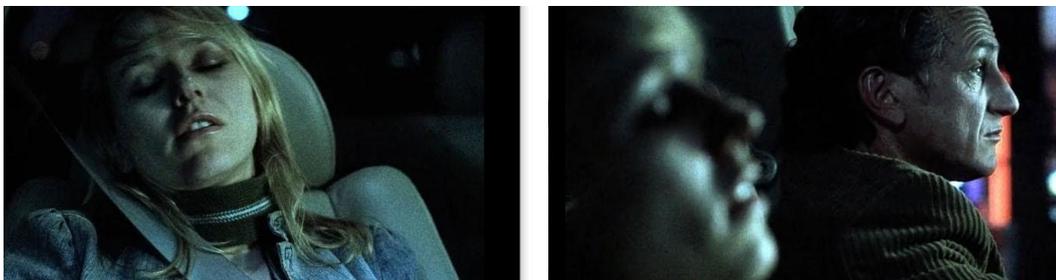
Fonte: 21 Gramas (IÑÁRRITU, 2003) / Focus Features

Na sequência do filme em que Cristina vai a uma boate (seguida por Paul) e encontra com a amiga – a traficante Ana -, a situação se complica, quando Cristina, em estado alterado, enfrenta dificuldades ao tentar dirigir para casa. Paul, então, convence Cristina a conduzir seu veículo. Durante o percurso, enquanto Cristina está inconsciente, a trilha sonora "*Is there a way to help her?*" é apresentada em primeiro plano, desprovida de diálogos. A música consiste em um arpejo em Ré menor, e se resume a uma improvisação modal⁴⁰, contando com um *bandoneon*, uma guitarra e alguns elementos de fundo: vibrafone, marimba e ressonâncias. Os instrumentos seguem uma improvisação no mesmo acorde, como acontece nos mantras ou cantos gregorianos, porém com suas variações. A trilha tem função de ambientar a reflexão de Paul sobre este momento complexo: quando finalmente consegue se aproximar e ajudar Cristina, que, por outro lado, está desacordada.

⁴⁰ Uma forma de improvisação musical que se baseia em uma escala modal, não segue uma sequência de acordes e regras tradicionais de resoluções de tensões ou movimento harmônico. Ela permite uma experimentação mais aberta e livre com o som e frequentemente é associada à gêneros como música étnica, o *jazz* e algumas formas de *rock* progressivo.

Figura 14 – Cena com a trilha *Is there a way to help her?* 01:00:59:15

01:01:46:19



Fonte: 21 Gramas (IÑÁRRITU, 2003) / Focus Features

Quando conscientemente Cristina aceita um favor e a aproximação de Paul, há uma mudança na fotografia, as cores ficam mais quentes. A trilha “*Can light be found in darkness?*” é recortada em duas partes e editada para se encaixar na cena. Ela traz uma repetição de instrumentos agudos em segundo plano, como os timbres de marimba e vibrafone. Essa repetição cria uma textura orgânica, que contrasta com notas esparsas de guitarra com efeito de *reverse delay*. Vários momentos de *21 Gramas* são compostos por contraste e sobreposição. Ao mesmo tempo que há uma esperança nascendo nessa primeira aproximação entre Paul e Cristina, é intercalada uma cena no motel, em que Paul cruza com Jack, gerando grande tensão. A trilha, da mesma forma, apresenta essa dicotomia, entre fundo e melodia principal. O tom utilizado é novamente o Ré menor, com a sequência de acordes Dm – Bb7 – Bm7(b5) – A7/C#. Podemos analisar as características dos acordes como: Dm (tônico/base estável), Bb7 (instabilidade/dramaticidade, mudança de direção emocional), Bm7(b5) (qualidade dissonante/mistério) e A7/C# (resolução de tensão/mudança na narrativa).

Figura 15 – Cena com a trilha *Can light be found in darkness?* 01:07:13:14 -

01:08:23:07



Fonte: 21 Gramas (IÑÁRRITU, 2003) / Focus Features

Em uma cena subsequente, há um trecho sem trilha musical no qual som precisa ser destacado: o atropelamento da família de Cristina. Uma das principais inspirações do filme, segundo Guillermo Arriaga, era sua obsessão com os momentos que precedem um acidente. Nessa tomada, as filhas de Cristina e Michael estão caminhando pela calçada e um jardineiro está trabalhando com um soprador de folhas, bastante barulhento. O jardineiro para por um instante, conversa com Michael, depois acena para as meninas e volta a trabalhar. O enquadramento continua fixo nele e no jardim pelo restante da cena, com o som intenso da máquina trabalhando. A caminhonete de Jack passa em alta velocidade. Ouve-se um barulho de freios e de batida. O jardineiro olha e sai correndo, deixando o soprador de folhas ligado: impávido, barulhento, como se dissesse que o mundo continua a girar, aconteça o que acontecer. O enquadramento se sustenta, ouvimos pneus arrancando: Jack fugindo. Temos indícios visuais, mas completamos a narrativa com os sons fora de quadro.

Figura 16 – Cena do acidente: completando a narrativa através dos sons 01:09:37 - 01:10:44



Fonte: 21 Gramas (IÑÁRRITU, 2003) / Focus Features

No filme, há um momento de paralelismo narrativo, em que Paul deixa sua mulher de madrugada, ao receber a ligação de Cristina, e Jack deixa sua mulher e filhos por não conseguir viver com a culpa e por seu papel insuficiente na família. Novamente ocorre o uso da trilha “*Do we lose 21 grams?*”. Esta versão, porém, não conta com nenhum outro instrumento em segundo plano, somente a guitarra. É mais uma cena sobre ausência, abandono e separação. Na trilha, notamos o uso da espacialidade, por meio da reverberação do *tremolo* e *sustain*, com a guitarra amplificada em primeiríssimo plano. Podemos ouvir a presença do compositor, no movimento da mão que transiciona as notas da guitarra e através das dissonâncias, ao esbarrar em outras cordas soltas. Claudia Gorbman trabalha o conceito de invisibilidade - segundo a qual “o aparato técnico da música não diegética não deve ser visível.” (GORBMAN, 1987 p.73) – em termos visuais, aquilo que está dentro ou fora de quadro. Em termos sonoros, podemos afirmar que os aparatos técnicos se tornam mais audíveis, através da organicidade e da personalidade impressa por Santaolalla na execução musical. Para o músico, um aspecto que torna suas trilhas singulares, é o fato dele próprio tocar a maioria dos instrumentos.

Algumas vezes é só com o silêncio, em outras com a emoção, às vezes com o ruído da guitarra, é por isso que gosto de manter todos os ruídos. Eu adoro os 60 ciclos, ou seja lá quantos ciclos o amplificador tiver, eu gosto de todas essas texturas. É engraçado, porque uma vez alguém me pediu...eu estava gravando uma peça e os ruídos acontecem quando acontecem, não é algo que eu esteja fazendo de propósito, mas me pediram “eu quero os ruídos que você usa para fazer as coisas do Gonzales Iñárritu” (risos). É a imperfeição da vida. A vida é assim. A química. O mundo tem imperfeições e é isso que o torna lindo também. (SANTAOLALLA, 2020, T.A.).

Figura 17 – Separação e abandono com a trilha “*Do we lose 21 grams?*” 01:26:00:21
- 01:26:41:00



Fonte: 21 Gramas (IÑÁRRITU, 2003) / Focus Features

Na maior sequência com trilha musical do filme, a música “*Can dry leaves help us?*” é tocada na íntegra (por 3 minutos e 54 segundos) em primeiro plano, no mesmo nível dos sons diegéticos. Nessa montagem, Cristina visita os lugares que antecederam o acidente: conversa com o jardineiro, vai até a esquina onde sua família foi atropelada. Seu luto está se transformando em raiva, inconformidade e desejo de vingança. De outro lado temos Jack, perdido em si e abandonando sua fé. Ele volta a beber e externa sua raiva de Deus, ao queimar sua tatuagem de uma cruz. A trilha, em maior parte, conta com o *bandoneon* em tom de Ré menor, com muitos acordes suspensos novamente. Uma progressão de acordes onde o grave é constante e causa o efeito da sustentação de uma “nota pedal”. O timbre do *bandoneon* e esse baixo contínuo, constroem uma ambiência bastante sombria, reverberada pelas imagens e pelo lugar de dor, no qual os personagens se encontram. Há um momento em que Cristina ouve a mensagem de voz de seu marido no telefone, em que o *bandoneon* fica mais baixo e notas constantes de violino soam, percebe-se uma mudança de dinâmica da música, para que os volumes se equiparem na cena.

Figura 18 – Cena com a trilha *Can dry leaves help us?* 01:40:54:08 - 01:44:43:15



Fonte: 21 Gramas (IÑÁRRITU, 2003) / Focus Features

No último grande segmento do filme com ausência de trilha musical, o arco narrativo atinge seu ápice e todos os fragmentos da história completam o mosaico fílmico, por meio do confronto dos três personagens. Este confronto esclarece ao espectador o desenrolar dos acontecimentos ocorridos dentro do quarto de hotel,

à beira da estrada. As cenas apresentam uma intensa carga dramática, beneficiada pela ausência de música, o que proporciona um espaço de atenção e imprimem realismo às ações. Cristina, em um momento de desespero, confessa a Paul sua incapacidade de prosseguir com sua vida sem antes eliminar Jack. Paul, cujo estado de saúde está em declínio evidente (sua respiração dificultada torna-se um elemento sonoro crucial na cena), rende-se à ideia de matar Jack, mas, em vez disso, opta por apenas ameaçá-lo, ordenando-lhe que desapareça. No entanto, a situação se complica com o retorno de Jack, que invade o quarto de Cristina e Paul durante a madrugada, suplicando para que o matem de uma vez por todas. Este momento apresenta uma construção sonora peculiar centrada na perspectiva de Paul em primeira pessoa. Durante o ápice do conflito, ele passa mal devido ao seu coração falhando, enquanto um ruído branco gradualmente se intensifica, sobrepondo-se à trilha sonora e suprimindo outros sons ambiente. A partir desse ponto, a sequência é marcada por uma completa ausência de som. Paul pisa em um copo de vidro e cai, enquanto Cristina, utiliza um abajur para agredir Jack. Paul tenta dizer alguma coisa, ele percebe que Cristina irá assassinar Jack e não quer que isso aconteça. Ciente da iminência de sua morte - o médico havia o alertado de que seria uma morte horrivelmente dolorosa -, Paul empunha o revólver, direcionando-o para seu próprio peito. Com o estampido do tiro, todos os sons retornam abruptamente à cena. Cristina o socorre e implora para que Jack chame uma ambulância. O ruído se intensifica novamente e atinge um pico ensurdecido, antes que a cena seja bruscamente interrompida, transicionando para o silêncio e uma paisagem de folhas caindo. O quadro é um retorno visual ao crepúsculo inicial do filme, agora marcado pela queda de folhas mortas no lugar dos pássaros em voo, sugerindo uma metáfora simbólica do ciclo da vida na narrativa cinematográfica.

Figura 19 – Desfecho dramático: sem trilha musical 01:44:43:16 - 01:55:33:22



Fonte: 21 Gramas (IÑÁRRITU, 2003) / Focus Features

Ainda no enquadramento do crepúsculo, ouvimos novamente a trilha “*Can light be found in darkness?*”, permeando toda a cena final do filme. A textura sonora de fundo, criada pela marimba e o vibrafone, inserida gradualmente, dialoga com o movimento orgânico de folhas caindo, no plano imagético. Durante essa sequência, são exibidas imagens de Cristina no banco traseiro de um veículo, transportando Paul, que sangra, para o hospital. Simultaneamente, inicia-se um monólogo narrado por Paul em *off*, evocando paralelos com o início do filme, enquanto a trilha sonora permanece em primeiro plano, complementando a atmosfera e o conteúdo emocional da cena: “Quantas vidas nós vivemos? Quantas vezes nós morreremos? Dizem que todos perdemos 21 gramas no exato momento de nossa morte. Todo Mundo. E quanto cabe em 21 gramas? Quanto se perde? Quando perdemos 21 gramas...o quanto vai com eles? O quanto se ganha? O quanto se ganha? 21 gramas. O peso de uma pilha de 5 centavos. O peso de um beija-flor. Uma barra de chocolate. Quanto pesam 21 gramas?”

Durante o discurso narrativo, somos apresentados à imagem de Paul no ambiente hospitalar, exatamente como no início da narrativa. Interpõem-se algumas imagens retrospectivas, incluindo momentos envolvendo Cristina com as filhas e

Michael, antes do incidente. Posteriormente, o desenrolar da trama é delineado: Jack e Cristina se encaram, Jack retoma sua vida familiar e Cristina aguarda um filho de Paul. Após a conclusão do texto, visualizamos o monitor cardíaco de Paul, seu corpo inerte na cama de hospital e uma cena externa da neve caindo na piscina vazia do hotel, indicando a passagem do tempo. A chegada do inverno simboliza essa transição temporal, enquanto a vida prossegue seu curso.

Figura 20 – Cena final do filme com a trilha *Can light be found in darkness?*

01:55:34 - 01:58:10



Fonte: 21 Gramas (IÑÁRRITU, 2003) / Focus Features

Além de conferir uma ambiência densa e uma tonalidade propícia à evocação de reflexões emocionais, a trilha sonora em questão destaca-se pelo elevado uso de repetições, em especial, a repetição de notas agudas em segundo plano, as quais contribuem para a criação de uma textura sonora. Conforme observado por Santaolalla, essas repetições possuem um efeito hipnótico sobre o espectador e essa textura se transforma em um tipo de silêncio.

Uma das coisas que faço nos modos limitados que utilizo para me expressar, eu tenho uma técnica quando toco o *ronroco*, que na verdade envolve o uso de muitas notas, tocadas muito rapidamente,

em sincronia. Mas elas são tocadas de tal maneira, que na verdade após um tempo, se torna como silêncio. Devido à repetição e por ter esse tipo de sentido hipnótico, que na verdade se transforma em silêncio. Então é engraçado, mas pode ser feito. Eu fui capaz de articular isso depois de fazê-lo por muito tempo. E eu sempre fiz (o uso do espaço e silêncio) muito intuitivamente. (SANTAOLALLA, 2018, T.A.).

Adicionalmente, é possível observar a presença de repetições provocadas pelo *delay* nas notas de guitarra em primeiro plano, juntamente com outras notas sobrepostas. Além disso, há a própria recorrência dos ciclos dos acordes ao longo da composição musical. Através desses recursos, a trilha sonora consegue criar um efeito de “mantra” - termo que, em sua origem etimológica, tem o significado de "instrumento para o pensamento" -, o qual instiga uma conexão mais profunda com o conteúdo textual, possibilitando uma identificação existencial com a narrativa. Nessa perspectiva, é válido concordar com a observação de Santaolalla sobre o potencial prático do efeito hipnótico da música, que se revela eficaz em proporcionar uma experiência imersiva ao espectador.

4.2 A trilha de 21 Gramas em números

Devido à sua natureza não linear e não convencional em termos narrativos, *21 Gramas* emprega uma série de cortes abruptos em diversos aspectos: temporal, espacial, fotográfico e, naturalmente, sonoro. O contraste entre as cenas é distintamente marcado, resultando em transições impactantes de sons e ambiências, seja através das músicas preexistentes ou do som direto. Um dos principais desafios destacados pelo roteirista Guillermo Arriaga foi a criação de uma estrutura que permitisse significativas elipses narrativas, mantendo, ao mesmo tempo, uma continuidade emocional ao longo da trama.

Para que pudéssemos atingir esse objetivo, eu precisava criar um balanço entre as cenas, um tipo de yin-yang narrativo. Eu combinei cenas passivas com outras ativas; cenas que levantavam questões com cenas que as respondiam. Algumas vezes em uma cena eu apresentava fatos de certa maneira, e então, em outra cena, eu mudava completamente esses fatos. Eu estava procurando uma

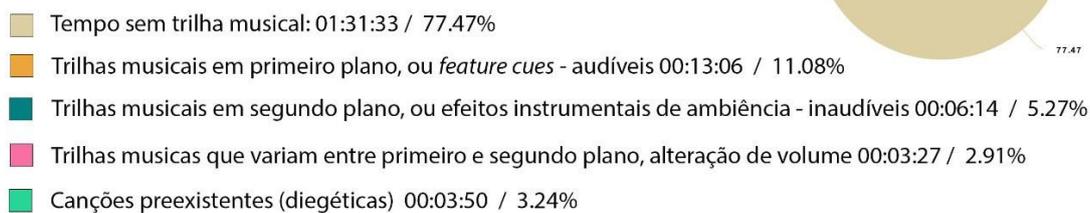
maneira de fazer o público ser muito mais participativo – ter um diálogo constante com o filme, criar e recriar a história. Existiam temas que poderiam melhorar esse envolvimento: amor, morte, vida, ódio, vingança, perdão. Então eu tentei usar cenas com temas emocionais contrastantes, por exemplo: cenas de amor com cenas de vingança. (ARRIAGA, 2004, T.A.).

Já durante o uso das trilhas originais, as transições são elaboradas de maneira mais suave. A análise das composições de Santaolalla, evidencia a coesão das obras ao longo do filme. Entre as dez trilhas principais analisadas, oito mantêm-se na tonalidade de Ré (maior ou menor), resultando em um tensionamento natural, pois a trilha evita a resolução (utilizar o acorde Sol, por exemplo). Essa repetição de padrões, está presente tanto dentro das próprias composições, quanto no conjunto musical da obra, conferindo à trilha do filme uma qualidade cíclica e imersiva, com variações de timbres e melodias, é claro. A guitarra como elemento principal e o *bandoneon* como segundo, fazem o uso da cadência de muitos acordes similares, entre uma trilha e outra. Em praticamente todas elas, Santaolalla faz uso de acordes suspensos, resultando em valores ambíguos e um clima de indefinição nas trilhas. Para além das tentativas de atribuir definições aos afetos evocados por cada música, a identificação de uma unidade musical produzida por Santaolalla através de todo o filme, denota o sucesso na realização de um objetivo almejado pelo roteirista e diretor: continuidade emocional.

Gráfico 14 – Gráfico da trilha musical de 21 gramas em números.

Trilha musical do filme 21 gramas em números

Tempo total de filme: 01:58:10



Tempo total com trilha musical: 00:26:37 / 22,53%

***Tempo total do filme não inclui os créditos**



Linha do tempo das trilhas musicais no filme

Fonte: Pesquisa do autor

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este estudo se propôs a analisar a trajetória profissional do músico, produtor e compositor argentino Gustavo Santaolalla, em conjunto com uma investigação sobre o mercado de trabalho na indústria cinematográfica dos Estados Unidos, com foco especial na dinâmica que envolve os compositores estrangeiros. O objetivo central foi compreender como Santaolalla, um compositor latino-americano, se inseriu em um mercado tão competitivo e obteve reconhecimento conquistando dois *Academy Awards*.

Com o intuito de delinear o espaço ocupado por Gustavo Santaolalla, procedemos inicialmente a uma análise do contexto da indústria cinematográfica norte-americana e sua relação de trabalho com os compositores estrangeiros. Para tanto, o primeiro capítulo consistiu em uma investigação acerca da distribuição histórica do trabalho e do processo de contratação de compositores, a participação de músicos estrangeiros e as transformações ocorridas ao longo das décadas nesse mercado, por meio das evoluções tecnológicas, das alterações nas dinâmicas de produção e estéticas cinematográficas, dos surgimentos das cinematografias mundiais. Os resultados desta fase da pesquisa revelaram que o mercado cinematográfico estadunidense para compositores foi extremamente resistente a mudanças, mantendo-se estatisticamente quase inalterado em comparação com estudos anteriores, como o conduzido por Robert Faulkner na década de 1970. Este cenário é caracterizado por um círculo muito fechado, de poucos músicos, que trabalham em muitos filmes de maior orçamento e bilheteria. No contexto dos compositores estrangeiros, direcionando-nos ao nosso objeto de estudo - um compositor sul-americano cuja carreira no cinema se iniciou na virada do milênio - dividimos geograficamente nossa investigação, abrangendo as últimas três décadas, utilizando tanto listas de nomes indicados pela Academia de Artes e Ciências Cinematográficas, quanto uma amostragem aleatória das 50 maiores bilheterias de cada ano, segundo o Box Office/IMDB. Nesta segunda amostragem, chegamos ao seguinte resultado: de 1990 até 2019, apenas 2% dos filmes contavam com compositores que não fossem norte-americanos ou europeus, refutando a hipótese levantada de que houvesse um movimento de abertura a profissionais do “cinema

mundial” e reiterando a excepcionalidade da presença de Gustavo Santaolalla nesse contexto industrial.

Continuando a análise, procedemos à identificação do percurso trilhado por Gustavo Santaolalla até sua inserção em Hollywood, tanto de maneira literal quanto figurativa. Isto é, investigamos sua jornada até os Estados Unidos e as circunstâncias que o conduziram à composição de trilhas sonoras para o cinema. No segundo capítulo, nos aprofundamos na formação musical de Santaolalla na Argentina e em suas experiências iniciais como artista, revelando uma obstinação desde a juventude, manifestada tanto no âmbito criativo, quanto em seu perfil de produtor. Ao observarmos a banda *Arco Iris*, trabalho mais significativo na primeira etapa de sua carreira, evidenciamos a multiplicidade de influências absorvidas pelo músico, tanto do universo “anglo”, como o *rock* e o *jazz*, quanto da música folclórica argentina e de outras sonoridades latino-americanas. Os álbuns deste período revelam uma expressiva variedade de estilos musicais, incluindo música instrumental, experimental, arranjos elaborados, *ópera rock*, *charangos* e percussões, elementos estes que se assemelham ao universo das trilhas cinematográficas. Além disso, destacamos em Santaolalla uma postura sempre receptiva ao desconhecido e às transformações.

Ao migrar para os Estados Unidos, o músico absorve novas tendências sonoras, notadamente representadas pela *new wave*, o *punk*, o *reggae* e o *pop rock*. É perceptível um desencantamento de Gustavo com as tentativas de alcançar sucesso, o que o conduz a um processo de redirecionamento em sua trajetória profissional. O projeto intitulado *De Ushuaia a La Quiaca* emerge como um período de significativa importância, caracterizado por um intenso processo de aprendizado e reflexão. Durante sua imersão na cultura argentina, Santaolalla desempenha um papel de produtor em um projeto alheio, experiência esta que lhe proporciona aquisição de conhecimento técnico e musical. Ao final da década de 1980, Santaolalla persiste em seu propósito de produzir outros artistas e, ao longo da década de 1990, consolida-se como o principal produtor do gênero *rock latino*. Guiado por um certo “instinto” para detectar talentos, aliado a seu conhecimento e experiência musical, e contando com a parceria técnica do argentino Aníbal Kerpel, Santaolalla produz bandas de vários países como México, Argentina, Chile,

Colômbia, Uruguai, contribuindo para a consolidação da identidade sonora de cada uma delas em discos que alcançaram expressiva circulação, vendendo milhares de cópias.

Durante esse processo de amadurecimento, ao longo de 13 anos, Santaolalla grava algumas composições instrumentais no *ronroco*, sem grandes ambições iniciais, até ser encorajado a compilar as 12 peças em um álbum, intitulado *Ronroco* (1998). Este trabalho discográfico emerge como um ícone, evidenciando que Santaolalla já possuía habilidades latentes como compositor de trilhas sonoras para cinema, ainda que inconscientemente. O referido álbum, permeado pela sonoridade sul-americana, apresenta uma profusão de elementos que viriam a ser característicos de suas futuras trilhas cinematográficas, tais como ambiências, texturas, dinâmicas e uma dimensão visual intrínseca às melodias, atributos estes que tornaram a faixa "*Iguazú*", por exemplo, uma das trilhas sonoras mais recorrentemente empregadas como *temp tracks* de Hollywood. Foi precisamente através desta peça musical que, quando incorporada ao filme de Michael Mann em 1999, se abriram as portas do cinema para Santaolalla.

Posteriormente, com o intuito de abordar de forma abrangente os questionamentos pertinentes às trilhas originais de Santaolalla e os filmes para os quais compôs, empreendeu-se uma análise exploratória dos 21 longas-metragens em questão, fornecendo-nos uma visão panorâmica de sua trajetória na indústria cinematográfica. No que tange às produções dos filmes, as participações de Santaolalla apresentam um equilíbrio entre filmes hollywoodianos (43%) e realizados por produtoras locais ou independentes (57%). Este levantamento evidenciou uma tendência à globalização na indústria cinematográfica, caracterizada pela presença de diversas coproduções internacionais, inclusive nos filmes hollywoodianos. Embora 12 dos filmes analisados sejam produções originadas da América do Norte e todos utilizem a língua inglesa, constatamos a presença de apenas dois diretores estadunidenses entre os 24 diretores de todos os longas-metragens estudados (ressalta-se que *The House* (2022) conta com múltiplos diretores, não limitando a pesquisa, portanto, a 21 diretores). No que concerne aos aspectos financeiros, observou-se uma ampla variação nas receitas de bilheteria, oscilando entre US\$ 1 milhão e US\$ 180 milhões. Não obstante, é relevante salientar

que o músico teve uma significativa participação em filmes de menor escala, sendo que em oito dos 21 filmes analisados, a arrecadação não ultrapassou a cifra de US\$ 5 milhões. Mesmo o filme de maior bilheteria, *Brokeback Mountain*, registrou uma receita cinco vezes inferior àquela do blockbuster do mesmo ano.

Iniciando a análise das trilhas de Santaolalla, procedemos à investigação de seus métodos de trabalho, predominantemente realizados em seu estúdio “*La Casa*” situado Los Angeles, em colaboração com o engenheiro de som Aníbal Kerpel e, desde 2014, seu assistente Juan Luqui. O método preferencial de composição de Gustavo fundamenta-se na abordagem a partir do roteiro cinematográfico, ancorado nos arquétipos dos personagens e nas emoções que a narrativa evoca. Embora muitos filmes, como *21 Gramas* e *Brokeback Mountain*, tenham suas trilhas concebidas mediante essa abordagem, o músico também adota, quando necessário, a prática tradicional de composição em consonância com a edição final do filme. Santaolalla até hoje não lê, nem escreve partituras e utiliza gravações e o improvisado como método de criação e anotação. Quando alguma orquestração se faz necessária, o compositor recorre aos arquivos MIDI - conforme indicado por Juan Luqui, uma prática já disseminada - ou a algum profissional para a transcrição.

A análise exploratória proporcionou uma compreensão abrangente das 436 trilhas compostas por Gustavo Santaolalla nos 21 filmes estudados. A quantidade de trilhas em cada filme, nos permitiu identificarmos algumas disparidades entre as produções, como o maior número de composições presentes nos filmes de animação em comparação aos outros gêneros. Por meio desta análise, foi possível quantificar os recursos sonoros empregados, destacando-se a recorrência de elementos como notas pedais e ressonâncias, observados em praticamente todos os longas-metragens, além da utilização de dispositivos clássicos das trilhas cinematográficas, tais como drones e *leitmotiv*. No que se refere à instrumentação, utilizados ao longo de sua trajetória na indústria cinematográfica, destaca-se a presença recorrente da Guitarra (limpa) e o Violino, ambos em 90% dos filmes. A percussão (71%) e o conjunto de cordas (67%) desempenham papel significativo e logo em seguida, com 62% encontramos três instrumentos que imaginávamos ser mais hegemônicos: o violão, a guitarra distorcida e o emblemático *ronroco*. As orquestrações, por sua vez, aparecem em 1/3 dos longas-metragens analisados.

Por fim, ao investigar mais detalhadamente as trilhas e ao selecionarmos um filme que serviu de inspiração para esta pesquisa, conduzimos uma análise fílmica centrada na trilha sonora de *21 Gramas* (2003). Por meio desta análise, enriquecida por depoimentos de Santaolalla acerca de seu processo criativo, constatamos a utilização de uma série de elementos distintivos, como: o uso do silêncio, manifestado na forma de intervalos entre as notas; a criação de ambiências por meio de efeitos de guitarra, notas notas pedais e ressonâncias; a adoção de acordes suspensos, que não se definem entre tonalidades maior e menor; o uso da repetição, de notas criando texturas e de acordes nas progressões harmônicas; a unidade nas trilhas do filme em conjunto, por meio das tonalidades em ré e coesão na construção das atmosferas. O método de trabalho adotado por Santaolalla, que consiste em fornecer ao diretor “uma cesta” cheia de trilhas anteriormente às filmagens, dispensa o uso de *temp tracks* e ajuda a direcionar a montagem. Tal abordagem auxilia ainda mais a edição, se várias dessas trilhas estiverem na mesma tonalidade, como foi o caso de *21 Gramas*. Podemos notar cortes, colagens e fusões das músicas para um melhor encaixe nas cenas.

Consideramos que o presente estudo logrou êxito em localizar de forma mais precisa Gustavo Santaolalla, enquanto compositor de trilhas para cinema e suas interações com a indústria cinematográfica. Em uma entrevista, Alejandro González Iñárritu, diretor e colaborador de longa data de Santaolalla, oferece uma descrição perspicaz do músico:

Gustavo é um caso inédito na história dos compositores de música para cinema em Hollywood. Este é um ramo muito tradicional da Academia e, até poderia se dizer, obsoleto. O fato de ser um músico autodidata, alheio à tradição clássica, de puro instinto e extremamente eclético, quebrou certos paradigmas daquela indústria e arrebatou dois Oscars deles. (IÑÁRRITU, 2018, T.A. Revista Anfibia).

Os resultados de nossa pesquisa apontam nessa direção, embora possamos abster-nos do termo "ineditismo". Os dados empíricos atestam que, ao longo das últimas décadas, o caso de Santaolalla revela-se verdadeiramente singular. Além disso, os elementos da identidade latino-americana e da música popular que o compositor infunde em suas trilhas contribuem para sua distinção. O que

potencialmente diferencie Santaolalla de outros artistas é sua capacidade de adaptação a contextos diversos, desde seu início mais minimalista e autoral no cinema independente, até o modo como compõe trilhas que serão orquestradas e utilizadas em cenas de ação de um robô. Gustavo não se considera um compositor para cinema, mas comprovadamente o é. Ainda assim, embora tenha contribuído com diversos estilos de trilhas e participado em uma ampla variedade de projetos, é importante ressaltar que a trilha clássica hollywoodiana ancorada na música orquestral não constitui a especialidade ou prática padrão de Santaolla, que procura manter uma organicidade e sua identidade distinta nas trilhas que compõe. Nesse sentido, é plausível que sua posição na indústria cinematográfica seja delineada por uma interseção entre suas preferências pessoais e as demandas do mercado, refletindo uma combinação de escolhas conscientes e uma espécie de seleção natural dentro do contexto da indústria cinematográfica.

Consideramos que o presente estudo, devido a extensa quantidade de informações relativas à indústria cinematográfica e à vasta filmografia e versatilidade de nosso objeto, poderia desdobrar-se por outros campos, desde um aprofundamento em sua trajetória na indústria fonográfica, até a ampliação de análises sobre suas obras em diferentes formatos, como documentários, séries ou jogos de *videogame*. Ao concluir esta dissertação, observamos que novas produções audiovisuais com a contribuição musical de Santaolalla já foram lançadas. Além disso, destacamos a possibilidade de estudos sobre outros compositores e outras cinematografias, renovando nosso interesse na temática globalização da indústria cinematográfica e em mais análises sobre o contexto das realizações filmicas e sonoras, para além da análise do filme em si.

LISTA DE REFERÊNCIAS

- ARRIAGA, Guillermo. **Entrevista para Script Magazine** [2004]. EUA. Disponível em <<https://scriptmag.com/columns/writers-writing-wrote-21-grams>>. Acesso em 15 jun. 2022.
- BURLINGAME, J. **U.S. Studios Calling on Foreign Composers as Globalization Grows**. *Variety*, 05 dez. 2014. Disponível em: < <https://www.dw.com/en/how-european-exile-composers-created-the-sounds-of-hollywood/a-19117891>> acesso em 14 jan. 2022
- CARRASCO, C. R. **Trilha musical: música e articulação fílmica**. São Paulo: Monografia de mestrado apresentada a ECA-USP, 1993.
- CATEFORIS, T. **Q&A with Theo Cateforis**, author of *Are We Not New Wave? Modern Pop at the Turn of the 1980s*. The University of Michigan, 2011. Disponível em < <https://press.umich.edu/pdf/9780472115556-qa.pdf>> Acesso em 06 de abr. 2024
- COOKE, Paul. **World Cinema's "Dialogues" with Hollywood**. New York: Palgrave Macmillan, 2007.
- FAULKNER, R. R. 1983. **Music on Demand: Composers and Careers in the Hollywood Film Industry**. New Brunswick, London: Transaction Publishers. 1983.
- GIÉCO, León. **De Ushuaia a la Quiaca: edición de lujo –1a. ed.** Buenos Aires: Retina, 2004.
- GORBMAN, Claudia. **Unheard melodies**. London: BFI Pub. ; Bloomington: Indiana University Press, 1987.
- HÉRNANDEZ, D. P., L'HOESTE, H. F., & ZOLOV, E. **Mapping Rock Music Cultures across the Americas**. em H. F. L'HOESTE, E. ZOLOV, & D. P. HERNANDEZ (Eds.), *Rockin Las Americas: The Global Politics Of Rock In Latin/o America* (pp. 1–21). University of Pittsburgh Press, 2004.
- HEXEL, V. **Understanding contextual agents and their impact on recent Hollywood film music practice**. Doctoral thesis, Royal College of Music. 2014.
- ISAACSON, Rich. **Rich Isaacson: depoimento** [2013]. WOBI – The King Midas of Entertainment. Disponível em <<https://vimeo.com/92834650>>. Acesso em 24 jun. 2022.
- KARUSH, Matthew B. **Musicians in Transit: Argentina and the Globalization of Popular Music**. USA: Duke University Press, 2017.
- KUN, Josh. **Audiotopia: Music, Race, and America**. USA: University of California Press, 2005.

MAIA, Lucio. **Lucio Maia revela bastidores de Seu Jorge e Almaz** (2023) <<https://noize.com.br/lucio-maia-revela-bastidores-de-seu-jorge-e-almaz-e-o-fim-precoce-do-projeto/#1>>. Acesso em 12 dez. 2023.

MACHADO, Arlindo. **Todos os filmes são estrangeiros**. (2008). *MATRIZES*, 2(1), 97-111.

MENDÍVIL, Julio. **La construcción de la historia**: El charango en la memoria colectiva mestiza ayacuchana. *Revista musical chilena* n°56 (n°198): 63, 2002.

MIRANDA, S.R. **A clássica música das telas**: o uso e a formação tradicional estilo sinfônico. In: *Ciberlegenda*, v. 1 n. 24 *Sonoridades no Cinema e no Audiovisual*. 2011.

MIRANDA, Suzana Reck e TANO, Debora. **Nas trilhas das mulheres**: compositoras e cinema no Brasil. In: *Trabalhadoras do cinema brasileiro: muito além da direção*. 1ª ed. Nau, org. Marina Cavalcanti Tedesco. 2021.

MUND, H. **How European exile composers created the sounds of Hollywood**. Deutsche Welle, 16 mar. 2016. Disponível em: <<https://www.dw.com/en/how-european-exile-composers-created-the-sounds-of-hollywood/a-19117891>> acesso em 14 jan. 2022

NAGIB, L. **Towards a positive definition of World Cinema**. In: Dennison, S. and Lim, S. H. (eds.) *Remapping world cinema: identity, culture and politics in film*. Wallflower Press, London, 2006.

SPOSOBIN, I. V.. **Manual de Harmonia** trad MERHY, S. Goiás / Alto Paraíso: FÊNIX - Projeto Editorial. 2016

SANTAOLALLA, Gustavo.. **El emotivo reencuentro de Santaolalla con Arco Iris** – *La Nacion* [2023].

Disponível em <<https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/musica/el-emotivo-reencuentro-de-santaolalla-con-arco-iris-del-documental-sobre-la-historia-del-grupo-al-nid29052023/>>. Acesso em 05 dez. 2023.

_____. **Entrevista para Revista Anfibia** – Guillermo E. Pintos [2013]. Argentina. Disponível em <<https://www.revistaanfibia.com/sextosentido/>> Acesso em 07 abr. 2024.

_____. **Entrevista para Score Magazine** [2005]. Holanda. Disponível em <<https://www.scoremagazine.nl/modules.php?name=News&file=article&sid=354>> Acesso em 15 jun. 2022.

_____. **Entrevista para o site Then it must be true** [2004]. EUA. Disponível em

<<https://web.archive.org/web/20051219040248/http://www.thenitmustbetrue.com/gsantaolalla/gantaolalla1.html>>. Acesso em 20 jun. 2022.

_____. **Entrevista para Krista Tippett** - podcast do projeto On Being [2018].

Disponível em
<<https://onbeing.org/programs/wings-of-desire-gustavo-santaolalla/>>. Acesso em 09 nov. 2023.

_____. **El emotivo reencuentro de Santaolalla con Arco Iris**: del documental sobre la historia del grupo al mote de “las amas de casa del rock nacional”, 2023.

Disponível em
<<https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/musica/el-emotivo-reencuentro-de-santaolalla-con-arco-iris-del-documental-sobre-la-historia-del-grupo-al-nid29052023/>>. Acesso em 23 set. 2023.

_____. **Finch**: score by gustavo santaolalla debuts digitally [2021].

Disponível em
<<http://soundtracksscoresandmore.com/2021/11/05/finch-score-by-gustavo-santaolalla-debuts-digitally-tom-hanks-film-premieres-on-apple-tv/>>. Acesso em 18 set. 2023.

_____. **Matéria para página El Planeta Urbano** [2022].

Disponível em
<<https://elplanetaurbano.com/2022/05/gustavo-santaolalla-estoy-en-el-tiempo-suplementario-de-mi-vida-el-partido-lo-jugue-hace-rato/>>. Acesso em 03 jul. 2023.

_____. **Revista Expresso Imaginário** [1978].

Disponível em
<https://rock.com.ar/entrevistas/gustavo-santaolalla-cuenta-sus-quince-anos-de-rock/?fbclid=IwAR1nMkSmnK867W9F689y-qAQJB_RNcOWUWIKnnC0SQizmLYKYViTIeMPD-Q/>. Acesso em 22 jun. 2023.

TEJADA, Ignacio Saenz de. **El rock latino logra en Montreux una ventana para asomarse al mundo**. El País, 09 jul. 1994.

Disponível em
<elpais.com/diario/1994/07/10/cultura/773791206_850215.html>. Acesso em 17 mar. 2021.

Anônimo. **Coluna em Revista “Pelo”** – [1970].

Disponível em <<https://naveargenta.blogspot.com/2018/10/arco-iris-arco-iris-1970.html?m=1>>. Acesso em 16 jan. 2024.

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

21 GRAMS. Direção: Alejandro González Iñárritu. Fotografia Rodrigo Prieto. Paramount Vantage, 2003 (124 min). NTSC, Color.

Alt. Latino NPR 2013 Disponível em
< <https://www.wbur.org/npr/173149562/guest-dj-with-gustavo-santaolalla>>. Acesso em 19/04/2023

BABEL. Direção: Alejandro González Iñárritu. Fotografia Rodrigo Prieto. Paramount Vantage, 2006 (143 min). NTSC, Color.

Behind the Score: The Art of the Film Composer. 2014. Disponível em
<<https://www.youtube.com/watch?v=VQMwkJvUBvU>> Acesso em 15/06/2023

Como Hice: Mañana Campestre com Gustavo Santaolalla. Canal Encuentros 2013 Disponível em
< <https://www.youtube.com/watch?v=X7wQWUKKRAQ>>>. Acesso em 09/06/2023

Como hicimos el sonido de "Relatos Salvajes" 2014 Disponível em
<<https://www.youtube.com/watch?v=kaKvZOObbKMU>> Acesso em 20/10/2023

Encuentro. Encuentros de Ushuaia a la Quiaca. Episódios 01 a 05. Elzocalo, 2010. Disponíveis em <<http://encuentro.gob.ar/programas/serie/8087>>. Acesso em 20 mar. 2021.

Entre Músicos: Gustavo Santaolalla. Instituto Nacional de la Música –INAMU, 2019. Disponível em
<<https://www.youtube.com/watch?v=soR5Rvh5wdo&t=1262s>>. Acesso em 20 mar. 2021.

Entrevista no New York Times Talks – Madrid, 2013. Disponível em
<<https://www.youtube.com/watch?v=oOCeopg8sVg>> Acesso em 04/08/2023

Game Maker's Notebook – Wintory chats with Santaolalla. Podcast da Academy of Interactive Arts and Sciences – 2020 . Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=-WwXk5w9jZc>> Acesso em 15/03/2024.

¿Qué fue de tu vida? - Gustavo Santaolalla. EP.01 Televisión Pública – 2010 . Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=2srZlrwbrHU&t=201s>> Acesso em 11/08/2022.

¿Qué fue de tu vida? - Gustavo Santaolalla. EP.02 Televisión Pública – 2010 . Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=cH2YECJOh6s>> Acesso em 11/08/2022.

Rompan Todo: La historia del rock en América Latina. Direção Picky Talarico, Série. Red Creek, 2020. Disponível em Netflix. Acesso em 15 mar. 2021.

Santaolalla - simpósio Gladdening Light, Flórida – USA 2018 Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=Oe49cL9fSI8>> Acesso em 18/07/2023

Score: The Podcast (Full Interview) Gustavo Santaolalla, 2023. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=VI5SRQPbu7Q&t=0s>>. Acesso em 19/02/2024

Ún día con Santaolalla, 2023. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=bx6PxnCI2PA> >. Acesso em 02/02/2024

Wobi. Gustavo Santaolla: The King Midas of Entertainment. Disponível em <<https://vimeo.com/92834650>>. Acesso em 22 mar. 2021

BANCOS DE DADOS PARA A ELABORAÇÃO DOS GRÁFICOS

<https://pro.imdb.com/boxoffice/worldwide>

<https://www.oscars.org/oscars/cerimonies>

Apêndice A - Levantamento IMDB (Capítulo 1)

Banco de dados IMDB Top Box Office: 50 maiores bilheterias de cada ano, entre 1990 – 2019.

10 filmes por ano, através de amostra aleatória simples:

Posição	Filme	Compositor	Nacionalidade	Anotações
1990				
1	Ghost	Maurice Jarre	França	(20 indic. 3 oscars)
39	Predator 2	Alan Silvestri	EUA	(2 indic.)
41	Pacific Heights	Hans Zimmer	Alemanha	(1 oscar, várias indic.)
40	Kindergarten Cop	Randy Edelman	EUA	
21	The War of the Roses	David Newman	EUA	(1 indic.)
13	Another 48 Hrs.	James Horner	EUA	(2 oscars)
8	Driving Miss Daisy	Hans Zimmer	Alemanha	(1 oscar, várias indic.)
29	Gremlins 2: The New Batch	Jerry Goldsmith	EUA	(1 oscar)
28	Steel Magnolias	Georges Delerue	França	(1 oscar)
9	Dick Tracy	Danny Elfman	EUA	(4 indic.)
1991				
27	The Rocketeer	James Horner	EUA	(2 oscars)
17	JFK	John Williams	EUA	(5 oscars)
6	Hook	John Williams	EUA	(5 oscars)
32	Out for Justice	David Michael Frank	EUA	
2	Terminator 2: Judgment Day	Brad Fiedel	EUA	
16	The Prince of Tides	James Newton Howard	EUA	(9 indic.)
18	Hot Shots!	Sylvester Levay	Sérvia	
30	Regarding Henry	Hans Zimmer	Alemanha	(1 oscar, várias indic.)
48	Necessary Roughness	Bill Conti	EUA	(1 oscar)
35	Dead Again	Patrick Doyle	UK	(2 indic.)
1992				
25	Unlawful Entry	James Horner	EUA	(2 oscars)
18	Boomerang	Marcus Miller	EUA	baixista de jazz
3	Batman Returns	Danny Elfman	EUA	(4 indic.)
38	A River Runs Through It	Mark Isham	EUA	(1 indic.)
42	Honeymoon in Vegas	David Newman	EUA	(1 indic.)
41	Universal Soldier	Christopher Franke	Alemanha	
12	The Hand that Rocks the Cradle	Graeme Revell	Nova Zelândia	
30	Sneakers	James Horner	EUA	(2 oscars)
19	Scent of a Woman	Thomas Newman	EUA	(15 indic.)
7	The Bodyguard	Alan Silvestri	EUA	(2 indic.)
1993				
50	The Age of Innocence	Elmer Bernstein	EUA	(1 oscar)
15	Cool Runnings	Hans Zimmer	Alemanha	(1 oscar, várias indic.)
13	Groundhog Day	George Fenton	UK	(5 indic.)
30	Made in America	Mark Isham	EUA	(1 indic.)
11	Free Willy	Basil Poledouris	EUA	
16	Dave	James Newton Howard	EUA	(9 indic.)
6	Indecent Proposal	John Barry	UK	(5 oscars)
47	The Joy Luck Club	Rachel Portman	UK	(1 oscar)
18	Demolition Man	Elliot Goldenthal	EUA	(1 oscar)
45	Robin Hood: Men in Tights	Hummie Mann	Canadá cid.EUA	
1994				
11	Interview with the Vampire	Elliot Goldenthal	EUA	(1 oscar)
12	Maverick	Randy Newman	EUA	(2 oscars)
35	Beverly Hills Cop III	Nile Rodgers	EUA	
32	Timecop	Mark Isham	EUA	(1 indic.)
45	Major League II	Michel Colombier	França	
50	Drop Zone	Hans Zimmer	Alemanha	(1 oscar, várias indic.)
41	Junior	James Newton Howard	EUA	(9 indic.)
13	Street Fighter	Graeme Revell	Nova Zelândia	
43	The Shadow	Jerry Goldsmith	EUA	(1 oscar)
22	Four Weddings and a Funeral	Richard Rodney Bennett	UK	(3 indic.)

Posição	Filme	Compositor	Nacionalidade	Anotações
1995				
1	Toy Story	Randy Newman	EUA	(2 oscars)
31	The American President	Marc Shaiman	EUA	(7 indic.)
32	Species	Christopher Young	EUA	
40	Sense and Sensibility	Patrick Doyle	UK	(2 indic.)
16	While You Were Sleeping	Randy Edelman	EUA	
29	Bad Boys	Mark Mancina	EUA	
24	Nine Months	Hans Zimmer	Alemanha	(1 oscar, várias indic.)
30	Babe	Nigel Westlake	Austrália	
7	Jumanji	James Horner	EUA	(2 oscars)
10	Die Hard with a Vengeance	Michael Kamen	EUA	(2 indic.)
1996				
4	Mission: Impossible	Danny Elfman	EUA	(4 indic.)
30	Tin Cup	William Ross	EUA	
20	The English Patient	Gabriel Yared	Líbano	(1 oscar)
46	Matilda	David Newman	EUA	(1 indic.)
29	Primal Fear	James Newton Howard	EUA	(9 indic.)
11	A Time to Kill	Elliot Goldenthal	EUA	(1 oscar)
41	Set It Off	Christopher Young	EUA	
21	Broken Arrow	Hans Zimmer	Alemanha	(1 oscar, várias indic.)
19	Space Jam	James Newton Howard	EUA	(9 indic.)
44	A Thin Line Between Love and Hate	Roger Troutman	EUA	
1997				
2	Bean	Howard Goodall	UK	
30	The Saint	Graeme Revell	Nova Zelândia	
1	Titanic	James Horner	EUA	(2 oscars)
35	The Jackal	Carter Burwell	EUA	(2 indic.)
44	G.I. Jane	Trevor Jones	África do sul	
22	I Know What You Did Last Summer	John Debney	EUA	(1 indic.)
19	Flubber	Danny Elfman	EUA	(4 indic.)
45	Alien: Resurrection	John Frizzell	EUA	
8	Good Will Hunting	Danny Elfman	EUA	(4 indic.)
50	Amistad	John Williams	EUA	(5 oscars)
1998				
37	Ever After: A Cinderella Story	George Fenton	UK	(5 indic.)
25	Meet Joe Black	Thomas Newman	EUA	(15 indic.)
27	Deep Impact	James Horner	EUA	(2 oscars)
38	Mercury Rising	John Barry	UK	(5 oscars)
2	Saving Private Ryan	John Williams	EUA	(5 oscars)
23	Six Days Seven Nights	Randy Edelman	EUA	
1	Armageddon	Trevor Rabin	África do sul	
35	Snake Eyes	Ryuichi Sakamoto	Japão	(1 oscar)
18	City of Angels	Gabriel Yared	Líbano	(1 oscar)
5	A Bug's Life	Randy Newman	EUA	(2 oscars)
1999				
21	Deep Blue Sea	Trevor Rabin	África do sul	
36	Anna and the King	George Fenton	UK	(5 indic.)
28	The General's Daughter	Carter Burwell	EUA	(2 indic.)
50	South Park: Bigger, Longer & Uncut	Marc Shaiman	EUA	(7 indic.)
14	Entrapment	Christopher Young	EUA	
30	The Talented Mr. Ripley	Gabriel Yared	Líbano	(1 oscar)
19	The Haunting	Jerry Goldsmith	EUA	(1 oscar)
31	The World Is Not Enough	David Arnold	UK	
45	Galaxy Quest	David Newman	EUA	(1 indic.)
8	Stuart Little	Alan Silvestri	EUA	(2 indic.)

Posição	Filme	Compositor	Nacionalidade	Anotações
2000				
22	Hollow Man	Jerry Goldsmith	EUA	(1 oscar)
50	Romeo Must Die	Stanley Clarke	EUA	
41	The Kid	Marc Shaiman	EUA	(7 indic.)
28	Chocolat	Rachel Portman	UK	(1 oscar)
43	Shaft	David Arnold	UK	
6	How the Grinch Stole Christmas	James Horner	EUA	(2 oscars)
1	Mission: Impossible II	Hans Zimmer	Alemanha	(1 oscar, várias indic.)
3	Cast Away	Alan Silvestri	EUA	(2 indic.)
18	The Patriot	John Williams	EUA	(5 oscars)
24	Big Momma's House	Richard Gibbs	EUA	
2001				
48	Gosford Park	Patrick Doyle	UK	(2 indic.)
19	The Fast and the Furious	"BT" Brian Wayne Transeau	EUA	
29	The Mexican	Alan Silvestri	EUA	(2 indic.)
3	Monsters, Inc.	Randy Newman	EUA	(2 oscars)
10	Hannibal	Hans Zimmer	Alemanha	(1 oscar, várias indic.)
12	A Beautiful Mind	James Horner	EUA	(2 oscars)
27	The Princess Diaries	John Debney	EUA	(1 indic.)
7	The Mummy Returns	Alan Silvestri	EUA	(2 indic.)
1	Harry Potter and the Sorcerer's Stone	John Williams	EUA	(5 oscars)
18	The Others	Alejandro Amenábar	Chile	
2002				
33	Maid in Manhattan	Alan Silvestri	EUA	(2 indic.)
21	Two Weeks Notice	John Powell	UK	(1 indic.)
45	Treasure Planet	James Newton Howard	EUA	(9 indic.)
43	Insomnia	David Julyan	UK	
24	Gangs of New York	Howard Shore	Canadá	(3 oscars)
5	Men in Black II	Danny Elfman	EUA	(4 indic.)
8	Ice Age	David Newman	EUA	(1 indic.)
1	The Lord of the Rings: The Two Towers	Howard Shore	Canadá	(3 oscars)
6	Die Another Day	David Arnold	UK	
22	Panic Room	Howard Shore	Canadá	(3 oscars)
2003				
17	2 Fast 2 Furious	David Arnold	UK	
44	The Cat in the Hat	David Newman	EUA	(1 indic.)
16	Love Actually	Craig Armstrong	UK	
7	Terminator 3: Rise of the Machines	Marco Beltrami	EUA	(2 indic.)
10	Bad Boys II	Trevor Rabin	Africa do sul	
12	Charlie's Angels: Full Throttle	Edward Shearmur	UK	
31	The Italian Job	John Powell	UK	(1 indic.)
40	Seabiscuit	Randy Newman	EUA	(2 oscars)
36	Johnny English	Edward Shearmur	UK	
13	The Village	James Newton Howard	EUA	(9 indic.)
2004				
30	Alien vs. Predator	Harald Kloser	Austria	
33	Dodgeball: A True Underdog Story	Theodore Shapiro	EUA	
36	Kill Bill: Vol. 2	Robert Rodriguez	EUA	
42	Mean Girls	Rolfe Kent	UK	
5	The Passion of the Christ	John Debney	EUA	(1 indic.)
12	National Treasure	Trevor Rabin	Africa do sul	
27	The Grudge	Christopher Young	EUA	
25	Garfield	Christophe Beck	Canadá	
20	The Terminal	John Williams	EUA	(5 oscars)
10	Ocean's Twelve	David Holmes	UK	

Posição	Filme	Compositor	Nacionalidade	Anotações
2005				
5	King Kong	James Newton Howard	EUA	(9 indic.)
36	Munich	John Williams	EUA	(5 oscars)
1	Harry Potter and the Goblet of Fire	Patrick Doyle	UK	(2 indic.)
19	The Pacifier	John Debney	EUA	(1 indic.)
40	Hide and Seek	John Ottman	EUA	(1 oscar)
11	Fantastic Four	John Ottman	EUA	(1 oscar)
37	Cheaper by the Dozen 2	John Debney	EUA	(1 indic.)
31	Saw II	Charlie Clouser	EUA	
43	Corpse Bride	Danny Elfman	EUA	(4 indic.)
28	Memoirs of a Geisha	John Williams	EUA	(5 oscars)
2006				
4	Casino Royale	David Arnold	UK	
9	Superman Returns	John Ottman	EUA	(1 oscar)
2	The Da Vinci Code	Hans Zimmer	Alemanha	(1 oscar, várias indic.)
48	Final Destination 3	Shirley Walker	EUA	
1	Pirates of the Caribbean: Dead Man's Chest	Hans Zimmer	Alemanha	(1 oscar, várias indic.)
42	You, Me and Dupree	Theodore Shapiro	EUA	
26	Blood Diamond	James Newton Howard	EUA	(9 indic.)
38	Big Momma's House 2	George S. Clinton	EUA	
44	The Queen	Alexandre Desplat	França	(2 oscars)
13	The Pursuit of Happyness	Andrea Guerra	Itália	
2007				
30	The Bucket List	Marc Shaiman	EUA	(7 indic.)
26	Hairspray	Marc Shaiman	EUA	(7 indic.)
6	Ratatouille	Michael Giacchino	EUA	(1 oscar)
17	Fantastic 4: Rise of the Silver Surfer	John Ottman	EUA	(1 oscar)
39	The Game Plan	Nathan Wang	EUA	
12	Live Free or Die Hard	Marco Beltrami	EUA	(2 indic.)
14	Alvin and the Chipmunks	Christopher YOUNG	EUA	
21	Wild Hogs	Teddy Castellucci	EUA	
13	The Golden Compass	Alexandre Desplat	França	(2 oscars)
19	American Gangster	Marc Streitenfeld	Alemanha	
2008				
28	Taken	Nathaniel Méchaly	França	
47	21	David Sardy	EUA	
33	Australia	David Hirschfelder	Austrália	
15	Wanted	Danny Elfman	EUA	(4 indic.)
26	The Day the Earth Stood Still	Tyler Bates	EUA	
45	The Happening	James Newton Howard	EUA	(9 indic.)
38	Eagle Eye	Brian Tyler	EUA	
8	Iron Man	Ramin Djawadi	Alemanha	
31	What Happens in Vegas	Christophe Beck	Canadá	
24	Welcome to the Sticks	Philippe Rombi	França	
2009				
4	Transformers: Revenge of the Fallen	Steve Jablonsky	EUA	
41	Brüno	Erran Baron Cohen	UK	
50	Hotel for Dogs	John Debney	EUA	(1 indic.)
6	Up	Michael Giacchino	EUA	(1 oscar)
47	Surrogates	Richard Marvin	EUA	
19	A Christmas Carol	Alan Silvestri	EUA	(2 indic.)
26	This Is It	Michael Bearden	EUA	
34	Watchmen	Tyler Bates	EUA	
3	Ice Age: Dawn of the Dinosaurs	John Powell	UK	(1 indic.)
31	The Ugly Truth	Aaron Zigman	EUA	

Posição	Filme	Compositor	Nacionalidade	Anotações
2010				
27	Grown Ups	Rupert Gregson-Williams	UK	
24	Sex and the City 2	Aaron Zigman	EUA	
11	Clash of the Titans	Ramin Djawadi	Alemanha	
7	Iron Man 2	John Debney	EUA	(1 indic.)
19	The Last Airbender	James Newton Howard	EUA	(9 indic.)
15	The Karate Kid	James Horner	EUA	(2 oscars)
2	Alice in Wonderland	Danny Elfman	EUA	(4 indic.)
44	Step Up	Bear McCreary	EUA	
29	True Grit	Carter Burwell	EUA	(2 indic.)
36	Eat Pray Love	Dario Marianelli	Itália	(1 oscar)
2011				
15	Thor	Patrick Doyle	UK	(2 indic.)
18	Captain America: The First Avenger	Alan Silvestri	EUA	(2 indic.)
10	Cars 2	Michael Giacchino	EUA	(1 oscar)
26	The Green Hornet	James Newton Howard	EUA	(9 indic.)
2	Transformers: Dark of the Moon	Steve Jablonsky	EUA	
28	Green Lantern	James Newton Howard	EUA	(9 indic.)
30	Bad Teacher	Michael Andrews	EUA	
33	Horrible Bosses	Christopher YOUNG	EUA	
21	Real Steel	Danny Elfman	EUA	(4 indic.)
4	The Twilight Saga: Breaking Dawn Pt 1	Carter Burwell	EUA	(2 indic.)
2012				
36	Argo	Alexandre Desplat	França	(2 oscars)
3	The Dark Knight Rises	Hans Zimmer	Alemanha	(1 oscar, várias indic.)
8	Madagascar 3: Europe's Most Wanted	Hans Zimmer	Alemanha	(1 oscar, várias indic.)
17	Prometheus	Marc Streitenfeld	Alemanha	
39	21 Jump Street	Mark Mothersbaugh	EUA	
4	The Hobbit: An Unexpected Journey	Howard Shore	Canadá	(3 oscars)
44	Mirror Mirror	Alan Menken	EUA	(8 oscars)
38	Safe House	Ramin Djawadi	Alemanha	
11	Life of Pi	Mychael Danna	Canadá	(1 oscar)
26	Battleship	Steve Jablonsky	EUA	
2013				
50	47 Ronin	Ilan Eshkeri	UK	
34	Planes	Mark Mancina	EUA	
9	Man of Steel	Hans Zimmer	Alemanha	(1 oscar, várias indic.)
31	American Hustle	Danny Elfman	EUA	(4 indic.)
30	The Lone Ranger	Hans Zimmer	Alemanha	(1 oscar, várias indic.)
20	The Great Gatsby	Craig Armstrong	UK	
5	The Hunger Games: Catching Fire	James Newton Howard	EUA	(9 indic.)
19	The Hangover Part III	Christophe Beck	Canadá	
23	The Conjuring	Joseph Bishara	EUA	
47	Insidious: Chapter 2	Joseph Bishara	EUA	
2014				
47	Serial (Bad) Weddings	Marc Chouarain	França	
37	Non-Stop	John Ottman	EUA	(1 oscar)
41	Fury	Steven Price	UK	(1 oscar)
28	Divergent	"Junkie XL" Tom Holkenborg	Holanda	
25	300: Rise of an Empire	"Junkie XL" Tom Holkenborg	Holanda	
3	Guardians of the Galaxy	Tyler Bates	EUA	
39	The Expendables 3	Brian Tyler	EUA	
10	Interstellar	Hans Zimmer	Alemanha	(1 oscar, várias indic.)
4	Maleficent	James Newton Howard	EUA	(9 indic.)
49	The Grand Budapest Hotel	Alexandre Desplat	França	(2 oscars)

Posição	Filme	Compositor	Nacionalidade	Anotações
2015				
1	Star Wars: Episode VII - The Force Awakens	John Williams	EUA	(5 oscars)
48	Goosebumps	Danny Elfman	EUA	(4 indic.)
10	The Martian	Harry Gregson-Williams	UK	
24	The SpongeBob Movie: Sponge Out of Water	John Debney	EUA	(1 indic.)
37	Tomorrowland	Michael Giacchino	EUA	(1 oscar)
6	Spectre	Thomas Newman	EUA	(15 indic.)
50	The Hateful Eight	Ennio Morricone	Itália	
25	Maze Runner: The Scorch Trials	John Paesano	EUA	
40	The Intern	Theodore Shapiro	EUA	
12	Cinderella	Patrick Doyle	UK	(2 indic.)
2016				
26	Star Trek Beyond	Michael Giacchino	EUA	(1 oscar)
42	Bridget Jones's Baby	Craig Armstrong	UK	
3	Finding Dory	Thomas Newman	EUA	(15 indic.)
37	Assassin's Creed	Jed Kurzel	Austrália	
46	The BFG	John Williams	EUA	(5 oscars)
5	The Jungle Book	John Debney	EUA	(1 indic.)
32	Passengers	Thomas Newman	EUA	(15 indic.)
17	La La Land	Justin Hurwitz	EUA	
28	Now You See Me 2	Brian Tyler	EUA	
23	The Legend of Tarzan	Rupert Gregson-Williams	UK	
2017				
12	Pirates of the Caribbean: Dead Men Tell No Tales	Geoff Zanelli	EUA	
37	Get Out	Michael Abels	EUA	
2	Beauty and the Beast	Alan Menken	EUA	(8 oscars)
26	Murder on the Orient Express	Patrick Doyle	UK	(2 indic.)
31	Annabelle: Creation	Benjamin Wallfisch	UK	
19	Dunkirk	Hans Zimmer	Alemanha	(1 oscar, várias indic.)
45	Geostorm	Lorne Balfe	UK	
5	Jumanji: Welcome to the Jungle	Henry Jackman	UK	
13	It	Benjamin Wallfisch	UK	
49	The Shape of Water	Alexandre Desplat	França	(2 oscars)
2018				
33	Green Book	Kris Bowers	EUA	(1 indic.)
30	Peter Rabbit	Dominic Lewis	UK	
7	Venom	Ludwig Göransson	Suécia	(1 oscar)
22	Rampage	Andrew Lockington	Canadá	
42	Smallfoot	Heitor Pereira	Brasil	
10	Fantastic Beasts: The Crimes of Grindelwald	James Newton Howard	EUA	(9 indic.)
31	Mary Poppins Returns	Marc Shaiman	EUA	(7 indic.)
3	Jurassic World: Fallen Kingdom	Michael Giacchino	EUA	(1 oscar)
28	The Nun	Abel Korzeniowski	Polônia	
15	The Meg	Harry Gregson-Williams	UK	
2019				
23	1917	Thomas Newman	EUA	(15 indic.)
2	The Lion King	Hans Zimmer	Alemanha	(1 oscar, várias indic.)
49	Abominable	Rupert Gregson-Williams	UK	
29	Knives Out	Nathan Johnson	EUA	
11	Fast & Furious Presents: Hobbs & Shaw	Tyler Bates	EUA	
6	Joker	Hildur Gudnadottir	Islândia	
36	Glass	West Dylan Thordson	EUA	
4	Spider-Man: Far from Home	Michael Giacchino	EUA	
41	Little Women	Alexandre Desplat	França	(2 oscars)
25	Shazam!	Benjamin Wallfisch	UK	

Apêndice B - Entrevista com Juan Luqui

O compositor Juan Cruz Luqui de 32 anos, natural de Buenos Aires, após terminar a graduação em composição na Berkeley College of Music em Boston-EUA, trabalhou ao lado de Gustavo Santaolalla como assistente e co-autor em vários projetos para cinema, televisão, *videogame* e *streaming*. São alguns deles: os longas-metragens *Finch*, *The House*, *The Tribe of Palos Verdes*, as séries *The last of us* e *El Cid*, e os documentários *The Fight* e *Wild Life*. Sua carreira solo como compositor também abarca propagandas e curtas-metragens. Juan também é produtor musical, além de ter seu próprio projeto de música instrumental intitulado “Cacique Torcido”, no qual compõe e toca violão e guitarra, acompanhado de outros músicos.

Conversamos com Juan no dia 31/10/2022, via ligação de vídeo (Londrina – Los Angeles). A conversa foi registrada em áudio e a transcrição está disponível a seguir.

ECS: Bom dia, Juan. Primeiramente, gostaria de agradecê-lo por disponibilizar um pouco de seu tempo para conversar conosco.

JL: Sim, é um prazer.

ECS: Também gostaria de parabenizá-lo pelo “Cacique Torcido” e seus demais trabalhos, são ótimos.

JL: Obrigado! Fico muito feliz que você gostou, obrigado.

ECS: Para começar, gostaria que você falasse um pouquinho sobre sua jornada. Eu sei que você cursou Berkeley, que foi de Buenos Aires para Boston. Você comentou que na graduação teve de escolher entre os cursos de “Composição” (*Composition*) ou “Trilha de Filme” (*Film Scoring*) e que você escolheu “Composição” pois “Trilha de Filme” não tinha tanta música, é isso?

JL: Sim, sim, correto. (o curso) “Trilha de Filme” em Berkeley era muito baseado em tecnologia. Era sobre fazer *mockups* (esboços em *midi / demos*) e realmente ser... eles te preparam para ser um ótimo assistente. Para quando você terminar a faculdade, você conseguir um emprego como assistente. Mas eu não queria ser um assistente, eu queria ser um compositor, então...(risos). Quero dizer, o currículo é

ótimo, não estou dizendo que não é, mas para mim, falta um tanto de música e como tenho facilidade com tecnologia, eu pensei: “vou fazer composição” - que tinha composição contemporânea, composição atonal, ou seja, coisas bem *nerds* de certa forma, mas que deram mais ferramentas, como orquestração e música de verdade, escrever partituras e colaborar com camadas. Então sim, escolhi composição.

ECS: Então você já tinha esse conhecimento prévio dos softwares, já estava acostumado com eles?

JL: Não, não estava. Porém, em todas as aulas que tive (pois fiz metade da formação de “Trilhas para Filme”, fiz uma boa parte, apenas não terminei), as disciplinas tinham três meses de duração e nas primeiras duas semanas ou no primeiro mês eu já tinha domínio do software, sabe? O Youtube tem ótimos vídeos para isso. Então eu me questioneei: “O que estou pagando, o que estou fazendo? Preciso fazer outra coisa, algo que me empolgasse. Acredito que toda a jornada que tive até aqui, percorri procurando coisas de que eu gostasse.

ECS: Qual foi seu período em Berkeley, quando você entrou e quando saiu?

JL: De janeiro de 2013 até dezembro de 2015. Foram dois anos.

ECS: Já ouvi você dizer que seu encontro com Gustavo Santaolalla foi algo do destino, ou um lance de sorte.

JL: Sim, foi algo mágico mesmo. Completamente aleatório. Foi através de minha mãe. Ela cruzou com um ex-colega de trabalho na rua e por pura cordialidade ele a perguntou:

- “Como está seu filho?”

- “Meu filho está ótimo, ele quer fazer trilhas para filme, assim como Gustavo Santaolalla...”

- “É mesmo? Eu tenho o email de Gustavo.”

Foi realmente algo aleatório. Isso aconteceu duas semanas antes de eu me formar. Então, acredito que já estava alinhado. E claro, depois me encontrando com Gustavo, seu coração, sua humildade, sua abertura ao me receber, também foi muito especial.

ECS: Entendo, ele parece ser um sujeito muito legal.

JL: Sim, ele é demais. Um mentor maravilhoso. Já faz 8 anos, trabalhando com ele.

ECS: O objeto principal de nosso estudo é Gustavo Santaolalla e sua trajetória da Argentina até Hollywood, que é algo especial, certamente não acontece com todo mundo.

JL: Sim.

ECS: Durante nosso estudo nos debruçamos sobre o contexto ao redor, o mercado da música de filme em Hollywood, para entendermos se o caso de Gustavo foi uma exceção, ou se havia acontecido com outros compositores estrangeiros.

JL: E o que vocês descobriram? Descobriram algo? É algo que não sei sobre.

ECS: Nós realizamos uma pesquisa dos anos 1990 até 2019, as últimas 3 décadas. Que abrange o período em que Gustavo começou a participar de filmes, desde o final dos anos 1990. Analisamos as 50 maiores bilheterias de cada ano e ele foi basicamente o único compositor Sul-Americano ou vindo de países de Terceiro Mundo que aparece na lista.

JL: Nossa, que loucura. Então é algo realmente especial.

ECS: Sim, praticamente todos os compositores são estadunidenses ou europeus. Isso é algo que vem acontecendo desde os anos 1930, desde o começo da composição para cinema, quando os compositores Europeus foram para os Estados Unidos. Então realmente, Santaolalla é uma exceção.

JL: Que demais. Demais!

ECS: Me parece que sua trajetória se assemelha à de Gustavo, sob o aspecto do “acaso”. Ele narra como se deram os convites para fazer Diários de Motocicleta ou Brokeback Mountain, por exemplo, afirma que estava no lugar certo, na hora certa e que alguns contatos e encontros com diretores simplesmente aconteceram. A maneira como você encontra Gustavo me remete a essas histórias.

JL: Sim, totalmente. Eu me identifico com isso e é claro, ele me inspira constantemente. Penso que o fato de se estar aberto, para que a vida o leve, ao invés de controlar a maneira como sua jornada deve parecer. “Ah, eu estudo cinema, então eu preciso ir encontrar diretores em certo evento de network, para que então...” não é assim que funciona. Pelo menos para mim. É uma questão de se estar aberto. Eu acabei fazendo um filme através de um amigo de futebol, jogando bola, sabe? As

coisas não se alinham apenas da maneira como se espera. Para algumas pessoas provavelmente sim, mas comigo não foi assim e acho que no caso do Gustavo também não. Ele estava no lugar certo, no momento certo e decidiu “ok, vamos fazer!”. Curiosidade.

ECS: Você que já está em Los Angeles há 8 anos, o que teria a dizer sobre o mercado de composição para filmes? Quero dizer, existem diferentes mercados, os filmes independentes, a grande Hollywood, então Los Angeles deve ser um lugar bastante maluco de se estar, com muitas pessoas tentando obter sucesso em algum nível.

JL: É muito competitivo. A minha explicação sobre LA, é de que...é um oceano. Não é como um rio. Na Argentina, se você encontra as pessoas certas, você já se encontra em seu caminho. LA é tão grande que algumas vezes é sufocante: “por onde começar?”. Existem tantos diretores, tantos compositores, tanto tudo. Então, é um mar complicado, mas, por outro lado, penso que existem muitas pessoas que não sabem o que estão fazendo. Se você é um profissional e você se dedica, e sua música é boa, e sua arte é honesta...as coisas irão acontecer com naturalidade. Quer você esteja no Brasil, na Argentina, na Índia, ou aqui. Eu sinto que se você é honesto com o que você faz e coloca muito trabalho na sua arte, vai funcionar. Mesmo se você estiver aqui em LA, no meio do oceano. Mas isso leva tempo. Agora sinto que minha carreira está começando a decolar. E se foram 8 anos de muito trabalho duro, começando como estagiário de Gustavo até agora, que estou escrevendo em coautoria com ele. Então foi um bom tempo, é uma cidade que exige bastante tempo, pois você precisa conhecer as pessoas, as pessoas precisam confiar em você, você precisa fazer as coisas e falhar, fazer de novo e dizer “ok, agora estou um pouco melhor”. Então envolve perseverança.

ECS: Entendo, são pessoas que querem pegar atalhos, conhecer as pessoas certas, mas que não têm uma base de preparo.

JL: Sim. Eu tenho um amigo da Argentina, um amigo muito próximo e eu me recordo, há quatro anos ele me disse: “cara, nós podemos fazer filmes de Spielberg se nos dessem”. E eu dizia “Não, cara, nós não conseguimos fazer, não estamos prontos para isso.” Quero dizer, certamente existe uma parcela de artistas que se sentem sempre prontos e que confiam na arte e tem essa coisa do ego (o que é bom,

você precisa ter, nesse meio), mas por outro lado, também ter os pés no chão...na verdade não é tão fácil fazer um filme do Spielberg. Mesmo se você conseguir o trabalho. Você tem que ter a personalidade para lidar com muitas coisas, você precisa de características que só são adquiridas através do tempo e do trabalho. Acho que a única resposta é: fazer. Até você quase chorar e então continuar fazendo (risos). É estar sempre no limite, sempre como: “oh, eu não sei se consigo fazer isso, mas irei fazer de qualquer maneira”. Se esse sentimento não estiver ali, então tem algo que não estou fazendo apropriadamente.

ECS: Você começou tocando violão? É seu instrumento principal?

JL: Sim.

ECS: Em Berkeley você praticou outros instrumentos?

JL: Eu toco piano e toco qualquer coisa com cordas, similar ao violão, seja lá qual for o instrumento. Eu também adoro tocar percussão. Mas meu instrumento principal é sempre o violão. Em Berkeley eu estudei jazz, o que nunca havia feito. Foi engraçado, porque eu comecei a estudar jazz e por toda minha vida eu escutei música americana e bandas europeias, coisas de fora. E quando eu vim para os EUA, comecei a tocar folclore, tango, coisas da Argentina. Porque quando vim para cá, eu era uma porcaria tocando jazz (risos). Eles tocam jazz, eu não toco jazz. Então pensei: “eu vou fazer a minha coisa”. Assim, descobri minhas raízes ao vir para cá, eu percebi que havia uma personalidade na maneira em que eu tocava e eu meio que explorei isso. E acho que foi isso que me levou até Gustavo, pois ele traz muitas raízes ao tocar.

ECS: Eu ia mesmo lhe perguntar sobre isso. Você já conhecia anteriormente as trilhas para cinema do Gustavo, o *ronroco*, o charango, esses elementos?

JL: Eu conhecia muito pouco, para ser honesto. Muito pouco. Eu nunca fui um grande fã dele, eu não era obcecado por ele, nem nada do tipo. Eu sabia quem ele era, sabia que ele era o compositor argentino mais bem-sucedido da história. Então, eu não sei...por isso penso que foi destino, porque existem pessoas loucas pelo Gustavo, históricas e eu nem sabia direito quem ele era. Então eu ficava com ele no estúdio tipo: “ei, esse cara é legal”. Eu sei que ele é um “monstro” - você pode sentir sua energia, ele é intimidador – mas foi bom o fato de eu não o conhecer bem e não

ser um fã, foi muito bom para mim, eu pude agir com mais tranquilidade. E quando começamos a trabalhar eu percebi que ele também canta como um virtuoso, ele compõe, orchestra, ele faz de tudo. É insano.

ECS: Na Argentina, você ouvia alguma coisa dele, da fase rock'n roll?

JL: Também não.

ECS: Em Berkeley vocês estudavam compositores do cinema?

JL: Sim, mas estudávamos mais os americanos, como John Williams. Na verdade, não exatamente americanos, mas compositores clássicos de Hollywood: Bernard Herrmann, obras orquestrais. Por isso o curso Trilha para Cinema me parecia um meio-termo, não era realmente orquestração, mas também não era realmente eletrônico, como em trilhas modernas. Por isso eu escolhi Composição, a outra linha era algo no meio do caminho, estávamos analisando o trabalho de outros, mas não estávamos realmente aprendendo como fazer.

ECS: Você diria que essa convivência e trabalho junto com Gustavo alterou suas composições, e seus outros projetos, como sua banda, também?

JL: Sim, definitivamente sim, ele é minha maior influência no momento. O engraçado é que quando escuto as coisas que eu fazia quando tinha 15 anos, era muito similar com o que estou fazendo agora. Em uma altura eu tive uma crise de identidade, do tipo: “isso é o que estou fazendo, ou estou copiando Gustavo?”, o que é algo complicado, sendo um assistente por tanto tempo de alguém com essa personalidade. Então eu tive um conflito, sobre quem sou eu artisticamente, mas agora estou em paz com isso. Ok, eu tenho muita influência, eu toco violão/guitarra, eu canto tocando, é o que eu faço, mas eu estou performando minhas próprias composições, minha versão própria disso. E quanto eu olho para trás, para meu começo, se parece com isso, então eu percebi “ah, eu sempre toquei desta maneira (risos)”. Então estou um pouco em paz com isso.

ECS: Mas sabe...em “Cacique Torcido”, por exemplo, eu não escuto a influência de Santaolalla, acho que não tem nada a ver com isso.

JL: Que bom! (risos)

ECS: É claro, você também toca violão, utiliza movimentos...como dizer isso em inglês... cíclicos?

JL: Ah, sim!

ECS: O que acredito que seja uma influência da trilha para cinema.

JL: Sim.

ECS: Não especificamente de Gustavo. De todo modo, é uma música instrumental e você consegue imaginar uma história quando a escuta, me remete muito a trilhas de cinema e ao mesmo tempo é algo bastante sofisticado, me agrada muito (risos).

JL: Sim, eu acho que “Cacique” foi o projeto que me libertou dessa crise de identidade. Quanto mais eu faço, mais ele se transforma e mais se torna algo pessoal. É realmente filme, porque eu amo música para filmes e eu amo música que quando você fecha os olhos para escutar e acaba viajando. Então eu estou fazendo o que também gosto de ouvir.

ECS: Antes de ir para Berkeley, você já gostava de cinema? Prestava atenção nas trilhas?

JL: Sim, eu sempre amei. Eu acho que caí no cinema aleatoriamente. Eu não estava procurando por isso. Eu amo orquestração, música clássica, eu amo jazz, amo folk, eu amo todos os tipos e gêneros musicais, e penso que, o cinema é um lugar onde você pode explorar todos eles. No mesmo filme você pode fazer uma trilha que tenha algo orquestral e depois um rock. Então, eu entrei no cinema por essa inspiração, essa curiosidade, mais do que por ser um fã de John Williams, por exemplo. Quero dizer, eu também sou um fã dele, eu o amo. Mas é mais sobre um lugar onde eu possa realmente expressar muitos aspectos da música, sabe? No momento estou começando uma transição, mais para a produção do que filme. Eu estou gostando mais de produzir artistas e músicas do que filme. Mas acho que são fases, depois de 10 anos fazendo trilhas de filmes, me deu vontade de tentar outras coisas.

ECS: Você tem produzido muitas bandas atualmente?

JL: Não, não. Apenas três ou quatro artistas.

ECS: Uma hipótese que levantamos, quando começamos a pensar se Gustavo Santaolalla seria uma exceção ou se houve um movimento de compositores indo

trabalhar nos Estados Unidos, seria uma abertura do mercado proporcionada pelo desenvolvimento tecnológico. Nos anos 1990 todos começaram a gravar em computadores, usar o *ProTools* etc. Isso poderia ter sido um fator importante de mudança na composição das trilhas de cinema. Há uma diferença quando comparamos a trilha clássica de Hollywood com a música de Santaolalla, por exemplo, que muitas vezes tem características mais minimalistas (ao mesmo tempo com muita personalidade), utilizando poucos instrumentos e que nos capta a atenção de maneira que trilhas mais inaudíveis em segundo plano não o fazem.

JL: O que mais me inspira no Gustavo é essa parte da personalidade. É muito fácil de nos perdermos em coisas que já escutamos e reproduzir/imitar algo, mas é muito difícil assistir um filme e fazer o que você quiser. O que é realmente sua identidade, ao invés de fazer o que supostamente é esperado ou que funcionaria. Isso me inspira. Eu penso que é por isso que ele ganhou os Oscars. Ninguém tocou apenas um violão sozinho, fazendo “peew reew...” (sibilando notas), com muito espaço, ninguém tinha isso. Agora todo mundo está fazendo. Coisas minimalistas, eletrônicas, todo mundo está fazendo. Eu penso que o mercado era muito diferente quando Gustavo chegou. Agora é muito difícil ser original, todo mundo está fazendo coisas “estranhas” (risos), todo mundo está fazendo algo “especial”, sabe?

ECS: Você também sente que alguns filmes, ou alguns estúdios, ou alguns diretores, projetos, são mais difíceis de se trabalhar nesse sentido? Parece que Gustavo escolhe projetos em que ele sabe que poderá fazer o que quiser. Porque sabemos que ele também compõe assistindo as cenas, da maneira tradicional. Ele consegue fazer isso, assistir ao filme, compor as *cues* e tudo mais. Mas também sei que a preferência dele é por apenas ler o roteiro, compor uma leva de coisas e enviar ao diretor.

JL: Exatamente.

ECS: Então, para você, nos projetos em que trabalha. Você consegue fazer isso, ou você tem de fazer o que eles querem, como funciona?

JL: Sim. Bom, no momento estou trabalhando em três projetos. Dois programas de TV, um para a Netflix e outro para a HBO. E um documentário para a Natgeo. Neste último, eu não posso fazer o que quero, tenho que fazer o que eles mandam. Documentários em geral são cheios de música e eles não são realmente minha zona

de conforto, eu prefiro fazer coisas que são mais artísticas, com mais liberdade. Esse documentário por exemplo tem 46 *cues*, é muita coisa!

ECS: Eles utilizam *temp tracks*?

JL: Sim, usam *temp tracks*. E nós também enviamos, o que sempre fazemos é enviar um lote de 20 faixas, antes deles começarem qualquer coisa. Então eles podem usá-las como *temp track*, mesmo se não estiverem perfeitas, já é o nosso som. É mais fácil trabalhar com suas trilhas como *temp tracks*, do que uma peça orquestral do Hans Zimmer (risos), eu não tenho as ferramentas, não posso fazer.

ECS: Há um caso que, se não estou enganado, aconteceu com Antonio Pinto, um compositor brasileiro. Certa vez o enviaram um filme com uma *temp track* de Gustavo Santaolalla e ele estava tendo dificuldades, não estava conseguindo algo autêntico. No fim das contas ele ligou para Gustavo e disse: “Gustavo, negocie os direitos da sua trilha com eles, pois isso está ficando ridículo, só estou te copiando, eu desisto”. (risos) Então, deve ser difícil trabalhar com as *temp tracks* de outros autores.

JL: Eu já tive esse problema. Teve um filme que estávamos fazendo e a “*temp*” era Max Richter, que é insanamente talentoso, sabe? Então, fizemos 5 temas para a cena e não funcionou! Eles acabaram licenciando Max Richter. Tem coisas que você simplesmente não pode recriar, e está tudo OK, é parte do processo. Tudo bem se eles acharem algo que é perfeito e então quererem pagar por isso. Tudo certo, façam do jeito que acharem melhor. Acontece o tempo todo e com todos os níveis de compositores. No começo eu levava para o lado pessoal quando coisas desse tipo aconteciam. Mas agora, eu vi isso tantas vezes...é o jeito como funciona.

ECS: Gustavo sempre afirma que é autodidata. Isso é algo que não consegui esclarecer bem. Porque eu sei que seu processo e o processo dele, são muito intuitivos, vocês improvisam muito, mesmo em cima de uma guia, vocês improvisam e eu entendo que seja algo emocional. Mas na indústria do cinema, algumas vezes vocês têm grandes orquestras para gravar, normalmente na parte final do processo, e eu fico pensando: como funciona? Alguém escreve para ele? Você faz isso?

JL: Eu fiz muitas vezes, mas também, os orquestradores por aqui, você manda um *mockup* e eles resolvem tudo. Você também pode enviar informação em *MIDI*, você manda o projeto do *ProTools* com os *MIDIs* e eles leem. Há muitas formas de se conseguir isso hoje em dia. Até mesmo em gravações que fazemos, ao invés de utilizar uma partitura, colocamos o *piano roll* em *MIDI* e eles leem, sabe? (risos) Como uma partitura, sabe? Porque funciona! Então, é ótimo gravar. É por isso que meu processo, o que aprendi com Gustavo, é o processo de gravação: improvisação e depois edição. A composição acontece na gravação, o tempo todo. Eu amo isso. Eu gosto muito mais do que escrever. Para mim é mais natural, escrever é muito racional. Algumas pessoas têm a capacidade de escutar assim como escrever, eu não tenho isso.

ECS: Me parece que essa foi a grande virada de chave no ofício, porque nos anos 1970, por exemplo, o lápis era uma grande ferramenta para os compositores. E hoje em dia o mercado está aberto para outros tipos de músicos.

JL: Sim, todos os tipos. Porque agora somos, digamos, produtores. Produtores são “um cara com um notebook em uma pequena sala escura” e eles fazem hits. Antes os produtores tinham de estar no EastWest (tradicional estúdio em hollywood) com uma SSL (marca de mesas de som de grande porte). O jogo mudou, muito. Eu não sei para onde está indo. Mas eu penso que o mundo do cinema mantém sua qualidade bastante alta, porque existem tantos filtros, tanto *network*, tantos diretores. Quando falamos de canção (indústria fonográfica), produção e distribuição, tem muito “lixo”, ninguém filtra isso. E esse “lixo” pode ter 10 milhões de visualizações, eu não ligo. O trabalho no cinema ainda mantém um padrão muito alto.

ECS: Em nossa pesquisa, analisando os filmes de maior bilheteria nas últimas 3 décadas, é perceptível um mercado bastante fechado, onde um compositor como Hans Zimmer ou John Williams, tem 10 ou 15 filmes em um ano, o que é humanamente inviável. Isso significa que eles devem ter uma equipe de trabalho muito grande. Provavelmente não são eles que compõem tudo, correto?

JL: Acho que Hans Zimmer deveria ser “Hans Zimmer and CO.” porque ele tem uma companhia enorme, com centenas de compositores. Remote Control é uma de suas empresas, enorme. E a Remote Control tem outra empresa que não me recordo

o nome, que também faz outros filmes. Então, não é um monopólio, mas muito trabalho acaba indo para eles.

ECS: Sim, vemos vários nomes dos anos 1970 presentes na lista do Top Box Office, ano após ano. E quanto a vocês? Tem muitas pessoas na equipe, como é o trabalho de vocês no estúdio?

JL: Bom, são Gustavo e seu colega, Aníbal Kerpel, que é engenheiro de estúdio, o engenheiro de gravação e de mixagem. Eles têm trabalhado juntos há 40 anos, ou mais agora. E temos eu. E é só. Eu fui o primeiro assistente a trabalhar com eles. Então isso é bem especial.

ECS: E conforme o projeto, vocês convidam músicos para gravar no estúdio?

JL: Sim. Bem, Gustavo trabalha com David Campbell, o orquestrador, quando o projeto requer cordas, caso contrário, tentamos gravar todos os instrumentos nós mesmos. Quando precisamos apenas de um pequeno set de cordas, Gustavo tem um amigo de longa data, Javi Casalla (violinista da banda Bajo Fondo, da qual Gustavo faz parte).

ECS: Quando Gustavo produziu todas aquelas bandas nos anos 1990, ele utilizava o ProTools e essas ferramentas?

JL: Não ele, mas Aníbal sim. Aníbal sempre foi o cara da tecnologia.

ECS: Então ele foi sempre seu braço direito.

JL: Exatamente. Agora sim, Gustavo produz em sua própria casa, ele sabe manusear o Pro Tools. Antigamente talvez fosse mais complicado, ou diferente, não sei, mas hoje em dia ele aprendeu a fazê-lo.

ECS: Essa era uma dúvida que tinha. Porque seu primeiro trabalho era mais minimalista, com o *ronroco*, ou a guitarra. Mas com o tempo ele passou a fazer trilhas mais complexas, orquestradas. Como ele diz que não saber escrever partituras, deduzi que ele fazia isso no Pro Tools.

JL: Sim, você faz um *mockup* em *MIDI* e depois alguém transcreve isso, claro. Eu penso que o “tema comum” na música de Gustavo, que é o que estou aprendendo, é o ouvido. Pode ser Rock, Jazz, Cordas, ou pode ser mixagem, gravação, o que quer que esteja fazendo, é a sua percepção sobre música. Ele tem uma percepção muito

grande do universo sônico e em como isso afeta o emocional dele. É realmente música, é realmente contar uma história, ele não se importa se é um conjunto de cordas ou uma banda de rock. Tem a emoção? Tem a energia? É honesto/autêntico? São essas coisas que ele está captando, não realmente na parte técnica. A técnica é algo secundário, a primeira coisa é saber o que você quer, ser capaz de pedir por isso e então a técnica aparece para solucionar essas questões.

ECS: Sim, talvez essa questão da identidade, autenticidade, originalidade/honestidade, como você colocou, diferencie um pouco Gustavo dos compositores, nesse sentido. Porque algumas pessoas têm um maior interesse no dinheiro do que outras, ou em projetar seu nome.

JL: Exatamente.

ECS: Você acha que está indo para o mesmo caminho?

JL: Sim. Infelizmente sim. Eu até gostaria de ser um bilionário (risos). Eu gosto do caminho que estou trilhando e ele é uma inspiração, é claro. Eu me sinto muito abençoado de ter me juntado a ele depois da universidade. Eu poderia ter acabado com qualquer outro compositor que não liga para essas outras coisas, mas ele genuinamente o faz.

ECS: E você está fazendo outros projetos sozinho? Os programas de TV e o documentário que você mencionou, por exemplo?

JL: Esses projetos grandes que mencionei são todos com ele. Ou com ele, ou que ele apenas repassou para mim. Agora eu comecei a ter meu próprio agente. O próximo passo é pegar trabalhos diretamente para mim. O que eu faço sozinho até então é publicidade e produção de artistas. É o que faço sozinho, mas ainda assim não paga as contas. Espero que algum dia sim. Quando você tem muitos interesses, você investe muito tempo neles e eles crescem vagarosamente. Então a parte dos filmes já cresceu bastante, agora estou trabalhando na produção, e aos poucos eles irão se complementando.

ECS: Isso é muito bom, ser capaz de atuar em diferentes áreas, como músico.

Juan: Sim, eu gosto muito.

ECS: E como está a cena musical de LA, muitas pessoas de fora vindo, como os mexicanos dos anos 1990?

JL: LA é uma loucura. Tem gente vindo de todo lugar e a toda hora tem algo acontecendo. É o oceano (risos). E é assim mesmo, é tudo espalhado, às vezes você tem que viajar uma hora e meia para ir encontrar alguém. É massiva. Músicos e música vindos de todo lugar do mundo.

ECS: Ter um agente deve ser bom não apenas para encontrar trabalhos, mas para negociar orçamentos, lidar com copyrights, certo?

JL: Com certeza, eu não quero lidar com nada disso. Eu nunca gostei dessa parte. Às vezes eu ficava com tanto medo de perder um trabalho que acabava aceitando qualquer coisa e depois me arrependia. Ter um agente soluciona tudo isso. “Fale com meu agente” (risos)

ECS: Entendo. Depois você fica dois meses fazendo algo que seria simples, pensando: “deveria ter cobrado mais” (risos)

JL: Esses projetos são longos, muito longos, seis meses, um ano...é importante estabelecer muito bem o que você vai ganhar.

ECS: Você ainda tem muito contato com a Argentina, visita bastante, tem amigos?

JL: Uma vez por ano eu vou para lá, tenho muitos amigos, minha família também está lá, então tento ir sempre. Mas quanto mais tempo eu fico em LA, menos coisas eu tenho lá.

ECS: Você chegou a tocar lá, foi o comecinho de sua carreira, ou nada disso?

JL: Não, nada. Eu estou com 31. Eu vim para os EUA com 21. Toda minha vida adulta foi aqui. Quero dizer, eu tinha uma banda lá e brincava com outros músicos, mas nada profissional.

ECS: Juan, fiquei muito feliz e agradeço muito pela nossa conversa. Desejo sorte e sucesso nos seus próximos projetos.

JL: Muito obrigado, Eduardo. Para mim também, foi muito legal poder conversar. Gracias!

Apêndice C – Fichas da Análise Exploratória

Amores Perros (2000)

Direção: Alejandro G. Iñárritu

Roteiro: Guillermo Arriaga

Idioma: Espanhol

País: México

Produção: Altavista Films, Zeta Films / Lionsgate

Box Office (bilheteria):

Orçamento U\$2,000,000 (estimado)

Renda Bruta EUA e Canadá U\$5,408,467

Semana de estreia EUA e Canadá U\$61,047 (01/05/2001)

Renda bruta mundial U\$20,908,467

Créditos de Trilha:

Trilha Original de Gustavo Santaolalla

Gravada no estúdio “La Casa”

Engenheiro de som Anibal Kerpel

Música original adicional - Daniel Hidalgo

Instrumentos utilizados nas trilhas originais:

Trilha 01- Guitarra (harmônicos e efeitos de pedal), violino

Trilha 02 –Guitarra (distorção), ambiência (violino nota pedal)

Trilha 03- Guitarra (harmônicos e efeitos de pedal), violino

Trilha 04 – Ronroco, violino e guitarra (distorção/trêmolo)

Trilha 05 –Violino e guitarra

Trilha 06 - Guitarra (harmônicos e efeitos de pedal), violino

Trilha 07 – Violino e guitarra

Trilha 08 – Guitarra (distorção), ambiência (violino nota pedal)

Trilha 09- Guitarra (harmônicos e efeitos de pedal)

Trilha 10 –Violino, guitarra e ronroco

Trilha 11 – Guitarra (distorção), ambiência (violino)

Trilha 12 – Ronroco, guitarra, beat eletrônico/baixo/violino/teclado-sino agudo

Trilha 13 - Guitarra (distorção), ambiência (violino nota pedal)

Trilha 14 – Guitarra e teclado/sino agudo

Trilha 15 – Guitarras, violino e ronroco

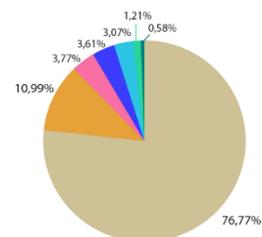
Trilha 16 - Guitarra (distorção), violino e ronroco

Trilha 17 – Guitarra, violino e ronroco

Trilha musical de Amores Perros em números

Tempo total de filme: 02:28:55

Tempo total com trilha musical: 00:34:36 / 23,23%



- Tempo sem trilha musical: 01:54:19 / 76,77%
- Trilhas musicais em primeiro plano, ou *feature cues*: 00:16:22 / 10,99%
- Trilhas musicas que variam entre primeiro e segundo plano, alteração de intensidade: 00:05:37 / 3,77%
- Trilhas musicais em segundo plano, ou efeitos instrumentais de ambiência: 00:00:52 / 0,58%
- Canções preexistentes diegéticas: 00:01:48 / 1,21%
- Canções preexistentes não-diegéticas: 00:04:34 / 3,07%
- Canções preexistentes que variam entre diegéticas e não-diegéticas: 00:05:23 / 3,61%



Linha do tempo das trilhas musicais em Amores Perros

*Tempo total do filme não inclui os créditos finais/rolantes

*Timecodes com mais de 12 frames foram arredondados para cima e com menos, para baixo

21 gramas (2003)

Direção: Alejandro G. Iñárritu

Roteiro: Guillermo Arriaga

Idioma: Inglês

País: Estados Unidos

Produção: This Is That Productions, Y Productions, Mediana Productions Filmgesellschaft

Box Office (bilheteria):

Orçamento U\$20,000,000 (estimado)

Renda Bruta EUA e Canadá U\$16,290,476

Semana de estreia EUA e Canadá U\$274,454 (23/11/2003)

Renda bruta mundial U\$60,466,876

Créditos de Trilha: Trilha Original de Gustavo Santaolalla

Gustavo Santaolalla: composição, produção, mixagem, efeitos, guitarra, harmonium, percussão, tubos, ronroco, vibrafone; Luanne Warner: marimba; Jorge "Coco" Trivisonno: bandoneon; Javier Casalla: violino e Michael Burr: contrabaixo acústico.

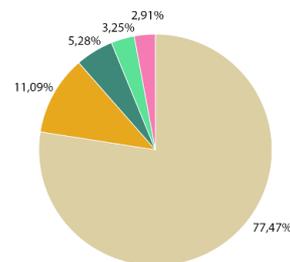
Engenheiro de som e editor Aníbal Kerpel.

Trilha musical do filme 21 gramas em números

Tempo total de filme: 01:58:10

Tempo total com trilha musical: 00:26:37 / 22,53%

- Tempo sem trilha musical: 01:31:33 / 77.47%
- Trilhas musicais em primeiro plano, ou *feature cues*: 00:13:06 / 11.09%
- Trilhas musicais em segundo plano, ou efeitos instrumentais de ambiência: 00:06:14 / 5.28%
- Trilhas musicas que variam entre primeiro e segundo plano, alteração de intensidade: 00:03:27 / 2.91%
- Canções preexistentes diegéticas: 00:03:50 / 3.25%



Linha do tempo das trilhas musicais em 21 Gramas

*Tempo total do filme não inclui os créditos finais/rolantes

*Timecodes com mais de 12 frames foram arredondados para cima e com menos, para baixo

Diários de Motocicleta (2004)

Direção: Walter Salles

Roteiro: Jose Rivera (baseado nos livros de Ernesto 'Che' Guevara - "Notas de viagem" e Alberto Granado - "Con el Che por America Latina")

Idioma: Espanhol, Quechua e Mapudungun

País: Reino Unido, Estados Unidos, França, Argentina, Peru, Chile e Alemanha.

Produção: FilmFour (presents), South Fork Pictures, Tu Vas Voir Productions (in association with), BD Cine (in association with), Inca Films S.A.(in association with), Sahara Films (in association with), Senator Film Produktion (in association with), Sound for Film (in association with).

Box Office (bilheteria): Renda Bruta EUA e Canada U\$16,781,387 / Semana de estreia EUA e Canada U\$159,819 (26/09/2004), Renda bruta mundial U\$57,663,711

Créditos de Trilha: Música por Gustavo Santaolalla

Músicos:

Gustavo Santaolalla (Guitarras, Guitarrón, Ronroco, Charango, Caja, Pipes, Percussão, Vibes, Flautas e Baixo)

Don Markese (Flautas)

Braulio Barrera (Cajón)

Javier Casalla (Violino)

Gravado no estúdio La Casa, em Los Angeles.

Engenheiro de Som: Aníbal Kerpel

Instrumentos utilizados nas trilhas originais:

Trilha 01- Violão / Ronroco, Guitarra e Bumbo "Leguero"

Trilha 02 – Violão / Ronroco, Guitarra e Bumbo "Leguero" (mesmo tema)

Trilha 03- Charangos/Ronroco

Trilha 04 – Violão, violino e algumas ressonâncias

Trilha 05 – Violão / Ronroco, Guitarra e Bumbo "Leguero" (mesmo tema)

Trilha 06 - Violão, ronroco, violino, violoncelo

Trilha 07 – Guitarra, cordas (violino, cello etc) e flauta andina

Trilha 08 – Ressonâncias/Ambiências de cello/guitarra/cano

Trilha 09- Ressonâncias/Ambiências baixo, flauta etc.

Trilha 10 – Ressonâncias/Ambiências (não identificável)

Trilha 11 – Violão

Trilha 12 – Percussão (cajón/tambor) e guitarra (com distorção)

Trilha 13 – Ressonâncias, baixo e tambor

Trilha 14 – Ressonâncias, flauta e ambiências não identificáveis

Trilha 15 – Tambores, atabaques, cordas

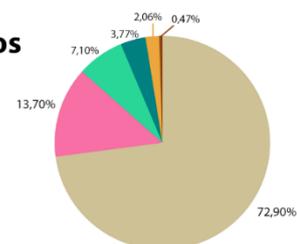
Trilha 16 – Ronrocos, charangos e cordas

Trilha 17 – Ronrocos/Charangos, baixo e violino

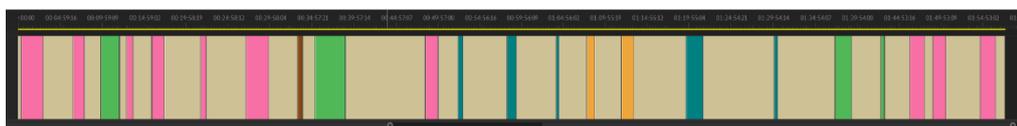
Trilha musical de Diários de Motocicleta em números

Tempo total de filme: 01:57:32

Tempo total com trilha musical: 00:31:51 / 27,10%



- Tempo sem trilha musical: 01:25:41 / 72,90%
- Trilhas musicais em primeiro plano, ou *feature cues*: 00:02:25 / 2,06%
- Trilhas musicas que variam entre primeiro e segundo plano, alteração de intensidade: 00:16:06 / 13,70%
- Trilhas musicais em segundo plano, ou efeitos instrumentais de ambiência: 00:04:26 / 3,77%
- Trilha musical diegética executada por personagem - som direto: 00:00:33 / 0,47%
- Canções preexistentes diegéticas: 00:08:21 / 7,10%



Linha do tempo das trilhas musicais em Diários de Motocicleta

*Tempo total do filme não inclui os créditos finais/rolantes

*Timecodes com mais de 12 frames foram arredondados para cima e com menos, para baixo

Brokeback Mountain (2005)

Direção: Ang Lee

Roteiro: Annie Proulx, Larry McMurtry e Diana Ossana

Idioma: Inglês

País: Estados Unidos e Canadá

Produção/Distribuição: Focus Features, River Road Entertainment, Alberta Film Entertainment e Good Machine

Box Office (bilheteria): Orçamento U\$14,000,000 (estimado) Renda bruta nos EUA e Canadá U\$83,043,761, Semana de estreia nos EUA e Canadá U\$547,425 (11/12/2005), renda bruta mundial U\$178,062,759

Créditos de Trilha:

Trilha Original de Gustavo Santaolalla

Christine Bergren - Direitos Autorais, David Campbell – Arranjador cordas, Patricio Castillo – Cantor, Richard Emerson – Conductor/Orquestrador, Aníbal Kerpel – Editor de música e eng. de mixagem, Annette Kudrak – Editora de música, Kathy Nelson – Supervisora de música, Lucia Peraza – Assistente de Santaolalla e Kerpel, Jennifer Pray – Direitos autorais, David Sabee – Contratante de orquestra, Gustavo Santaolalla – Produtor de trilha, Adrian Nicolas Sosa – Assistente de Santolalla e Kerpel, John Winters – Equipe de trilha, Gavyn Wright – Líder de orquestra, Marcelo Zarvos – Compositor trilha adicional.

Instrumentos utilizados nas trilhas originais:

Trilha 01- Violão e guitarra (arranjo slide)

Trilha 02 – Violão, cordas (orquestra), guitarra (slide)

Trilha 03- Violão, cordas (orquestra), guitarra (slide)

Trilha 04 – Violão e guitarra (arranjo slide)

Trilha 05 – Violão e guitarra (slides e harmônicos)

Trilha 06 – Trilha de 4:20min primeira parte guitarra e cordas (tema sombrio) / segunda parte violão (que clareia e altera o clima), cordas e guitarra slide (country)

Trilha 07 – Mini transição Violão e guitarra slide

Trilha 08 – Passagem de tempo. Violão, guitarra slide, um pequeno beat (única percussão até agora) e cama de cordas.

Trilha 09- Tema Violão, guitarra

Trilha 10 – Tema Violão, teclado e cordas

Trilha 11 – Cordas, Violão e guitarra

Trilha 12 – Ambiência (ressonância guitarra) e cordas

Trilha 13 – Tema principal / Violão (guitarra tremolo reforçando notas)

Trilha 14 – Tema principal / Violão, guitarra slide, cordas, teclado

Trilha 15 – Passagem de tempo (country “inaudível”) Violão, Guitarra, Violino, Baixo/Bumbo marcando

Trilha 16 – Violão, guitarra e cordas

Trilha 17 – Cordas (e sopros, orquestra), violão, guitarra slide

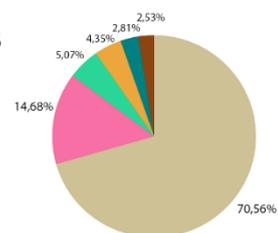
Trilha 18 – Guitarra (nota e harmônicos) e cordas

Trilha 19 - Tema principal / Violão, guitarra slide, orquestra - cordas

Trilha musical de Brokeback Mountain em números

Tempo total de filme: 02:07:57

Tempo total com trilha musical: 00:37:40 / 29,44%



- Tempo sem trilha musical: 01:30:17 / 70,56%
- Trilhas musicais em primeiro plano, ou *feature cues*: 00:05:34 / 4,35%
- Trilhas musicas que variam entre primeiro e segundo plano, alteração de intensidade: 00:18:47 / 14,68%
- Trilhas musicais em segundo plano, ou efeitos instrumentais de ambiência: 00:03:36 / 2,81%
- Canções preexistentes diegéticas: 00:06:29 / 5,07%
- Trilha musical diegética executada por personagem - som direto: 00:03:14 / 2,53%



Linha do tempo das trilhas musicais em Brokeback Mountain

*Tempo total do filme não inclui os créditos finais/rolantes

*Timecodes com mais de 12 frames foram arredondados para cima e com menos, para baixo

North Country (2005)

Direção: Niki Caro (diretora neozelandesa)

Roteiro: Michael Seitzman, Clara Bingham e Laura Leedy

Idioma: Inglês

País: Estados Unidos

Produção: Warner Bros, Industry Entertainment, Participant Productions, Maniac Productions e Nick Wechsler Productions.

Box Office (bilheteria):

Orçamento estimado: U\$35,000,000

Semana de estreia EUA e Canadá (23/10/2005): U\$6,422,455

Renda bruta EUA e Canadá: U\$18,337,722

Renda bruta mundial U\$ 25,211,175

Créditos de Trilha:

Música de Gustavo Santaolalla

David Campbell - Conductor / Orquestrator: Cordas

Jay Duerr – Editor de Música

Rodney Gurule – “Music playback mixer”

Anibal Kerpel – Programador de música

Bobby Mackston – Editor de Música

Karyn Rachtman – Supervisora de música

Ryan Robinson – Engenheiro de suporte técnico de trilha

Bettie Ross – Supervisora de copista de música

Allen Sides – Mixagem de música: Cordas

Adrian Nicolas Sosa – Produtor de trilha musical

William J. Sullivan – Engenheiro assistente de trilha musical

Michael Ward-Bergeman – Acordeom (não creditado)

Instrumentos utilizados nas trilhas originais:

Trilha 01- Notas pedais de violino, e outras notas com timbre de sino (pode ser teclado). Um violoncelo e outras cordas deixam o tom mais grave, e depois saem novamente. Trilha de baixa intensidade, em segundo plano.

Trilha 02 – A base inicial da trilha é um ciclo de notas executadas em um Wurlitzer (piano elétrico). Vão se somando a ele uma batida (que parece ser eletrônica, com uma marcação de caixa difusa e a resposta de um bumbo/tambor grave), dedilhado de Ronroco e várias cordas e sopros, que provavelmente foram orquestrados em cima de uma composição guia. (É a trilha principal de abertura “North Country”)

Trilha 03- Ressonância ao fundo (através de harmônicos de algum instrumento como um tibetan bowl), notas de sopro ou acordeom, ronroco e algumas notas de violino. Depois entra um conjunto de cordas orquestradas com o ronroco dedilhado. Trilhas orquestradas parecem apresentar mais facilidade para uma mudança de clima, tom, de se tornarem “inaudíveis” e de se prolongarem por quanto tempo for necessário.

Trilha 04 – Violoncelo, ronroco, acordeom e arranjo de cordas.

Trilha 05 – Ronroco, acordeom e pequeno grupo de violinos.

Trilha 06 – Ronroco, ressonâncias e harmônicos, acordeom e pequeno grupo de violinos.

Trilha 07 – Piano elétrico (wurlitzer), ronroco (e arpejos de charango), acordeom e arranjo de cordas.

Trilha 08 – Acordeom, arranjo de cordas e teclado (ou piano elétrico).

Trilha 09- Mesmo tema da **trilha 2 (North Country)**, um trecho menor e com menos intensidade. Nessa versão, diferentemente da outra, nota-se um dedilhado de charango.

Trilha 10 – Piano elétrico, acordeom e conjunto de cordas.

Trilha 11 – Acordeom, conjunto de cordas e piano elétrico.

Trilha 12 – Ronroco, acordeom e conjunto de cordas.

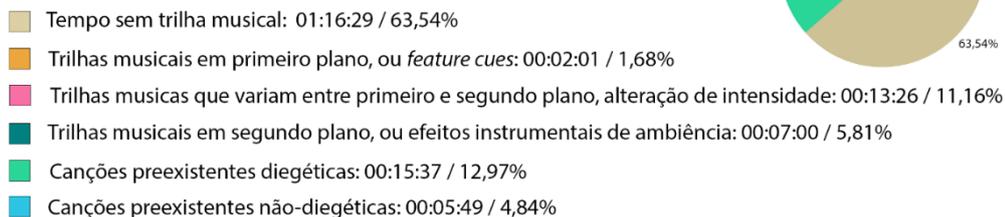
Trilha 13 – Acordeom, conjunto de cordas, batida eletrônica, piano elétrico e alguns efeitos de ressonância.

Trilha 14 – Conjunto de cordas, ronroco, outros elementos de orquestra (sopro/clarinete), acordeom

Trilha musical de North Country em números

Tempo total de filme: 02:00:22

Tempo total com trilha musical: 00:43:53 / 36,46%



Linha do tempo das trilhas musicais em North Country

*Tempo total do filme não inclui os créditos finais/rolantes

*Timecodes com mais de 12 frames foram arredondados para cima e com menos, para baixo

Babel (2006)

Direção: Alejandro G. Iñárritu

Roteiro: Guillermo Arriaga e Alejandro G. Iñárritu

Idioma: Inglês, Árabe, Espanhol, Língua Berbere, Japonês (e linguagem de sinais), Francês e Russo.

País: Estados Unidos, México e França

Produção: Paramount Pictures (presents), Paramount Vantage (presents), Anonymous Content, Zeta Film, Central Films, StudioCanal, Media Rights Capital (MRC)

Box Office (bilheteria):

Orçamento U\$ 25,000,000 (estimado)

Renda Bruta EUA e Canadá U\$ 34,302,837

Semana de estreia EUA e Canadá U\$ 389,351 Oct 29, 2006

Renda bruta mundial U\$ 135,330,182

Créditos de Trilha:

Música de Gustavo Santaolalla

Supervisora de música - Lynn Fainchtein

Co-Produtor Musical / Editor Musical / Mixagem / Programador / Engenheiro de gravação - Anibal Kerpel

Produtor Musical – Gustavo Santaolalla

Assistente de trilhas (não creditado) – Adrian Nicolas Sosa

Instrumentos utilizados nas trilhas originais:

Trilha 01- Solo de Oud (instrumento marroquino, outros parecidos como o Lotar, Sintir)

Trilha 02 – Solo de Oud com ressonâncias

Trilha 03- Solo de Oud com nota constante de fundo (feito por violino e outras ressonâncias)

Trilha 04 – Instrumento de arco (Kemençe / violino rústico marroquino), ressonâncias

Trilha 05 – Marcação percussiva (gongo ou algo similar), ressonâncias e algumas notas com efeito reverb/delay (guitarra ou teclado)

Trilha 06 – Instrumento de arco (Kemençe / violino rústico marroquino) ressonâncias de fundo marcando os acordes e percussão esparsa ao fundo

Trilha 07 – Instrumento de arco sustentando nota e ressonâncias, repetição de corda (Oud ou Sintir), percussão (darbouka)

Trilha 08 – Ressonâncias (ou teclado) e dedilhado aleatório de Oud/Sintir

Trilha 09- Solo de Oud com ressonâncias

Trilha 10 – “Drone” e harmônicos de guitarra com delay

Trilha 11 – Solo de Oud com ressonâncias

Trilha 12 – Violão e drone/nota pedal de cordas [trilha “Deportation”, emenda com “Iguazú”]

Trilha 13 – Somente violão

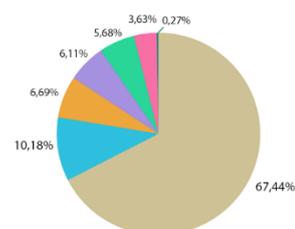
No filme foram usadas três trilhas pré-existentes de Gustavo Santaolalla: “Does He Who Looks for the Truth, Deserve the Truth?” e “Can I Be Forgiven?” (do filme 21 Gramas) e “Iguazú”, do álbum Ronroco (1998) e utilizada em outros filmes.

Também destacamos a utilização de duas trilhas do compositor Ryuichi Sakamoto: “(Only) Love Can Conquer Hate” e “Bibo No Aozora” (um dos principais temas, que encerra o filme).

Trilha musical de Babel em números

Tempo total de filme: 02:15:52

Tempo total com trilha musical: 00:44:14 / 32,56 %



- Tempo sem trilha musical: 01:31:38 / 67,44%
- Trilhas musicais em primeiro plano, ou *feature cues*: 00:09:05 / 6,69%
- Trilhas musicas que variam entre primeiro e segundo plano, alteração de intensidade: 00:04:56 / 3,63%
- Trilhas musicais em segundo plano, ou efeitos instrumentais de ambiência: 00:00:22 / 0,27%
- Canções preexistentes diegéticas: 00:07:43 / 5,68%
- Canções preexistentes não-diegéticas: 00:13:50 (00:07:08 de Ryuichi Sakamoto) / 10,18%
- Trilhas pré-existentes de Gustavo Santaolalla: 00:08:18 / 6,11%



Linha do tempo das trilhas musicais em Babel

*Tempo total do filme não inclui os créditos finais/rolantes

*Timecodes com mais de 12 frames foram arredondados para cima e com menos, para baixo

Linha de passe (2008)

Direção: Walter Salles e Daniela Thomas

Roteiro: George Moura e Daniela Thomas

Idioma: Português

País: Brasil

Produção: Media Rights Capital (MRC), Pathé Pictures Internacional, Videofilmes Produções Artísticas LTDA.

Box Office (bilheteria):

Renda bruta mundial U\$ 1,530,314

Créditos de Trilha:

Música de Gustavo Santaolalla

Execução trilha musical - Gustavo Santaolalla e Aníbal Kerpel

Programação e mixagem - Aníbal Kerpel

Música adicional - Lúcio Maia, Marcos Suzano e Pupillo

***não está creditado Antonio Pinto, porém, em algumas reportagens e entrevistas, o trio que fez as trilhas adicionais seria formado por Lúcio Maia, Pupillo e Antonio Pinto. Posteriormente Antonio Pinto seguiu como baixista/tecladista da banda Almaz, no projeto com Seu Jorge, Lúcio Maia e Pupillo. Marcos Suzano é o percursionista que participou de algumas faixas.**

Engenheiro de som – Missionário José

Estúdio de gravação – Ambulante, Fábrica

Estúdio de mixagem Abbey Road Studios

Mixagem - John Kurlander

Assistente mixagem – Richard Lancaster

Instrumentos utilizados nas trilhas originais:

Trilha 01- Trilha ambiência. Violino, guitarra (efeitos de delay, reverse, distorção, ressonâncias)

Trilha 02 – Drone de acordeom e outros instrumentos, com notas de guitarra (distorção leve)

Trilha 03- Guitarra com efeitos (distorção, trêmolo e oitavador) alguns acordes e algumas notas

Trilha 04 – Acordeom e um timbre de fundo (teclado/efeito)

Trilha 05 – Guitarra (ambiência, algumas notas de baixa intensidade e ressonâncias)

Trilha 06 – Guitarra [baixo?] (dedilhada com reverb e alguns solos e ressonâncias em segundo plano)

Trilha 07 – Acordeom (nota pedal/drone e outras notas por cima), efeito agudo etéreo ou no próprio acordeom ou dobrando com teclado.

Trilha 08 –Acordeom (notas e drone) - intensidade baixa

Trilha 09- Guitarra com efeitos (delay, pequena distorção), baixo e um beat eletrônico em segundo plano.

Trilha 10 – Acordeom (nota pedal/drone e outras notas por cima), efeito agudo etéreo ou no próprio acordeom ou dobrando com teclado. Repetição trilha 07.

Trilha 11 – Apenas um drone de passagem, com muitas camadas indistinguíveis (cordas, cano, ressonâncias etc.)

Trilha 12 – Guitarra com efeitos (delay, pequena distorção), baixo e um beat eletrônico em segundo plano. Repetição da trilha 09.

Trilha 13 – Drone grave (camadas indistinguíveis), ressonância aguda e percussão grave (tambor/bumbo)

Trilha 14 - Acordeom (nota pedal/drone e outras notas por cima), efeito agudo etéreo ou no próprio acordeom ou dobrando com teclado. Repetição da trilha 7.

Trilha 15 – Drone (teclado ou violino) e notas de acordeom - intensidade baixa.

Trilha 16 - Acordeom (nota pedal/drone e outras notas por cima), efeito agudo etéreo ou no próprio acordeom ou dobrando com teclado. Repetição da trilha 7.

Trilha 17 – Drone de passagem com camadas, indistinguível.

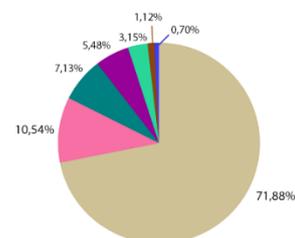
Trilha 18 – Drone de passagem com camadas, indistinguível.

Trilha 19 – Guitarra [baixo?] (dedilhada com reverb e alguns solos e ressonâncias em segundo plano). Repetição trilha 06.

Trilha musical de Linha de Passe em números

Tempo total de filme: 01:48:59

Tempo total com trilha musical: 00:30:39 / 28,12%



- Tempo sem trilha musical: 01:18:20 / 71,88%
- Trilhas musicas que variam entre primeiro e segundo plano, alteração de intensidade: 00:11:29 / 10,54%
- Trilhas musicais em segundo plano, ou efeitos instrumentais de ambiência: 00:07:46 / 7,13%
- Trilhas de outros compositores (musica adicional - Lúcio Maia, Marcos Suzano e Pupillo): 00:05:59 / 5,48%
- Canções preexistentes diegéticas: 00:03:26 / 3,15 %
- Trilha musical diegética executada por personagem - som direto: 00:01:13 / 1,12%
- Canções preexistentes que variam entre diegéticas e não-diegéticas: 00:00:46 / 0,70%



Linha do tempo das trilhas musicais em Linha de Passe

***Tempo total do filme não inclui os créditos finais/rolantes**

***Timecodes com mais de 12 frames foram arredondados para cima e com menos, para baixo**

I come with the rain (2009)

Direção: Tran Anh Hung (Vietnamita, foi para a França aos 12 anos, estudou cinema)

Roteiro: Tran Anh Hung

Idioma: Inglês

País: França, Hong Kong, Irlanda, Espanha e Reino Unido

Produção: Central Films, Lumière International, TF1 International, Morena Films, LeBrocquy Fraser Productions, Better Wide, StudioCanal, Aramid Entertainment, Arte Cofinova 4, Cinémage 2, Sofica UGC 1, Sofica Valor 7, Uni Étoile 5, Canal+ Box Office (bilheteria):

Orçamento U\$ 18,000,000 (estimado)

Renda bruta mundial U\$ 4,748,432

Créditos de Trilha:

Música de Gustavo Santaolalla (1 trilha original, 1 preexistente)

Supervisora de música – Elise Luguern

Musica Adicional – Radiohead (3 músicas)

Destaque para o uso de músicas preexistentes na trilha, além de canções (com letra e vocal), músicas instrumentais que se assemelham à trilhas musicais de cinema como a “9-15-00” de Godspeed You! Black Emperor e algumas também com experimentações sonoras (sound design) como as de Sandro Perri / Polmo Polpo.

Links das músicas:

<https://www.youtube.com/watch?v=aESjK221-sE>

<https://www.youtube.com/watch?v=Va4S-YI8eXs>

Também foi creditada no filme uma trilha preexistente de Gustavo Santaolalla: “Crash Landing” (Vasudeva/Universal Music Publishing)

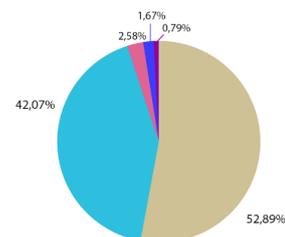
Instrumentos utilizados nas trilhas originais:

Trilha 01- Dedilhado de instrumento de corda (provavelmente violoncelo). Solos de violinos. Várias camadas de violoncelo e violino acompanham.

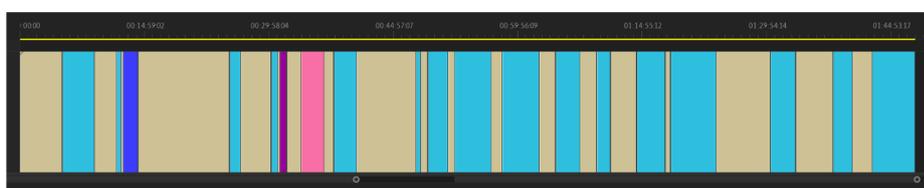
Trilha musical de I come with the rain

Tempo total de filme: 01:47:52

Tempo total com trilha musical: 00:50:49 / 47,11%



- Tempo sem trilha musical: 00:57:03 / 52,89 %
- Canções preexistentes não-diegéticas: 00:45:23 / 42,07% (Radiohead - 08:36 / 7,97%)
- Trilhas musicas que variam entre primeiro e segundo plano, alteração de intensidade: 00:02:47 / 2,58%
- Canções preexistentes que variam entre diegéticas e não-diegéticas: 00:01:48 / 1,67%
- Trilha preexistente de Gustavo Santaolalla: 00:00:51 / 0,79%



Linha do tempo das trilhas musicais em I come with the rain

*Tempo total do filme não inclui os créditos finais/rolantes

*Timecodes com mais de 12 frames foram arredondados para cima e com menos, para baixo

Lista das músicas preexistentes:

9-15-00

Written and Performed by Godspeed You! Black Emperor

Copyright 2000 Kranky/Rough Trade

Low Breathing

(Polmo Polpo)

Performed by Sandro Perri

Courtesy of Alien8 Recordings

Gintong Araw

Composed by Rodrigo Orbase

Published by Dyna Music Entertainment

Nude

Lyrics and Music by Thom Yorke (as Thomas Yorke), Jonny Greenwood (as Jonathan Greenwood), Colin Greenwood, Ed O'Brien, Phil Selway (as Philip Selway)

Performed by Radiohead

Under license from Warner/Chappell Music Publishing Ltd.

Courtesy of Warner Chappell Music France

Complete Breath

(Polmo Polpo)

Performed by Sandro Perri

Courtesy of Alien6 Recordings

Crash Landing

Written and Performed by Gustavo Santaolalla

(Vasudeva/Universal Music Publishing)

Terrible Canyons of Static (sound design – mixada com outra trilha)

Written and Performed by Godspeed You! Black Emperor

Copyright 2000 Kranky/Rough Trade

Sisters! Brothers! Small Boats of Fire are Falling from the Sky!

Written and Performed by Thee Silver Mt Zion (as Thee Silver Mt. Zion Memorial Orchestra & Tra-La-La Band)

Copyright 2001 Constellation/SOCAN

This Gentle Hearts Like Shot Bird's Fallen

Written and Performed by Thee Silver Mt Zion (as Thee Silver Mt. Zion Memorial Orchestra & Tra-La-La Band)

Copyright 2001 Constellation/SOCAN

13 Blues for Thirteen Moons

Written and Performed by Thee Silver Mt Zion (as Thee Silver Mt. Zion Memorial Orchestra & Tra-La-La Band)

Copyright 2008 Constellation/SOCAN

Requiem for a Fox

Written and Performed by Sandro Perri

Copyright 2003 Constellation/SOCAN

Climbing Up the Walls

Lyrics and Music by Thom Yorke (as Thomas Yorke), Jonny Greenwood (as Jonathan Greenwood), Colin Greenwood, Ed O'Brien, Phil Selway (as Philip Selway)

Performed by Radiohead

Warner Chappell Music Ltd.

Could've Moved Mountains

Written and Performed by Thee Silver Mt Zion (as Thee Silver Mt. Zion Memorial Orchestra & Tra-La-La Band)

Copyright 2001 Constellation/SOCAN

Bulletproof (Wish I Was)

Lyrics and Music by Thom Yorke (as Thomas Yorke), Jonny Greenwood (as Jonathan Greenwood), Colin Greenwood, Ed O'Brien, Phil Selway (as Philip Selway)

Performed by Radiohead

Warner Chappell Music Ltd.

Low Breathing

(Polmo Polpo)

Performed by Sandro Perri

Courtesy of Alien8 Recordings

The Triumph of Our Tired Eyes

Written and Performed by Thee Silver Mt Zion (as Thee Silver Mt. Zion Memorial Orchestra & Tra-La-La Band)

Copyright 2001 Constellation/SOCAN

Built Then Burnt (Hurrah! Hurrah!)

Written and Performed by Thee Silver Mt. Zion Memorial Orchestra & Tra-La-La Band

Copyright 2001 Constellation/SOCAN

Take These Hands and Throw Them in The River

Written and Performed by Thee Silver Mt Zion (as Thee Silver Mt. Zion Memorial Orchestra & Tra-La-La Band)

Copyright 2001 Constellation/SOCAN

13 Angels Standing Guard Round the Side of Your Bed

Written and Performed by Thee Silver Mt Zion (as A Silver Mt. Zion)

Copyright 2000 Constellation/SOCAN

First Breath After Coma

Written by Mark T. Smith, Michael James, Chris Hrasky and Munaf Rayani

Performed by Explosions in the Sky

2003 Temporary Residence, Ltd.

Biutiful (2010)

Direção: Alejandro G. Iñárritu

Roteiro: Alejandro G. Iñárritu (based on a story by), Armando Bo, Nicolás Giacobone

Idioma: Espanhol

País: México / Espanha (com participação independente dos EUA)

Produção: Menageatroz (presents), Mod Producciones (presents), Focus Features (Focus Features International, in association with), Televisión Española (TVE), (with the participation of) Televisión de Catalunya (TV3), (Televisión de Catalunya, with the participation of), Ikiru Films, Cha Cha Chá Films. (Universal Pictures Distribuiu)

Box Office (bilheteria):

Orçamento U\$ 2,000,000 (estimado),

Renda Bruta EUA e Canadá U\$ 5,101,237

Semana de estreia EUA e Canadá U\$ 457,206 (01/05/2001)

Renda bruta mundial U\$ 25,147,786

Créditos de Trilha:

Música de Gustavo Santaolalla

Supervisora musical - Lynn Fainchtein

Editor musical - Anibal Kerpel (editor musical / engenheiro de som musical / produtor musical / gravação musical / músico)

Jordi Bonet – engenheiro de som musical

Javier Casalla – violino

Albert Clemente - engenheiro de som musical

Marçal Cruz – assistente de engenheiro de som musical

Mario García Almedina – produtor musical: Central Art Process

Alejandro G. Iñárritu - produtor musical / músico

Xumo Nounjio – criador musical: Central Art Process

Adrian Nicolas Sosa – coordenador de trilha musical

Instrumentos utilizados nas trilhas originais:

Trilha 01- Ambiência Violino/Cordas, Vibraphone.

Trilha 02 –Guitarra harmônicos e delay.

Trilha 03- Perseguição imigrantes: Tambores, caixa e outros objetos. Depois cordas de violão e violino sendo arranhadas, com notas graves marcadas (baixolão, algo do tipo).

Trilha 04 – Guitarra (delay leve), vibrafone, violino e beat.

Trilha 05 – Marimba e violino arranhado. No final algum “drone” (possivelmente sopro).

Trilha 06 – Marimba, violino e notas de cordas variadas (ronroco, talvez alaúde etc.), nota pedal de ambiência (talvez acordeom).

Trilha 07 – Violão (dedilhado) e guitarra (reverb) marcação e arranjo solo.

Trilha 08 – Guitarra (dedilhada limpa / harmônicos de distorção) e violino.

Trilha 09- Cajón e guitarra (delays).

Trilha 10 – Ambiência (drone) e algumas notas de corda (alaúde).

Trilha 11 – Ambiência, ressonâncias guitarra, violino, tubos, etc.

Trilha 12 – Alaúde chinês (provável) taps nas cordas com volume baixo e poucas notas marcadas em primeiro plano.

Trilha 13 – Marimba (talvez um drone no fundo). **Repete tema da trilha 05.**

Trilha 14 – Uma nota, várias ressonâncias (guitarras, cordas, e muitas outras coisas).

Trilha 15 – Hang/Handpan e ressonâncias/drone.

Trilha 16 – Ronroco (alguma ressonância de fundo).

Trilha 17 – Violão, violino e cordas.

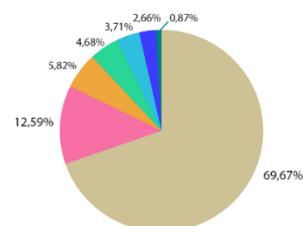
Trilha 18 – Ressonâncias / violinos (tema horror).

Trilha musical de *Beutiful* em números

Tempo total de filme: 02:17:23

Tempo total com trilha musical: 00:41:40 / 30,33 %

- Tempo sem trilha musical: 01:35:43 / 69,67%
- Trilhas musicais em primeiro plano, ou *feature cues*: 00:08:00 / 5,82%
- Trilhas musicas que variam entre primeiro e segundo plano, alteração de intensidade: 00:17:17 / 12,59%
- Trilhas musicais em segundo plano, ou efeitos instrumentais de ambiência: 00:01:12 / 0,87%
- Canções preexistentes diegéticas: 00:06:26 / 4,68 %
- Canções preexistentes não-diegéticas: 00:05:06 / 3,71%
- Canções preexistentes que variam entre diegéticas e não-diegéticas: 00:03:39 / 2,66%



Linha do tempo das trilhas musicais em *Beutiful*

*Tempo total do filme não inclui os créditos finais/rolantes

*Timecodes com mais de 12 frames foram arredondados para cima e com menos, para baixo

Mumbai Diaries (2010)

Direção: Kiran Rao (diretora)

Roteiro: Kiran Rao

Idioma: Inglês e Hindi

País: Índia

Produção: Aamir Khan Productions (ator do filme, marido da diretora)

Box Office (bilheteria):

Orçamento estimado: ₹102,000,000 (rúpias) [em dólar hoje U\$ 1,244,744]

Semana de estreia EUA e Canadá (23/01/2011): U\$365,297

Renda bruta EUA e Canadá: U\$576,639

Renda bruta mundial U\$ 3,082,958

Créditos de Trilha:

Compositor musical - Gustavo Santaolalla

Música produzida por Gustavo Santaolalla e Anibal Kerpel

Música gravada, mixada e editada por Anibal Kerpel no estúdio La Casa

Shantanu Hudlikar – Engenheiro de gravação de música adicional

Abhishek Khandelwal – Assistente do engenheiro de gravação

Música de fundo adicional gravada em YRF Studios

Coordenador de música adicional – Ratnakar Gowda

Créditos do disco das trilhas:

Guitarras, ronroco, teclados, tubos, latas, bateria e programação: Gustavo Santaolalla

Teclados e programação: Anibal Kerpel.

Gravado em: La Casa, Los Angeles; by: Anibal Kerpel. Mixado em: la casa; by:

Gustavo Santaolalla & Anibal Kerpel.

Engenheiro de gravação musical: Shantanu Hudlikar.

Assistente de engenheiro de mixagem: Abhishek Khandelwal.

Dhol: Dafrani Mohammed Hanif.

Dholak: Raju Sardar.

Flauta: Ashwin Srinivasan.

Harmonium: Feroz Shah, Mohan Singh Bhunawat.

Sarangi: Dilshad Khan.

Veena: Narayan Mani.

Violino solo: Suresh Lalwani.

Jal tarang: Salim Ajmeri.

Pakhawaj: Bhawani Shankar.

Tanpura: Milind Jog.

Sarod: Zarine Daruwala.

Coordenador de músicos: Ratnakar Gowda.

Atendente de músico: John Rodrigues.

Gravado em: YRF Studios.

Instrumentos utilizados nas trilhas originais:

Trilha 01- Instrumento de sopro (“Shankha” uma concha que é um dos símbolos do Hinduísmo, usada como trompeta. Poucas notas longas.) e um violino muito sutil acompanha algumas partes.

Trilha 02 – Guitarra (arpejos e notas) com delay, reverb.

Trilha 03- Notas de instrumento de cordas indiano (Sarod, Veena) e um arranjo de guitarra limpa ao fundo.

Trilha 04 – Arpejos de guitarra com efeitos (delays), baixo, batida e efeitos eletrônicos (sequenciador) e algumas falas (inclusive com o som diegético). **Trilha “Intersections” tem relação com beats de outras trilhas de Santaolalla.**

Trilha 05 – Somente violão dedilhado.

Trilha 06 – Arpejos e notas de violão, flauta (provavelmente indiana).

Trilha 07 – Ronroco com outras cordas: cítara, guitarra (baixo ou instrumento indiano).

Trilha 08 – Violão (cordas de aço), ronroco, cítara e provavelmente outras cordas indianas.

Trilha 09- Violão (cordas de aço), ronroco e arranjo de guitarra e segundo plano (ebow com distorção ou dissonâncias).

Trilha 10 – Apenas guitarra amplificada limpa. **(trilha “Munna falling in love with Shai” alguns acordes têm relação com 21 gramas).**

Trilha 11 – Alguns sopros e atrito de arcos (barulhos aleatórios dissonantes), guitarra (distorcida) e percussão (instrumentos indianos) como elemento principal.

Trilha 12 – Apenas ronroco e ressonâncias acompanhando algumas notas do ronroco (efeito de pedal ou teclado com timbre). **Repete a melodia da trilha 03.**

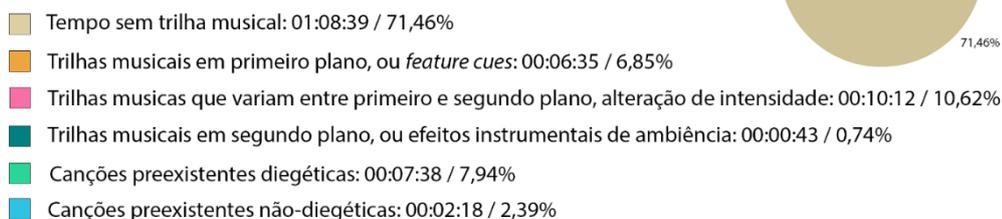
Trilha 13 – Apenas violão (cordas de aço) e ressonâncias acompanhando algumas notas do violão (efeito de pedal ou teclado com timbre).

Trilha 14 – Ronroco e depois cítara acompanhando **(repete o tema da trilha 12 e trilha 03).**

Trilha musical de Mumbai Diaries em números

Tempo total de filme: 01:36:05

Tempo total com trilha musical: 00:27:26 / 28,55%



Linha do tempo das trilhas musicais em Mumbai Diaries

*Tempo total do filme não inclui os créditos finais/rolantes

*Timecodes com mais de 12 frames foram arredondados para cima e com menos, para baixo

Nanga Parbat (2010)

Direção: Joseph Vilsmaier

Roteiro: Reinhard Klooss e Sven Severin

Idioma: Alemão

País: Alemanha

Produção: Perathon Film und Fernsehproduktions GMBH

Box Office (bilheteria):

Orçamento €7,000,000 (estimado),

Renda bruta mundial U\$ 2,593,419

Créditos de Trilha:

Música de Gustavo Santaolalla

Christoph Becker – Consultor Musical

Javier Casalla – Músico / Violino

Pia Hoffmann – Supervisora musical

Anibal Kerpel – Produtor Musical e Músico / Teclados

Gustavo Santaolalla – Produtor Musical / Músico

Adrian Nicolas Sosa - Músico

(Adrian Sosa é produtor e baterista da Bajofondo)

Instrumentos utilizados nas trilhas originais:

Trilha 01- Acordeom (nota pedal e melodia), teclado (ou efeito), depois entram mais camadas de violino e teclados nos acordes, com guitarras (distorcida e outra limpa no fim) e pratos de bateria.

Trilha 02 – Camada drone de vários instrumentos (teclado, talvez violino e pedais). Notas de guitarra distorcida e violino.

Trilha 03- Drone e notas de guitarra distorcida

Trilha 04 – Drone com guitarra distorcida e violino (breve passagem de cena)

Trilha 05 – Drone e acorde de guitarra distorcida

Trilha 06 – Drone e notas pedais de teclado, violino. Guitarra limpa dedilhada e notas de violino

Trilha 07 – Guitarra (distorção, delays) depois entram bateria, teclado e slides de guitarra distorcida

Trilha 08 – Acorde de instrumento de corda árabe (das muitas variações do oud, çifteli), percussões: de pequenos tambores (como tabla, mangle) e com platinelas (como a Chimta, instrumento paquistanês), violino (provavelmente alguma variação como o Rebab ou o Kemeñçe)

Trilha 09- Drones e notas feitas com efeitos (delays e reverbs) de instrumento de arco e algumas ressonâncias (fundo para vocais dos homens caminhando e trabalhando)

Trilha 10 – Guitarra distorcida (powerchord marcado e solos), bateria e detalhe de teclado com timbre de ressonância. Basicamente um rock, reto, instrumental.

Trilha 11 – Nota pedal e melodia aguda, ambas com acordeom (ou teclado), volume baixo.

Trilha 12 – Drone grave, passagem breve de cena

Trilha 13 – Teclado, violino, guitarra (limpa e distorcida). Tema desenvolve para guitarra distorcida com bateria e depois retorna para teclado e violino somente.

Trilha 14 – Drone com variações de timbres: teclado, guitarra distorcida, cordas. Melodia também apresenta variação de timbres de teclados (timbre de cano por exemplo).

Trilha 15 – Dedilhado e harmônicos de guitarra limpa. Entram guitarra distorcida e violino.

Trilha 16 – Nota pedal e melodia aguda, ambas com acordeom (ou teclado), volume baixo

Trilha 17 – Continuação da trilha 16: entram riff de violão, depois bateria e guitarra distorcida com violão marcado (novamente um rock). Por fim a dinâmica diminui e ficam o violão e o slide de guitarra distorcida.

Trilha 18 – Notas pedais/drones de teclado

Trilha 19 – Acordes de cordas/teclado, notas pedais/drones de teclado

Trilha 20 - Notas pedais/drones de teclado e violino, no final um crescendo com mais instrumentos embaralhados de volume baixo (mais cordas, talvez guitarra)

Trilha 21 – Drones com guitarra distorcida (incluindo efeitos de ressonância da distorção)

Trilha 22 – Algumas notas de teclado (timbre ressonante)

Trilha 23 – Drones graves e agudos (tubos, cordas). A trilha vai mudando sua dinâmica e sua instrumentação, com guitarra distorcida, teclado, arcos, ressonâncias, muitas camadas. Por fim temos alguns efeitos de delay e de teclado, sons que se misturam ao desenho de som (da água do rio, das avalanches). **Levanta a questão: alguns “drones” ou trechos de trilha estão mais para o campo do sound design do que para trilha musical.**

Trilha 24 – Inicia com drones/ambiências de cordas, teclado, ressonâncias e evolui para música com ritmo (rock): guitarras distorcidas, baixo, bateria.

Trilha 25 - Inicia com drones/ambiências de cordas, teclado, ressonâncias. Depois temos somente guitarra com efeitos de delays, “wah”, e saturação mais leve. Por fim somam-se solos de violino.

Trilha 26 – Mais uma trilha longa com variações de dinâmica e instrumentação. Na primeira parte uma guitarra limpa com cordas (pequena orquestra), depois guitarra distorcida no ápice da dinâmica. Na segunda parte, guitarra quase limpa como protagonista e algumas ressonâncias de distorção e violino ao fundo.

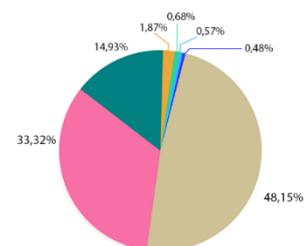
Trilha 27 – Dedilhado de guitarra limpa com camadas de fundo (teclado, acordeom, cordas), depois acréscimo de guitarra distorcida.

Trilha musical de Nanga Parbat em números

Tempo total de filme: 01:39:39

Tempo total com trilha musical: 00:51:40

- Tempo sem trilha musical: 00:47:59 / 48,15%
- Trilhas musicais em primeiro plano, ou *feature cues*: 00:01:52 / 1,87%
- Trilhas musicas que variam entre primeiro e segundo plano, alteração de intensidade: 00:33:12 / 33,32%
- Trilhas musicais em segundo plano, ou efeitos instrumentais de ambiência: 00:14:53 / 14,93%
- Canções preexistentes diegéticas: 00:00:41 / 0,68%
- Canções preexistentes não-diegéticas: 00:00:34 / 0,57%
- Canções preexistentes que variam entre diegéticas e não-diegéticas: 00:00:29 / 0,48%



Linha do tempo das trilhas musicais em Nanga Parbat

*Tempo total do filme não inclui os créditos finais/rolantes

*Timecodes com mais de 12 frames foram arredondados para cima e com menos, para baixo

Les yeux de sa mère (2011)

Direção: Thierry Klifa (França)

Roteiro: Christopher Thompson e Thierry Klifa

Idioma: Francês e espanhol

País: França e Bélgica

Produção: LGM Productions, La Petite Reine, France 2 Cinéma, uFilm, Banque Postale Image 3 - La, A Plus Image, Coficup, Backup Media, Tarantula, Radio Télévision Belge Francophone (RTBF), uFund, Région Wallone, Pôle Image de Liège, Canal+, CinéCinéma, France Télévisions, Tax Shelter du Gouvernement Fédéral Belge e Umedia.

Box Office (bilheteria):

Orçamento U\$ 15,000,000 (estimado),

Renda bruta mundial U\$ 1,513,304

Créditos de Trilha:

Música composta por Gustavo Santaolalla

Produzido por Gustavo Santaolalla e Anibal Kerpel

Todos os instrumentos executados por Gustavo Santaolalla

Violino – Javier Casalla

Programação e teclados extras – Anibal Kerpel

Gravado e Mixado por Anibal Kerpel em “La Casa Studios”, LA California

Coprodução musical – Fabrice Lamproye e Gaëtan Servais

Instrumentos utilizados nas trilhas originais:

Trilha 01- Guitarra com uma pequena distorção/drive: dedilhado abafado (palm muting) e melodia. Algumas ressonâncias produzidas por efeito ou amplificação.

Trilha 02 – Guitarra, com efeitos intensos de delay e reverb, técnicas de fade manual de volume (swell).

Trilha 03- Guitarra/Violão/Ronroco (somente algumas frequências / efeito de equalização) dedilhado conduzindo o ritmo e guitarra com efeito tremolo nas melodias.

Trilha 04 – Violino e guitarra (com efeitos intensos de delay e reverb) com o uso de algum arco (e-bow, arco eletrônico que faz a corda soar de maneira constante).

Trilha 05 – Ronroco com pedal (efeito de equalização, reverb) e notas pedais ao fundo: teclado ou guitarra (efeitos intensos).

Trilha 06 – Ronroco, piano e escaleta/ acordeom.

Trilha 07 – Somente piano, depois ao longo da trilha vão se somando guitarra (acordes marcados, texturas com efeitos) e violinos.

Trilha 08 – Piano (com reverb).

Trilha 09- Continua tema da **trilha 07** - Violino, piano (com reverb), talvez acordes de guitarra ao fundo, acentuando marcações do piano.

Trilha 10 – Mesmo tema da **trilha 07** – Violino solo.

Trilha 11 – Mesmo tema da **trilha 07** – Piano e violino (bases pedais e algumas ambiências com reverb e shimmer).

Trilha 12 – Mesmo tema da **trilha 01** – Primeira parte somente guitarra (com distorção leve). Em um segundo momento, temos violinos com efeitos e teclado (timbre que remete à ressonância). Por fim, retornam guitarras com percussões (aparentemente eletrônicas): bumbo/tambor e caixa.

Trilha 13 – Violino, ronroco e acordeom/escaleta. Uma continuação da **trilha 06**.

Trilha 14 – Piano com reverb e ambiência (pedal de guitarra ou violino). Mesmo tema da **trilha 08**.

Trilha 15 – Violinos, baixo (ou similar) e leve ruído de distorção.

Trilha 16 – Violino, ronroco, contrabaixo/violoncelo e guitarra ao fundo (com reverb).

Trilha 17 – Guitarra, violino e leve ruído de distorção.

Trilha 18 – Ronroco, violino e contrabaixo (notas pedais). Trilha “Duo”, a mais longa do filme. Cena com três ações simultâneas atingindo seu desfecho.

Trilha 19 – Teclado, cordas (violinos, violoncelos) e uma construção de ambiência com efeitos: acordes longos de teclado com timbres, alguns pizzicatos e notas longas de violino, que emulam ressonâncias.

Trilha 20 – Mesmo tema da **trilha 04**, porém apenas com guitarra e arco (e-bow).

Trilha 21 – Repetição da **trilha 10** – Violino solo, porém com nota pedal (também de violino).

Trilha 22 – Repetição da **trilha 17** - Guitarra, violino e leve ruído de distorção.

Trilha 23 – Mesmo tema das **trilhas 06 e 03** – Violinos e piano.

Trilha 24 – Ronroco e guitarra (com distorção e arco eletrônico/e-bow). **Checar a similaridade com outros filmes (babel? Biutiful? 21 gramas?)**

Trilha 25 – Mesmo tema das **trilhas 08 e 14** - Piano e duas notas de violino (ou ressonância de guitarra).

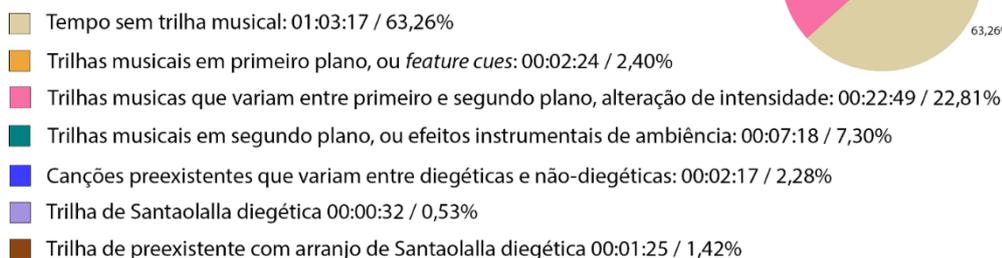
Trilha 26 – Continuação da **trilha 19** - Teclado, cordas (violinos, violoncelos) e uma construção de ambiência com efeitos: acordes longos de teclado com timbres, alguns pizzicatos e notas longas de violino, que emulam ressonâncias.

Trilha 27 – Mesmo tema da **trilha 07**, primeira metade com violino e nota pedal. Já na segunda parte, temos um conjunto de corda completo (pela única vez no filme) conferindo mais volume e intensidade à trilha.

Trilha musical de Les Yeux de sa Mère em números

Tempo total de filme: 01:40:02

Tempo total com trilha musical: 0:36:45 / 36,74%



Linha do tempo das trilhas musicais em Les Yeux de sa Mère

*Tempo total do filme não inclui os créditos finais/rolantes

*Timecodes com mais de 12 frames foram arredondados para cima e com menos, para baixo

On the road (2012)

Direção: Walter Salles

Roteiro: Jose Rivera (Porto Rico) / Adaptado de Jack Kerouac

Idioma: Inglês, francês e espanhol.

País: França, Estados Unidos, Reino Unido, Brasil.

Produção: MK2 Productions (apresenta), American Zoetrope (apresenta), Jerry Leider Company, Vanguard Films (em associação com), Film4 (em associação com), France 2 Cinéma (em coprodução com), France Télévisions (com a participação de), Canal+ (com a participação de), Ciné+ (com a participação de), VideoFilmes (em coprodução com), K&S Films (não creditada), Nomadic Pictures (não creditada), SPAD Films (não creditada) e World Wonder Ring Stardom.

Box Office (bilheteria):

Orçamento estimado: U\$25,000,000

Semana de estreia EUA e Canadá (23/12/2012): U\$39,550

Renda bruta EUA e Canadá: U\$744,296

Renda bruta mundial U\$ 9,617,377

Créditos de Trilha:

Música de Gustavo Santaolalla

Brian Blade – Músico convidado/destaque (baterista de jazz)

Neil Brathwaite – Consultor musical: saxofone, Canada – Quebec

John M. Davis – Editor de música

Brad Dechter - Arranjador

Lynn Fainchtein – Supervisora de música

Charlie Haden - Músico convidado/destaque (contrabaixista)

Anibal Kerpel – Mixagem de trilha / Produção de trilha / Gravação de trilha

Patricia Maciel – Coordenadora musical

Federico Martínez – Coordenador musical

Josh Nelson – Músico (pianista de jazz)

Gustavo Santaolalla - Mixagem de trilha / Produção de trilha / Gravação de trilha

Instrumentos utilizados nas trilhas originais:

Trilha 01 - Hammer on/off de cordas (violão provavelmente) e violino, alguns efeitos de reverb que deixam o som difuso, mais ambiência, sem melodia.

Trilha 02 – Clarinete, órgão e contrabaixo.

Trilha 03- Bateria e contrabaixo (jazz)

Trilha 04 – Bateria e contrabaixo (jazz) – Personagens cantam outra música em cima da trilha.

Trilha 05 – Algumas cordas (piano preparado), clarinete e contrabaixo. (jazz)

Trilha 06 – Bongô (alguma outra percussão), bateria. Altera a dinâmica, sons difusos de cordas (piano preparado, ou outros instrumentos com braço, como o charango), teclado com timbre. Por fim, instrumentos de corda (violão com afinação aberta, algum instrumento oriental) comanda um ritmo, seguido por percussão e arranjos de clarinete.

Trilha 08 – Bateria, piano preparado e contrabaixo. (jazz)

Trilha 09 - Bateria (com alguma percussão) e piano. (jazz)

Trilha 10 – Continuação da trilha 01. Muitos dedilhados difusos de instrumento de corda (violão, charango etc.) e algumas ressonâncias (pode ser violino ou teclado também). Mais ambiência que melodia definida.

Trilha 11 – Clarinete, contrabaixo e alguma textura de fundo não identificável.

Trilha 12 – Clarinete em primeiro plano, textura de percussão (bateria) bem ao fundo e teclado pontual.

Trilha 13 – Contrabaixo, uma corda abafada dobrando algumas notas e uma batida sutil (talvez de baqueta) marcando o ritmo. (jazz standard de baixo)

Trilha 14 – Primeira parte, corda abafada (elástico emulando contrabaixo) e marcação sutil de ritmo. Segunda parte bateria, contrabaixo e piano. (jazz)

Trilha 15 – Nota pedal (talvez teclado com timbre), bateria e contrabaixo (jazz)

Trilha 16 – Teclado com efeito de timbre (algo entre sino e piano de brinquedo)

Trilha 17 – Na primeira parte, temos mais um trecho continuando trilha 01 e 10 (dedilhados difusos/textura sonora de cordas). Na segunda parte, entram bateria, bongô e piano (jazz).

Trilha 18 – Clarinete, instrumento de corda (ou piano preparado), contrabaixo e bateria.

Trilha 19 – Chocalhos, bongô, bateria e órgão.

Trilha 20 – Bateria (tom grave), órgão (ou teclado) muito agudo.

Trilha 21 – Violoncelo, contrabaixo e ambiência (reverb com tom, provavelmente teclado)

Trilha 22 – Ambiência (teclado e algumas cordas dedilhadas), clarinete.

Trilha 23 – Bateria, bongô, percussão ocasional (som metálico), clarinete, piano. (jazz quebrado)

Trilha 24 – Bateria, clarinete e piano preparado.

Trilha 25 - Primeira parte: corda abafada (elástico emulando contrabaixo) e algumas percussões. Depois entram teclado, clarinete e algumas cordas dedilhas ao fundo. Por fim, a música cresce com a adição de um bongô e outras cordas e se encerra de maneira abrupta com reverb (cena do pesadelo de Sal, doente no México).

Trilha 26 – Ambiência construída com guitarra limpa e outras cordas, piano preparado, clarinete, saxofone e outros instrumentos, todos difusos com efeitos de reverb e delay.

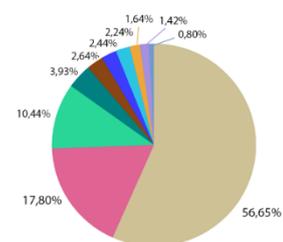
Trilha 27 – Bateria e Bongô (trilha serve de fundo para uma montagem sonora de vários momentos do filme, enquanto Sal escreve o livro ao final).

Trilha 28 – Clarinete.

Trilha musical de On The Road em números

Tempo total de filme: 02:12:43

Tempo total com trilha musical: 00:57:32 / 43,35%



- Tempo sem trilha musical: 01:15:11 / 56,65%
- Trilhas musicais em primeiro plano, ou *feature cues*: 00:02:11 / 1,64%
- Trilhas musicas que variam entre primeiro e segundo plano, alteração de intensidade: 00:23:38 / 17,80%
- Trilhas musicais em segundo plano, ou efeitos instrumentais de ambiência: 00:05:13 / 3,93%
- Canções preexistentes diegéticas: 00:13:51 / 10,44%
- Canções preexistentes não-diegéticas: 00:02:58 / 2,24%
- Canções preexistentes que variam entre diegéticas e não-diegéticas: 00:03:14 / 2,44%
- Trilha musical diegética executada por personagem - som direto: 00:03:30 / 2,64%
- Trilha musical não-diegética executada por personagem: 00:01:53 / 1,42%
- Trilha original de Santaolalla, diegética e executada por personagem: 00:01:04 / 0,80%



Linha do tempo das trilhas musicais em On The Road

*Tempo total do filme não inclui os créditos finais/rolantes

*Timecodes com mais de 12 frames foram arredondados para cima e com menos, para baixo

August: Osage County [Álbum de Família] – 2013

Direção: John Wells

Roteiro: Tracy Letts

Idioma: Inglês

País: Estados Unidos

Produção: The Weinstein Company (presents), Jean Doumanian Productions, Smokehouse Pictures, Battle Mountain Films (in association with), Yucaipa Films (in association with), Grey Hour Production Services (Production Service)

Box Office (bilheteria):

Orçamento U\$ 25,000,000 (estimado),

Renda Bruta EUA e Canadá U\$ 37,738,810

Semana de estreia EUA e Canadá U\$ 179,302 (29/12/2013)

Renda bruta mundial U\$ 74,188,937

Créditos de Trilha:

Música de Gustavo Santaolalla

Ann Barnard – Arquivista de trilha

Clint Bennett – Editor musical

David Campbell – Arranjador musical

Celeste Chada – Liberação e licenciamento musical

Jo Changer – Contratante e assistente de orquestras

Richard Glasser – Executivo responsável por música (The Weinstein Company)

Anibal Kerpel – Engenheiro de estúdio de trilha

Everton Nelson – Líder de orquestra

Dana Sano – Supervisor de música

Del Spiva – Editor de música

Ian Thomas – Músico (bateria)

Libby Umstead – Coordenador de música

Nick Wollage – Engenheiro de estúdio de trilha

Instrumentos utilizados nas trilhas originais:

Trilha 01- Cordas orquestra (violino, cello etc.) e ronroco dedilhado

Trilha 02 – “Drone” feito de vários instrumentos (cordas etc.) e harmônicos/pizzicatos no ronroco com orquestra acompanhando a melodia

Trilha 03- Orquestra (cordas) e Ronroco

Trilha 04 – repete trilha 01: Orquestra (cordas) e ronroco dedilhado

Trilha 05 – Orquestra/Cordas (talvez teclado) tudo “cama” em segundo plano

Trilha 06 - Harmônicos/pizzicatos no ronroco (ou algum outro instrumento de corda), violino (e cordas de fundo), tema tenso.

Trilha 07 – Cordas [faixa “Morning” sem o ronroco, apenas fundo da orquestra]

Trilha 08 – repete trilha 01: Orquestra (cordas) e ronroco dedilhado

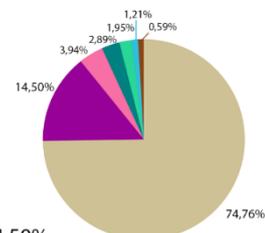
Trilha 09 - Orquestra (cordas) e ronroco (faixa “Morning”)

Trilha 10 – Orquestra (contínuo de cordas, sopros) faixa “Crossing the line”

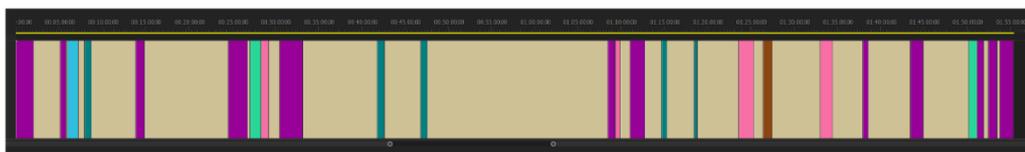
Trilha musical de August: Osage County em números

Tempo total de filme: 01:55:25

Tempo total com trilha musical: 00:29:08 / 25,24 %



- Tempo sem trilha musical: 01:26:17 / 74,76%
- Trilhas de outros compositores creditadas como canções avulsas: 00:16:44 / 14,50%
- Trilhas musicas que variam entre primeiro e segundo plano, alteração de intensidade: 00:04:33 / 3,94%
- Trilhas musicais em segundo plano, ou efeitos instrumentais de ambiência: 00:03:20 / 2,89%
- Canções preexistentes diegéticas: 00:02:15 / 1,95%
- Canções preexistentes não-diegéticas: 00:00:13 / 1,05%
- Canção diegética executada por personagem: 00:01:03 / 0,91%

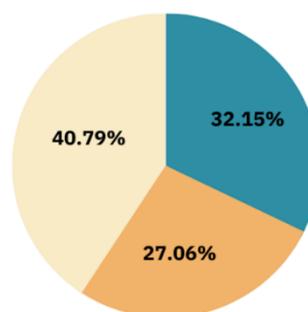


Linha do tempo das trilhas musicais em August: Osage County

*Tempo total do filme não inclui os créditos finais/rolantes

*Timecodes com mais de 12 frames foram arredondados para cima e com menos, para baixo

- Trilhas de Adam Taylor
- Trilhas de Gustavo Santaolalla
- Demais trilhas (outros compositores, canções pré-existentes, diegéticas e não diegéticas, canção executada por personagem)



Porcentagem de participação no período total com trilha musical do filme August - Osage County

Relatos Salvajes (2014)

Direção: Damián Szifron (BA, Argentina)

Roteiro: Damián Szifron

Idioma: Espanhol

País: Argentina, Espanha, França, Reino Unido

Produção: K&S Films, El Deseo, Televisión Federal (Telefe), Corner Producciones, Big Bang Media, Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA), Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA), British Film Institute (BFI), Canal+, Film Factory Entertainment e Gobierno de España.

(Damián Szifron teve como produtores do filme os irmãos Pedro e Agustín Almodovar que foram fundamentais na captação de recursos e parcerias)

Box Office (bilheteria):

Orçamento (estimado): U\$ 3,300,000

Semana de estreia EUA/Canadá: U\$ 85,100

Receita Bruta EUA/Canadá: U\$ 3,106,530

Receita Bruta Mundial: U\$ 31,478,893

Créditos de Trilha:

Música original produzida por Gustavo Santaolalla e Anibal Kerpel

Gustavo Santaolalla - Guitarras, Ronroco, Baixo, Teclados, Percussão, Tubos

Teclados e Programação – Anibal Kerpel

Gravação e Mixagem – Estúdio “La Casa” Los Angeles, California - Anibal Kerpel

Gravação Cordas – Estudio “Fort”, Buenos Aires, Argentina - Javier Mazzarol

Violinos – Javier Casalla, Marta Roca, Guadalupe Tobarías, Damián Bolotín, Julio Domínguez, Jorge Caldelari, Lucrecia Herrero, Lucas Furno

Violas – Elizabeth Ridolfi, Gabriel Falconi, Mariano Malamud

Violoncelos – Maria Eugenia Castro, Paula Pomeraniek, Pedro Carbajal

Contrabaixos – Hugo Asrin, Nicolás Rainone

Música Adicional – Yupanky Music & Sound

Composição – Hernán Ian

Produção – Lucila Grego

Orquestra “Hasta que la muerte nos separe” – Babel Orkesta

Acordeom – Cesar Pavón

Banjo – Pablo Esteban Maitía

Bateria – Diego Leroux

Castanholas – Ana Granato

Kokiriko (Percussão) – Diego L. Brizuela

Pandeiro – Laura Alonso

Sax Soprano – Marcelo Levy Yeyati

Tuba – Santiago Castellani

Produtor – Esteban Cavanna

Instrumentos utilizados nas trilhas originais:

Trilha 01 – Violinos, contrabaixo, vibrafone (ou guitarra com efeito) e tímpano.

Trilha 02 – Contrabaixo e violoncelo.

Trilha 03- Contrabaixo, violoncelo e violino.

Trilha 04 – Baixo elétrico, violão de aço, guitarras (com efeito wah-wah nos acordes base e com efeito tremolo nos solos), cordas (violino, violoncelo, contrabaixo), percussões (bumbo, clave, chocalho, pratos). Trilha tema/abertura do filme.

Trilha 05 – Violinos, guitarra (com efeito de tremolo/vibrafone), violoncelo/contrabaixo.

Trilha 06 – Tubos, percussão (metal), baixo, violino, violoncelo.

Trilha 08 – Baixo, tímpano e outros tambores, guitarra (com efeito de tremolo/vibrafone), violoncelo e violinos.

Trilha 09 – Guitarra (com efeito de tremolo/vibrafone), violinos, viola e violoncelo.

Trilha 10 – Sintetizador (baixo e acordes arpejados), batida eletrônica, outros teclados (acordes e solos).

Trilha 11 – Violino. Efeito sem melodia, trilha de passagem.

Trilha 12 – Violinos (efeitos, arco arranhando) e um estampido grave (tímpano). Trilha de terror, curta.

Trilha 13 – Efeitos eletrônicos (alguma modulação, usando canos também) e percussões (tímpano).

Trilha 14 – Violinos, muitos efeitos (arcos arranhando, máquina/relógio, delays e reverbs), percussões (tímpano, tambores e uma batida eletrônica). Trilha terror/ação/perseguição.

Trilha 15 – Variação da trilha 12. Violinos (efeitos, arco arranhando), chocalho e um estampido grave.

Trilha 16 – Ronroco (dedilhado), Guitarra/Violão (harmônicos e alguns baixos) e sopro de madeira (clarinete/oboé).

Trilha 17 – Violoncelo, violino, guitarra (amplificada, alguma distorção), ronroco e tímpano.

Trilha 18 – Ronroco, violoncelos/violinos e algumas ressonâncias ao fundo.

Trilha 19 – Ronroco/Charango, teclado, ressonância (apito agudo) e uma batida de tímpano.

Trilha 20 – Ronroco/Charango, baixo, violão e teclado.

Trilha 21 – Baixo, violoncelo, batida eletrônica, charango/harpa (corda aguda), ronroco/charango (dedilhados), teclado.

Trilha 22 – Ronroco, baixo, guitarra (amplificada, com distorção), teclado. Na parte final da canção entram percussões de orquestra (tímpano, pratos) e outros instrumentos de orquestra (cordas e sopros).

Trilha 23 – Drone grave (contrabaixo com efeito, ou similar), percussões (madeiras agudas, batida grave), canos/assobios e violoncelo/teclado fazendo drones menos graves em uma parte.

Trilha 24 – Guitarra, teclado/efeitos de ressonância e percussões (madeiras, bongô, tímpano).

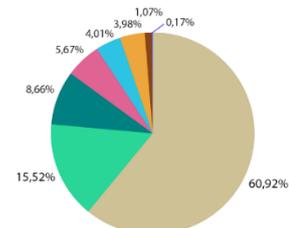
Trilha 25 – Conjunto de cordas (contrabaixos, violoncelos, violas e violinos) nota pedal grave, tímpano e vibrafone.

Trilha 26 - Conjunto de cordas (contrabaixo, violoncelo, viola e violinos) e tímpano.

Trilha musical de Relatos Salvajes em números

Tempo total de filme: 01:53:49

Tempo total com trilha musical: 00:44:29 / 39,08%



- Tempo sem trilha musical: 01:09:20 / 60,92%
- Trilhas musicais em primeiro plano, ou *feature cues*: 00:04:32 / 3,98%
- Trilhas musicais que variam entre primeiro e segundo plano, alteração de intensidade: 00:06:27 / 5,67%
- Trilhas musicais em segundo plano, ou efeitos instrumentais de ambiência: 00:09:51 / 8,66%
- Canções preexistentes diegéticas: 00:17:40 / 15,52%
- Canções preexistentes não-diegéticas: 00:04:34 / 4,01%
- Canções preexistentes que variam entre diegéticas e não-diegéticas: 00:00:12 / 0,17%
- Trilha musical diegética executada por personagem - som direto: 00:01:13 / 1,07%



Linha do tempo das trilhas musicais em Relatos Salvajes

*Tempo total do filme não inclui os créditos finais/rolantes

*Timecodes com mais de 12 frames foram arredondados para cima e com menos, para baixo

Book of Life (2014)

Direção: Jorge R. Gutiérrez (México)

Roteiro: Jorge R. Gutiérrez e Doug Langdale (EUA)

Idioma: Inglês e espanhol

País: México e Estados Unidos

Produção: Reel FX Creative Studios, Twentieth Century Fox, Chatrone, Mexopolis e Twentieth Century Fox Animation.

Box Office (bilheteria):

Orçamento U\$50,000,000 (estimado),

Renda Bruta EUA e Canadá U\$50,151,543

Semana de estreia EUA e Canadá U\$17,005,218 (19/10/2014)

Renda bruta mundial U\$99,783,556

Créditos de Trilha:

Música de Gustavo Santaolalla

Supervisor de Música – John Houlihan

Música produzida por Gustavo Santaolalla e Anibal Kerpel

Trilha produzida por Gustavo Santaolalla e Tim Davies

Música adicional - Tim Davies

Contratante de Orquestra – Isobel Griffiths

Assistente de Contratante de Orquestra – Jo Changer

Líder de Orquestra – Thomas Bowes

Condução e Arranjos – Tim Davies

Música Gravada e Mixada por Casey Stone, CAS

Editores de Música – Charles Martin Inouye e Jeff Carson

Coral contratado por Jeny O’Grady

Trilha gravada no Air Studios London e Abbey Road Studios

Gravação Digital – Fiona Cruickshank

Engenheiros Assistentes – Laurence Anslow, Jon Alexander e Lewis Jones

Assistente de Estúdio – George Oulton

Gravações, mixagens e edições adicionais – Anibal Kerpel

Coral das Crianças – Francesca A. Araneta, Kimberly Kate Bauer, Alaman Diadhiou,

Grace Egbe, Christian Mancuso, Cat Matthews, Joe Matthews, Melanie Mooangprang,

Katherine R. Urbina

Freiras Cantoras – Morgan Ames, Julie Glaze, Kari Kimmel e Sara Mann

Contratante de Vocais – Jasper Randall

Técnico Vocal para Diego Luna – Gerald White

Vocais Adicionais – Gustavo Santaolalla

Instrumentos utilizados nas trilhas originais:

Trilha 01 – Conjunto de sopros, conjunto de cordas, coro e percussão (carrilhão / pequenos sinos).

Trilha 02 – Muitas trilhas em uma só. São cinco minutos de alternância entre ritmos e timbres. Um passeio entre gêneros que se entrelaçam e acompanham a dinâmica das cenas, entre festivas e fúnebres, frenéticas e calmas. Os primeiros três minutos estão compilados na trilha de Santaolalla intitulada “The Tale Begins”. Em seu início, a trilha é tradicionalmente mexicana: violões, percussões (chocalho, tambores), sopros

(flauta de pã), metais (trompetes). Em seguida são agregados elementos clássicos, como conjuntos de cordas e sopros orquestrados, coros. Até o final os trechos se intercalam, com elementos da música folclórica mexicana e latina (até mesmo um fragmento de tango): violão, contrabaixo, trompete, percussão, acordeom, entre outros. Destaque para alguns momentos de protagonismo de violão solo, executando trechos de melodia do tema principal, intitulado por Santaolalla “The Book Of Life Theme” e para o uso (novamente) do carrilhão, em transições dentro da própria trilha ou para acentuar alguma ação.

Trilha 03 – Conjunto de cordas e sopros (orquestra), marcação sutil de contrabaixo, carrilhão, vocalização (do próprio Santaolalla) e violão. Como em outras trilhas, em algum momento temos a dinâmica em que o violão repete sozinho a melodia. A sensação é de que Gustavo compôs a melodia desta maneira, no violão, e depois o resto foi arranjado e orquestrado em torno disso (o que provavelmente aconteceu). Interessante também a vocalização aguda de Santaolalla, uma vez que a trilha (“Visiting Mother” /” Lullaby Theme”) seria uma canção de ninar da mãe para seu filho (Manolo). Essa capacidade remete à afirmação de Juan Luqui sobre Santaolalla ser também um virtuoso vocalmente. A trilha apresenta características da criação de Manolo por sua mãe: sensível e afetuosa.

Trilha 04 – Trompete, caixa (bateria), guitarra, flauta folclórica (flauta de pã talvez) e orquestração (cordas e sopros). Início da trilha remete à uma música militar/velho-oeste, e depois vai agregando elementos de trilha clássica seguindo a dinâmica da cena, que é mais misteriosa/sombria. Apresenta características da criação Joaquim por seu pai, falecido herói de guerra: rígida e egoísta. Destaque para o uso da guitarra elétrica (em contraposição ao violão, na trilha de Manolo) e alguns elementos diferentes na orquestração (vibrafone e acordeom).

Trilha 05 – Um tango. Acordeom, piano, castanholas, conjunto de cordas (orquestra) e prato (no final) – “A Lover’s Tango”.

Trilha 06 – Música latina com cordas (violinos), contrabaixo, ronroco (ou similar: charango/ukulele/jarana-jarocho), trompetes. Ao decorrer da cena a trilha assume características de trilha clássica (orquestral), acompanhando as ações. E ao final, mais uma reviravolta dinâmica, tornando a trilha “militaresca”: caixa (bateria), metais e orquestração.

Trilha 07 – Percussões, sopros, cordas (orquestra completa). Trilha intensa de ação, com pausa no final, seguindo os movimentos da cena.

Trilha 08 – Sopro/metais (trompetes), charango/ronroco ou similar, percussão similar a castanholas, violino. O núcleo musical é de música tradicional mexicana e vão se somando arranjos com elementos orquestrais, de trilha clássica (percussões, sopros, cordas). A trilha é sincronizada com as ações da cena.

Trilha 09 – Violão e arranjo de cordas. Versão instrumental e mais lenta “The Apology Song”.

Trilha 10 – Violão e conjunto de cordas. Depois outros elementos de orquestra completa (sopros, percussões) entram no arranjo e algumas vocalizações diegéticas. Trilha extensa que segue a dinâmica da cena (diálogos, pausas) e varia entre violão com arranjos orquestrados e solos de violão. Trilha “Sanchez Bullfighting History”.

Trilha 11 – Versão “ranchera” da canção “I will wait” (banda Mumford and Sons). Gravada com instrumentos tradicionais da música mexicana como trompete, contrabaixo e acordeom. Os vocais foram gravados pelos personagens do filme (Manolo criança/Joe Matthews e Manolo adulto/Diego Luna).

Trilha 12 – Introdução com arranjo de cordas, depois apenas violão dedilhado. Trilha de passagem para a canção “I will wait” (versão feita para o filme).

Trilha 13 – Cordas (orquestra) e vocalização. Continuação do tema “Sanchez Bullfighting History”.

Trilha 14 – Parte final da Trilha “Sanchez Bullfighting History”. A primeira metade conta com um conjunto de cordas completo (orquestra), harpa e sopro de madeira. Já a segunda é composta por violão e acordeom.

Trilha 15 – Repetição de trilha 8 (“Ole!”), somente em outro tom e com uma transição para a trilha seguinte: “Ecstasy of gold”.

Trilha 16 – Regravação da trilha “Ecstasy of gold”, de Ennio Morricone, eternizada no filme “The good, the bad and the ugly”. A versão de Santaolalla preserva muitos aspectos da trilha original: as linhas de piano, o sino, arranjos orquestrados e a clássica vocalização feminina. As alterações da trilha ficam por conta principalmente da batida hip-hop da bateria, do ritmo mais acelerado e dos arranjos de cordas e sopros que também não seguem fielmente a versão original.

Trilha 17 – Regravação da música “Creep” (banda Radiohead). Versão “acústica” gravada com ronroco, violões, pedal de efeito e baixo. Vocal gravado pelo personagem Manolo adulto (Diego Luna).

Trilha 18 – Violão dedilhado, acompanhado de violino, contrabaixo e sopros/metals (há uma conexão diegética, com um personagem tocando partes da trilha no trompete).

Trilha 19 – Regravação da canção “Do ya think I’m sexy” (Rod Stewart). Versão com charango/ronroco, violão, contrabaixo e trompete. Vocais do personagem Mariachi Pepe Rodriguez / Gabriel Iglesias e Gustavo Santaolalla.

Trilha 20 – Na primeira parte, apenas ronroco dedilhado e vocal. Aos poucos vão se somando violão, guitarra, baixo e arranjos de corda. “I Love you too much” - Balada romântica diegética, cantada pelo personagem Manolo (Diego Luna) e composta por Santaolalla e parceria com Paul Williams.

Trilha 21 – Conjunto de cordas e acordeom. Trilha toda em segundo plano.

Trilha 22 – Arranjos de orquestra (cordas, sopro e percussão) e guitarra em apenas um momento. Trilha em segundo plano pontuando os diálogos (sincronizada e com muitas pausas). Cena é uma discussão entre Manolo e Joaquin.

Trilha 23 – Tambores e metais. Percussões (chocalho, caixa, tímpano), sopros (metals graves, trompetes), trilha de “batalha” com arranjos de orquestra completa. Ao final da trilha há um drone grave de metais. Título da trilha: “The Banditos are coming”.

Trilha 24 – Somente violão dedilhado. Trilha breve/transição.

Trilha 25 – Primeira parte (diálogo dos Sanchez): arranjos de cordas e sopros (orquestra), violão, flauta, harpa. Construção de um clima emotivo. Segunda parte (diálogo dos banditos): arranjos de cordas e metais (orquestra), percussão, sino. Destaque para os metais graves com percussão, construção de um clima de suspense. A trilha acompanha em sincronia os diálogos e ações.

Trilha 26 – Violão dedilhado. Trilha breve, pontuando uma ação.

Trilha 27 – Primeira parte: violão dedilhado com arranjos de cordas e sopros. Segunda parte: sino, metais graves e cordas. Trilha segue a dinâmica da cena, que é parte romântica, parte sinistra.

Trilha 28 – Regravação da canção “Can’t help falling in love” (George David Weiss, Hugo Peretti, Luigi Creatore – famosa na voz de Elvis Presley). Versão de Santaolalla que utiliza violão solo em maior parte, depois contrabaixo, arranjo de cordas, ronroco/charango. O vocal é de Diego Luna (personagem Manolo).

Trilha 29 – Violão dedilhado, arranjo de cordas e sopros, pratos, harpa e ao final, metais graves.

Trilha 30 – Conjunto de cordas e sopros (orquestra). Uma pequena parte com notas de piano acompanhando. Trilha “Maria is gone”.

Trilha 31 – Violão, ronroco, chocalho (e mais alguma percussão), harpa. Trilha é um arranjo para a entrada da canção “Aparato” (Café Tacuba).

Trilha 32 – Após a execução da canção “Aparato”, há mais um trecho de arranjo, com violão (ou ronroco), chocalho, bumbo/tambor, violino. Na transição para a próxima trilha, se soma conjunto de cordas e sopros (orquestra).

Trilha 33 – Segue parcialmente a instrumentalização da trilha anterior, e diminui a velocidade do ritmo. Trilha tem como base o ronroco e o bumbo/tambor, e conta com arranjos numerosos de orquestra (metais, cordas). Outros elementos aparecem ao decorrer da trilha, como o carrilhão, trompetes, vocalizações.

Trilha 34 – Violinos, violões, contrabaixo, acordeom e percussão raspada (uma espécie de Guiro). Trilha intitulada “The Sanchez Clan”.

Trilha 35 – Uma versão da abertura de “Carmen” (Georges Bizet). Primeira parte: trilha orquestrada (cordas, sopros, percussões) e a melodia principal feita por acordeom. Segunda parte: uma transição para outro trecho de “Carmen” com violão dedilhado e arranjos de orquestra. Terceira parte: mais um trecho de “Carmen” com a melodia principal executada por flauta e novamente com arranjos de orquestra.

Trilha 36 – Vocalização feminina, flauta, acordeom e violão são os protagonistas alternados na trilha que apresenta vários arranjos e elementos de orquestra: cordas, sopros e percussões (sinos/carrilhão). Trata-se do tema “Reunited with Mother”.

Trilha 37 – Está conectada com a trilha anterior, o começo tem os mesmos arranjos. Em sua segunda parte, além dos arranjos orquestrais, os elementos principais são: as percussões (tambores), xilofone, flauta e o coro. A trilha é uma releitura da música folclórica mexicana “Bolom Chon” e é intitulada “Going to see La Muerte”.

Trilha 38 – Trilha orquestrada, sincronizada com ações e diálogos da cena. Muitas pausas e variações de intensidade e de instrumentos: orquestra completa, apenas conjunto de cordas, orquestra com violão, com metais graves.

Trilha 39 – Conjuntos de cordas, sopros, violão dedilhado e piano. Trilha “Maria Agrees to Marry Joaquin”, sincronizada com diálogo e ações.

Trilha 40 – Conjunto de cordas e sopros, carrilhão e violão. Trilha sincronizada com a cena.

Trilha 41 – Trilha “Traveling to the Cave of Souls”. Primeira parte: conjunto de cordas, sopros, coro e percussão (orquestra). Pausas e intensidade seguindo diálogo e ações. Há uma mudança brusca de ritmo na segunda parte, que se transforma em uma trilha de “western” acelerada e além dos arranjos orquestrados tem como elementos principais: violões, contrabaixo, trompetes. Uma das melodias utilizadas nesse trecho é a mesma do tema principal “The Book of Life Theme”.

Trilha 42 – Tambores, cordas e sopros (muitos metais), coro, xilofone, flauta (folclórica). Trilha intensa (ação), com muitos instrumentos e alternância, intitulada “The Maze”.

Trilha 43 – Conjuntos de cordas e sopros, coro, sino e violão.

Trilha 44 – Conjunto de cordas, sopros, percussões (tímpanos, pratos) e coro/vocalizações.

Trilha 45 - Conjunto de cordas, sopros, coro/vocalizações e percussões (tambores que ditam o ritmo e tem um efeito estético “étnico”). Trilha “Welcome to the Cave of Souls”.

Trilha 46 – Trilha com muitas variações, de acordo com a narrativa da cena. Alternâncias entre violão dedilhado / conjunto de cordas e metais graves / conjunto de cordas e sopros, vibrafone (ou similar), violão e coro.

Trilha 47 – Trilha varia entre arranjos de orquestra (conjunto de cordas, sopros, tímpanos e pratos) e elementos de música mexicana (violão, trompete e percussão com platinelas). Esta segunda parte integra a trilha “He Gave Him The Medal”.

Trilha 48 – Mais fragmentos da trilha “He Gave Him The Medal” (estão juntas no álbum, porém separadas no filme). Como em muitas anteriores, a dinâmica da trilha segue as ações e diálogos em sincronia, entre situações emotivas e de tensão. Primeira parte: conjunto de cordas (nota pedal de violoncelo/contrabaixo), conjunto de sopros (metais graves), percussão (tímpanos e prato) e vocalização grave. Segunda parte: flauta, violão, sopros de madeira, carrilhão. Terceira parte: conjunto de cordas, sopros (principalmente metais), sino, carrilhão percussão (tambores e prato).

Trilha 49 – Trilha é um tango, intitulado “A Wager”. Acordeom, contrabaixo, violino, bongô e castanholas (ou similar). Ao decorrer da trilha, vão-se introduzindo arranjos de cordas, sopros e notas de guitarra (com leve distorção).. Música com pausas, acompanhando os diálogos.

Trilha 50 – Conjunto de cordas, sopros, tímpanos e sino. Destaque para metais graves e agudos, trilha breve de tensão.

Trilha 51 – Trilha épica/batalha/tensão, com orquestra completa e tambores. Cordas, sopros, pratos, tambores e sinos.

Trilha 52 – Trilha orquestrada em geral, com várias pausas e variação de estilo, sempre em sincronia com as ações em cena. Alguns momentos de tensão com maior número de instrumentos e destaques para os metais e percussão/tambores. Outros com menos instrumentos e protagonismo para sopro de madeira. Há ainda um trecho com a utilização de violão e trompete, trazendo a relação com a música mexicana.

Trilha 53 – Trilha orquestrada, em cena de ação. Conjunto de cordas e sopros, tambores e pratos. Há um acorde de guitarra em uma das pausas. Na segunda parte, onde o ritmo e a intensidade diminuem, se soma ao arranjo um violão dedilhado.

Trilha 54 – “The Apology Song” (escrita por Santaolalla em conjunto com Paul Williams). Apenas violão, vocal (Diego Luna/Personagem Manolo) e arranjo de cordas na parte final.

Trilha 55 – Baixo, bateria (com percussão/meia-lua), flauta, violão dedilhado, acordeom, guitarra (acordes) e ao decorrer da trilha, arranjos de orquestra são adicionados.

Trilha 56 – Conjunto de cordas, conjunto de sopro, percussão (tímpanos e pratos), coro/vocalizações, sino e guitarra (com efeito tremolo, apenas um acorde).

Trilha 57 – Conjunto de cordas e sopros, com pausa para um violão solo. Trilha breve, repetindo a melodia da trilha “I Love You Too Much”.

Trilha 58 – Tambor, chocalho, violão, conjunto de cordas e sopros, sino e carrilhão.

Trilha 59 - Conjunto de cordas, conjunto de sopro, percussão (tímpanos e pratos)

Trilha 60 – Versão de “Cielito Lindo” (um trecho apenas) produzida por Santaolalla e Aníbal Kerpel, com vocal de Plácido Domingo, no filme cantada pelo personagem Jorge Sanchez. Andamento e instrumentalização bastante fiéis à canção tradicional na

maior parte: violão, contrabaixo e metais. Na parte final da trilha há um acompanhamento orquestrado (cordas, sopros e percussões).

Trilha 61 - Conjunto de cordas, conjunto de sopro, percussão (tímpano/tambor e instrumento com baquetas ao fundo preenchendo o ritmo).

Trilha 62 – Trilha bastante longa (3’56”) com muitas variações, seguindo a dinâmica da cena (batalha/aventura). Primeira parte: Conjunto de cordas, Percussões (tímpanos, castanholas ou similar, instrumento com baquetas preenchendo o ritmo), conjunto de sopros, acordeom, vibrafone ou similar. Segunda parte: conjunto de cordas e sopros, percussões (tambores/tímpanos) mais destacadas em um ritmo e estética “tribal”, coro/vocalizações (momento de “pausa” com menos instrumentos), violão (também perceptível em um momento de pausa). Terceira parte: afora os momentos de “massa orquestral” sincronizada como nas primeiras partes, também há um período de contração no volume de instrumentos em que violão e flauta executam a melodia do “The Book of Life Theme”, acompanhados de metais, contrabaixo e tambores.

Trilha 63 – Trilha “Manolo is Alive”: Conjunto de cordas, violão e contrabaixo. Na segunda metade entram arranjos de sopro (flauta e alguns metais). Violão faz a melodia (em ritmo mais lento) da trilha “I Love You Too Much”.

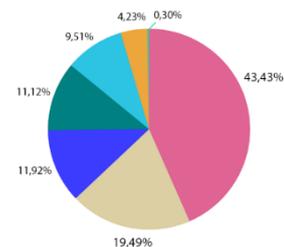
Trilha 64 – Regravação da canção “Home” (Alex Ebert e Jade Castrinos / banda Edward Sharpe and the Magnetic Zeros). Produzida por Santaolalla e Aníbal Kerpel, a trilha é uma releitura que utiliza ritmo e elementos tradicionais da música mexicana: violões, trompete, contrabaixo, cordas. Além dos elementos tradicionais, também conta com uma batida eletrônica (bumbo) e com um coro cantando a letra da canção original.

Trilha 65 – Versão da música “No Matter Where You Are” (Michael Alvarado e Carissa Alvarado). A maior parte da canção é fiel à original, apenas com substituição dos vocais (Diego Luna, Zoe Saldana e Plácido Domingo) e adição de alguns arranjos (trompete, coros). A parte instrumental se estende, para acompanhar a narração final: com violão, teclado, percussão. Um arranjo orquestrado serve de transição para o retorno da letra e vocais, dessa vez da gravação original (de Michael Alvarado e Carissa / Us The Duo).

Trilha musical de *The Book of Life* em números

Tempo total de filme: 01:29:02

Tempo total com trilha musical: 01:11:41 / 80,51%



- Tempo sem trilha musical: 00:17:21/ 19,49 %
- Trilhas musicais em primeiro plano, ou *feature cues*: 00:03:46 / 4,23%
- Trilhas musicas que variam entre primeiro e segundo plano, alteração de intensidade: 00:38:40 / 43,43 %
- Trilhas musicais em segundo plano, ou efeitos instrumentais de ambiência: 00:09:54 / 11,12%
- Canções preexistentes diegéticas: 00:00:16 / 0,30%
- Canções/trilhas preexistentes não-diegéticas: 00:08:28 / 9,51%
- Canções preexistentes arranjadas/executadas por Santaolalla para o filme: 00:10:37 / 11,92%



*Linha do tempo das trilhas musicais em *The Book of Life**

*Tempo total do filme não inclui os créditos finais/rolantes

*Timecodes com mais de 12 frames foram arredondados para cima e com menos, para baixo

The Tribes of Palos Verdes (2017)

Direção: Brendan Malloy e Emmett Malloy (“Irmãos Malloy”, nascidos e criados em LA, diretores de vários videoclipes de música entre 2000-2010, esse foi o primeiro e único longa até agora)

Roteiro: Karen Croner e Joy Nicholson

Idioma: Inglês

País: Estados Unidos

Produção: Relativity Media, Double Infinity Productions, Revek Entertainment, The Firm, The Mark Gordon Company, Truth Entertainment (II)

Box Office (bilheteria):

Semana de estreia EUA e Canadá (03/12/2017): U\$ 796,00

Renda bruta EUA e Canadá: U\$ 11,603

Renda bruta mundial U\$ 11,603

Créditos de Trilha:

Música de Gustavo Santaolalla

Jessica Dolinger – Licença de músicas

Leah Harrison – Coordenadora musical

Season Kent – Supervisora musical

Anibal Kerpel – Produtor de trilha

Juan Luqui – Assistente musical

Braden Miller – Compositora de trilha adicional

Whitney Pilzer – Coordenadora musical

Steven A. Saltzman – Editor musical

Gustavo Santaolalla – Produtor de trilha

Ariella Shvartz – Assistente de licença musical

Instrumentos utilizados nas trilhas originais:

Trilha 01 – Piano, violino (pizzicatos e notas longas), violoncelo e um instrumento de cordas (ronroco?) em segundo plano, quase imperceptível. Tema principal “**Tribes of Palos Verdes**”.

Trilha 02 – Acordes base de teclado com timbres (talvez outras ressonâncias) e notas de piano.

Trilha 03- Ambiência construída por violoncelo (nota pedal), teclado com timbres e violino.

Trilha 04 – Ambiência com violão/guitarra limpa e algumas ressonâncias.

Trilha 05 – Teclado (poucas notas graves) e depois alguns acordes com marcação de batida eletrônica (bumbo) ao fundo. Tema “**conflito mãe**”.

Trilha 06 – Trecho do tema principal “**Tribes of Palos Verdes**”, mas apenas com piano.

Trilha 08 – Ambiência (nota pedal teclado ou violino) e notas de piano. (trilha breve de passagem)

Trilha 09 – Teclado (nota pedal/ambiência e algumas notas na melodia). Trilha breve para introduzir/fazer transição com uma canção preexistente não diegética.

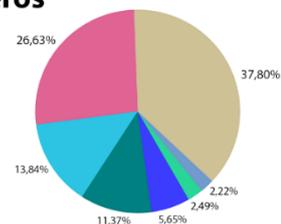
Trilha 10 – Teclado (poucas notas graves) e ambiência (reverb). Um acorde crescente no final com maior intensidade. Utiliza o mesmo tema da trilha 05 (tema “**conflito mãe**”).

- Trilha 11 – Drones e ressonâncias (provavelmente teclado com efeitos de delay).
- Trilha 12 – Piano e teclado acompanhando. (trilha de passagem)
- Trilha 13 – Teclado (poucas notas graves) e ambiência (reverb e cordas arranhando), violinos. Um acorde crescente no final com maior intensidade. Mesmo tema da trilha 05 (tema “**conflito mãe**”).
- Trilha 14 – Continuação da trilha 13. Teclado (notas graves), muitas ambiências, alguns acordes de teclado com timbre e ao final, quando a trilha aumenta de intensidade, o piano ganha destaque.
- Trilha 15 – Batida eletrônica, sintetizador (sequências melódicas e baixo) e teclado fazendo algumas notas. (Beat eletrônico característico Santaolalla)
- Trilha 16 – Violino, violoncelo, teclado (com timbre bastante distorcido). “**Tema do Jim**”.
- Trilha 17 – Nota pedal (teclado ou violoncelo). Arranjo de violoncelo/violino e notas de teclado (timbre distorcido).
- Trilha 18 – “**Tema do Jim**” trilha 16. Violino, violoncelo, teclado (com timbre bastante distorcido).
- Trilha 19 – Tema “**Tribes of Palos Verdes**”, somente no violão.
- Trilha 20 – Trilha similar tema do Jim, com teclado, piano e ressonâncias/ambiências.
- Trilha 21 – Teclado (baixo e acordes) e efeitos (reverb, ressonância oitavada).
- Trilha 22 – Variação do tema “**Tribes of Palos Verdes**” com piano, teclado, e dedilhados cíclicos de violão/guitarra (textura).
- Trilha 23 – Novamente “**Tema do Jim**”. Violino, violoncelo, teclado (com timbre bastante distorcido).
- Trilha 24 – Teclado (nota pedal, arranjos e baixo) e piano fazendo a melodia principal.
- Trilha 25 – Variação do tema “**Tribes of Palos Verdes**” apenas com piano e algumas notas omitidas.
- Trilha 26 – Teclado (nota pedal/ambiência, acordes e melodias)
- 27 – Primeira parte apenas Guitarra (com distorção), segunda parte apenas piano. Uma ressonância liga as duas partes (como uma nota pedal).
- 28 – Baixo (tocando a melodia) e teclado (acordes, notas, ambiência).
- 29 - Guitarra com efeito (reverb/shimmer)
- 30 - Teclado (nota pedal/ambiência e algumas notas com timbre) e piano.
- 31 - Teclado (nota pedal/ambiência e algumas notas com timbre) e piano.

Trilha musical de The tribes of Palos Verdes em números

Tempo total de filme: 01:38:59

Tempo total com trilha musical: 01:01:34 / 62,20%



- Tempo sem trilha musical: 00:37:25 / 37,80%
- Trilhas musicas que variam entre primeiro e segundo plano, alteração de intensidade: 00:26:21 / 26,63%
- Trilhas musicais em segundo plano, ou efeitos instrumentais de ambiência: 00:11:15 / 11,37%
- Canções preexistentes diegéticas: 00:02:28 / 2,49%
- Canções preexistentes não-diegéticas: 00:13:42 / 13,84%
- Canções preexistentes que variam entre diegéticas e não-diegéticas: 00:05:36 / 5,65%
- Trilha original adicional (Braden Miller): 00:02:12 / 2,22%



Linha do tempo das trilhas musicais em The tribes of Palos Verdes

***Tempo total do filme não inclui os créditos finais/rolantes**

***Timecodes com mais de 12 frames foram arredondados para cima e com menos, para baixo**

Tout Nous Separe (2017)

Direção: Thierry Klifa (França)

Roteiro: Cédric Anger e Thierry Klifa

Idioma: Francês

País: França

Produção: Les Films du Kiosque, Nolita Cinema, TF1 Droits Audiovisuels, My Family, Blue Parrot Production, Umedia, NJJ Entertainment, Jouror Productions, CN7 Productions, Sagax Entertainment, Orange Cinéma Séries, Ciné+, La Banque Postale Image 10, uFund, Région Occitanie/Pyrénées-Méditerranée, Cofimage Développement 6, Manon Production 5, A Plus Image Développement 6, Société des Producteurs de Cinéma et de Télévision (Procirep), Agence Nationale de Gestion des Oeuvres Audiovisuelles (ANGOA), Centre national du cinéma et de l'image animée (CNC).

Box Office (bilheteria):

Renda bruta mundial U\$ 1,295,900

Créditos de Trilha:

Música original composta por Gustavo Santaolalla

Produzida por Gustavo Santaolalla e Anibal Kerpel

Gravado e Mixado por Anibal Kerpel e Juan Luqui

Músicos:

Guitarra (violão) – Gustavo Santaolalla

Violino – Javier Casalla

Piano – Luciano Supervielle

Guitarras adicionais – Juan Luqui

Edições – Devasuva / Universal Music. Inc (Ascap)

Música adicional – Kevin Kiner / Edições KAY&EM Music (BMI)

Duas músicas preexistentes

Instrumentos utilizados nas trilhas originais:

Trilha 01 – Tema principal do filme: Guitarra limpa, violino, piano. Dedilhados e melodias dobradas. Melodia tem 5 notas marcantes que se repetem durante a trilha.

Trilha 02 – Teclado (timbre suave e intensidade baixa).

Trilha 03 – Teclado, ressonâncias e nota pedal grave (tubo ou similar).

Trilha 04 – Piano, nota pedal de conjunto de cordas e sopro de madeira (clarinete?) na melodia principal.

Trilha 05 – Nota pedal de conjunto de cordas, violoncelo, sopro de madeira (clarinete?), dedilhado de ronroco e piano.

Trilha 06 – Conjunto de cordas e ronroco.

Trilha 07 – Repete o tema da **trilha 02** - Teclado (timbre suave e intensidade baixa).

Trilha 08 – Continua o tema das **trilhas 02 e 07** - Teclado (timbre suave e intensidade baixa).

Trilha 09 – Violoncelo (ou teclado com timbre grave), notas longas de intensidade baixa.

Trilha 10 – Conjunto de cordas, guitarra e ressonâncias.

Trilha 11 – Conjunto de cordas, guitarras (dedilhado, melodia, ressonâncias) e ronroco dedilhado.

Trilha 12 – Teclado (timbre suave e intensidade baixa). Timbre se assemelha a uma ressonância.

Trilha 13 – Nota pedal grave (tubo ou similar) e teclado com timbre e efeito reverb.

Trilha 14 – Mesmo tema da **trilha 12** - Teclado (timbre suave e intensidade baixa). Timbre se assemelha a uma ressonância.

Trilha 15 – Mesmo tema da **trilha 13** - Nota pedal grave (tubo ou similar) e teclado com timbre e efeito reverb.

Trilha 16 – Primeira parte: Conjunto de cordas, piano e violoncelo (melodia). Segunda parte: nota pedal grave (contrabaixo), teclado/ressonâncias.

Trilha 17 – Repete trilhas **02, 07 e 08** - Teclado (timbre suave e intensidade baixa).

Trilha 18 – Continua o tema da **trilha 17**- Teclado (timbre suave e intensidade baixa, se assemelha à ressonância).

Trilha 19 – Guitarras (distorção leve) com dedilhados e nota repetida. Na segunda metade entra uma batida eletrônica com baixo/sintetizador. (**Checar: trilha familiar, utilizada por Santaolalla em algum outro filme / Linha de Passe? Biutiful? Babel?**)

Trilha 20 – Piano.

Trilha 21 - Drone grave, variação entre duas notas (sintetizador/teclado), tubos.

Trilha 22 – Repetição da **Trilha 19** - Guitarras (distorção leve) com dedilhados e nota repetida. Na segunda metade entra uma batida eletrônica com baixo/sintetizador.

Trilha 23 – Primeira parte é uma repetição da **Trilha 21** - Drone grave, variação entre duas notas (sintetizador/teclado), tubos. Na segunda parte da trilha são adicionadas percussões: instrumento metálico (sino abafado) e tambor.

Trilha 24 – Repete parte da **Trilha 16** – Conjunto de cordas, piano e violoncelo (melodia).

Trilha 25 – Conjunto de cordas e piano.

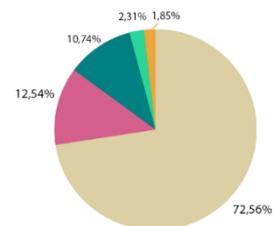
Trilha 26 – Repetição da **Trilha 21** - Drone grave, variação entre duas notas (sintetizador/teclado), tubos.

Trilha 27 – Mais um trecho do tema principal do filme: Guitarra limpa, violino, piano. Dedilhados e melodias dobradas. Melodia tem 5 notas marcantes que se repetem durante a trilha.

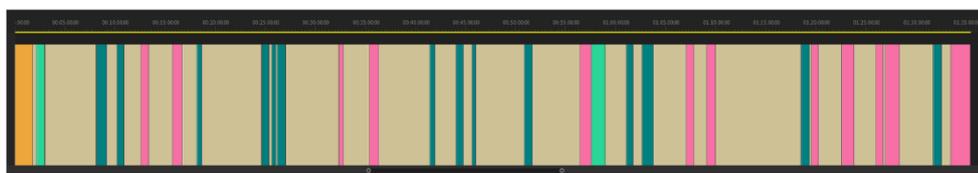
Trilha musical de *Tout Nos Separe* em números

Tempo total de filme: 01:35:26

Tempo total com trilha musical: 00:26:11 / 27,44%



- Tempo sem trilha musical: 01:09:15 / 72,56%
- Trilhas musicais em primeiro plano, ou *feature cues*: 00:01:46 / 1,85%
- Trilhas musicas que variam entre primeiro e segundo plano, alteração de intensidade: 00:11:58 / 12,54%
- Trilhas musicais em segundo plano, ou efeitos instrumentais de ambiência: 00:10:15 / 10,74%
- Canções preexistentes diegéticas: 00:02:12 / 2,31%



*Linha do tempo das trilhas musicais em *Tout Nos Separe**

*Tempo total do filme não inclui os créditos finais/rolantes

*Timecodes com mais de 12 frames foram arredondados para cima e com menos, para baixo

Cartero (2019)

Direção: Emiliano Serra (BA, Argentina)

Roteiro: Santiago Hadida (BA, Argentina)

Idioma: Espanhol

País: Argentina

Produção: Sombracine (com apoio do governo argentino / INCAA-Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales).

Box Office (bilheteria):

Exibido apenas domesticamente (07 à 17 - U\$ 666)

Dados faltando (em cartaz por 7 semanas)

Créditos de Trilha:

Música - Gustavo Santaolalla

Direção musical - Gustavo Santaolalla

Instrumentos utilizados nas trilhas originais:

Trilha 01- Guitarras/Ronroco Distorcido (repetição de notas em uma corda e dedilhados / algumas outras notas apenas com reverb) e baixo muito grave (sintetizador) com efeito percussivo. Trilha bastante suja, que esconde a melodia e se mistura ao som direto.

Trilha 02 – Instrumento de corda (ronroco ou similar, tocando cordas soltas repetidamente), teclado (timbre peculiar, de ressonâncias agudas) e violino (ou similar – melodia e efeito de arco arranhando). Mais uma trilha com uma mixagem um pouco “suja”, de baixa intensidade, que se mistura ao som direto, tornando sua definição mais baixa.

Trilha 03- Repetição da **Trilha 1**

Trilha 04 – Guitarra limpa e teclado (timbre peculiar, de ressonâncias agudas).

Trilha 05 – Teclado (timbre peculiar, de ressonâncias agudas) e algumas notas de guitarra quase imperceptíveis.

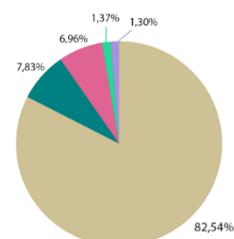
Trilha 06 – Teclado (timbre peculiar, de ressonâncias agudas) e Guitarras/Ronroco Distorcido (repetição de notas em uma corda e dedilhados / algumas outras notas apenas com reverb) tocando mesmo tema da **Trilha 1**.

Trilha 07 – Guitarras/Ronroco Distorcido (repetição de notas em uma corda e dedilhados / algumas outras notas apenas com reverb). Mesma **Trilha 1**, porém sem o sequenciador de baixo-beat.

Trilha musical de Cartero em números

Tempo total de filme 01:15:37

Tempo total com trilha musical: 00:13:12 / 17,46%



- Tempo sem trilha musical: 01:02:25 / 82,54%
- Trilhas musicais que variam entre primeiro e segundo plano, alteração de intensidade: 00:05:16 / 6,96%
- Trilhas musicais em segundo plano, ou efeitos instrumentais de ambiência: 00:05:55 / 7,83%
- Canções preexistentes diegéticas: 00:01:02 / 1,37%
- Canção preexistente composta por Gustavo Santaolalla: 00:00:59 / 1,30%



Linha do tempo das trilhas musicais em Cartero

***Tempo total do filme não inclui os créditos finais/rolantes**

***Timecodes com mais de 12 frames foram arredondados para cima e com menos, para baixo**

Finch (2021)

Direção: Miguel Sapochnik (Inglaterra)

Roteiro: Craig Luck e Ivor Powell (ambos ingleses)

Idioma: Inglês

País: Estados Unidos e Índia

Produção: Amblin Partners, Apple Original Films, ImageMovers, Misher Films, Reliance Entertainment, Walden Media.

Box Office (bilheteria):

Lançado somente via streaming (05/11/2021).

Créditos de Trilha:

Música de Gustavo Santaolalla

Guitarras/Violões – Gustavo Santaolalla

Arranjos de orquestra e condução – David Campbell

Gravado em “La Casa” por – Aníbal Kerpel e Juan Luqui

Mixado em “La Casa” por – Aníbal Kerpel e Gustavo Santaolalla

Música adicional – Juan Luqui

Preparação de ProTools – Brnadon Williams

Mixagem de trilha – Frank Wolf

Gravação de trilha digital – Larry Mah

Editor de música – Sebastian Zuleta

Copista musical – Bettie Ross

Estação de trilhas de Eastwood da Wraner Bros.:

Gravação – Thomas Hardisty

Equipe de estúdio – Richard Wheeler

Engenheiro técnico de trilha – Ryan Robinson

Gerente de estúdio – Jamie Olvera

Contratante – Suzie Katayama

Instrumentos utilizados nas trilhas originais:

Trilha 01 – Drone (contrabaixo?) no início, cordas e metais de orquestra com percussões/tambores. Música com muitos ataques e alteração na dinâmica. Trilha de ação/fuga.

Trilha 02 – Seguindo a primeira trilha de ação, muito ataque nas cordas e metais de orquestra. Cenas com desenho de som igualmente intenso.

Trilha 03 – Conjunto de cordas e guitarra limpa. Em uma parte da trilha guitarra como protagonista e cordas acompanhando no arranjo.

Trilha 04 – Primeira parte da trilha: violinos, guitarra com reverb, ressonâncias e alguns outros instrumentos (sopros?) se somando ao fundo. Na segunda parte, guitarra com delay (notas cíclicas), flauta transversal, violino e violoncelo.

Trilha 05 – Teclado, sintetizador (baixos e sequenciador), guitarra (limpa, com reverb), conjunto de cordas.

Trilha 06 – Guitarra (limpa, com reverb) notas cíclicas como base e harmônicos, e violoncelo. Tema “**4th Directive**”.

Trilha 07 – Pulso percussivo de baixo/sintetizador, orquestra (cordas e sopros), guitarra (cordas abafadas/percussivas, depois limpa). Variações na trilha de momentos apenas com cordas, ou também cordas e guitarra. Trilha extensa (3’25”).

Trilha 08 – Percussões (chocalho, bongô, pandeiro/meia-lua, tambor/bumbo leguero), guitarras e banjo. Ao decorrer da trilha, entram bateria e conjunto de cordas e segue uma variação entre os instrumentos.

Trilha 09 – Violinos/Viola/Viloncelo, sopro de madeira (clarinete/oboé), guitarra limpa (com reverb).

Trilha 10 – Orquestra: maior parte cordas, com alguma adição de sopros nos ataques e percussão de tambores (tons e bumbos). Variação entre os instrumentos e dinâmicas, pausas dramáticas etc. Transição entre trilhas 9 e 10 é sobreposta (emendadas), somando 4’22” ao todo.

Trilha 11 – Violino (pizzicato), contrabaixo, chocalho (ovo), sopro de madeira (fagote).

Trilha 12 – Guitarra (limpa, com reverb) notas cíclicas como base e harmônicos, e violoncelo. Tema “**4th Directive**”.

Trilha 13 – Baixo (sintetizador), conjunto de cordas (variações: orquestra, só violino etc.), guitarra (limpa com reverb). Tema “**Diner**”.

Trilha 14 – Guitarras limpas (melodia, harmônicos, baixo de marcação) e conjunto de cordas. Tema “**Learning to drive**”, mesma melodia de guitarra da **trilha 09**.

Trilha 15 – Conjunto de cordas - orquestra (e talvez algum sopro dobrando os arranjos). Mesma base da **trilha 14**, sem guitarra.

Trilha 16 - Conjunto de cordas – orquestra.

Trilha 17 – Orquestra - Tímpano, cordas (violinos, violoncelos, contrabaixo), sopros de madeira e metais (flauta, fagote, tuba). Trilha começa leve (comédia/lúdica, com pizzicatos, similar a uma valsa) e vai ficando mais dramática (ataques de sopro e cordas em tom de suspense).

Trilha 18 – Na primeira parte, conjunto de cordas e guitarra limpa. Depois entram percussões (tambor e eletrônicas) e arranjos/ataques com orquestra mais completa (cordas, metais). Além de uma variação grande na dinâmica com drones, pausas e notas pedais de violino etc. Trilha para cena de ação/perseguição.

Trilha 19 – Instrumentos de corda e sopro produzindo sons atonais, arcos arranhando, notas dissonantes, drones e percussões graves. Muitas vezes a trilha se mistura ao desenho de som que é intenso, na cena de ação.

Trilha 20 – Percussão (tambor/tímpano) e drone (contrabaixo). Logo depois, cordas de orquestra e percussão (feita também com batidas eletrônicas).

Trilha 21 – Violinos e alguma ressonância. Depois conjunto de cordas (arranjos e nota pedal).

Trilha 22 – Trilha longa (4’52”) com três partes distintas: Violinos e harmônicos de guitarra (ambos em segundo plano) / Violinos e instrumento de sopro de madeira em primeiro plano / Conjunto de cordas e conjunto de sopros.

Trilha 23 – Cordas (variando entre conjunto completo de orquestra e pequenos sets), guitarra (efeitos reverb/shimmer) e talvez ronroco em secundíssimo plano (dedilhado, textura).

Trilha 24 – Guitarras (efeito swell/fade de volume, ressonâncias de pedal, reverb).

Trilha 25 – Cordas (violino, violoncelo - nota pedal), guitarra (limpa, melodia principal). Tema “**Ball Throw**”, mesma melodia da “**Learning to drive**”.

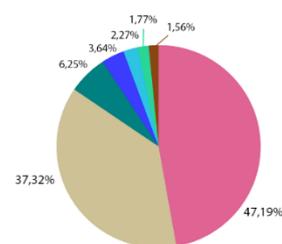
Trilha 26 – Cordas (variando entre alguns instrumentos e conjunto de orquestra) e guitarra (dobrando a melodia e acordes das cordas, alguns harmônicos também). Trilha encerra com guitarra (efeito swell/fade de volume) e cordas com efeitos (reverbs/delays, shimmer que parece ter sido feito manualmente, com fades e cordas oitavadas).

Trilha 27 – Clarinete, guitarra (efeito delay/reverb), cordas (variando entre partes menores e conjunto completo de orquestra), tímpanos e pratos no final/auge da orquestra. Trilha varia entre solos, notas pedais, todos instrumentos juntos etc.

Trilha musical de Finch em números

Tempo total de filme: 01:46:36

Tempo total com trilha musical: 01:06:49 / 62,68%



- Tempo sem trilha musical: 00:39:47 / 37,32%
- Trilhas musicas que variam entre primeiro e segundo plano, alteração de intensidade: 00:50:17 / 47,19%
- Trilhas musicais em segundo plano, ou efeitos instrumentais de ambiência: 00:06:40 / 6,25%
- Canções preexistentes diegéticas: 00:01:54 / 1,77%
- Canções preexistentes não-diegéticas: 00:02:25 / 2,27%
- Canções preexistentes que variam entre diegéticas e não-diegéticas: 00:03:53 / 3,64%
- Trilha musical diegética executada por personagem - som direto: 00:01:40 / 1,56%



Linha do tempo das trilhas musicais em Finch

*Tempo total do filme não inclui os créditos finais/rolantes

*Timecodes com mais de 12 frames foram arredondados para cima e com menos, para baixo

The House (2022) – Animação / Stop Motion

Direção: Emma De Swaef (Bélgica) / Marc James Roels (África do Sul), Niki Lindroth von Bahr (Suécia) e Paloma Baeza (Inglaterra)

Roteiro: Enda Walsh

Idioma: Inglês

País: Inglaterra e Estados Unidos

Produção: Nexus Studios (Los Angeles e Londres), Netflix Animation (Los Angeles)

Box Office (bilheteria):

Filme disponível no streaming, não houve exibição ou dados de faturamento computados.

Créditos de Trilha:

Música de Gustavo Santaolalla

Nick Angel – Supervisor Musical

Músicos – Javier Casalla, Marvin B. Gordy, Sal Lozano, Juan C. Luqui e Gustavo Santaolalla

Coro – Olivia Diehl, Juan C. Luqui, Gustavo Santaolalla e Josefina Silveyra

Gravações – Aníbal Kerpel, Juan C. Luqui e Gustavo Santaolalla

Mixagem – Aníbal Kerpel e Gustavo Santaolalla

Assistente musical do sr. Santaolalla – Juan C. Luqui

Instrumentos utilizados nas trilhas originais:

Trilha 01 – Violão, ronroco, violoncelo, violinos e sopro (clarinete provavelmente).

Parte I

Trilha 02 – Violoncelo, violinos e alguns efeitos (corda arranhando, reverb, delay).

Trilha 03- Violinos, violoncelos, algumas vocalizações, instrumentos de orquestra (sopro) tocando de forma desordenada (muitos efeitos de reverb e delay).

Trilha 04 – Batida grave (bumbo eletrônico), pizzicatos de violino, notas longas de violino. Na segunda parte surgem ressonâncias (desenho de som). Voltam as batidas e os violinos, desta vez com a adição de clarinetes.

Trilha 05 – Violino (arco indo e voltando rapidamente em uma nota só) e notas de fagote.

Trilha 06 – Violino/violoncelo (nota pedal em vibrato) e notas de fagote. Posteriormente, muitas outras camadas agudas de violino em dissonância com o fagote.

Trilha 08 – Violino e viola (solando separadas e construindo acordes em conjunto).

Trilha 09 – Nota pedal de contrabaixo e cordas arranhando. Violino e viola

Trilha 10 – Sopros graves (metais), cano/tubo (assobio dissonante), cordas (contrabaixo, violoncelo, violinos).

Trilha 11 – Cordas graves e outras ambiências (drone).

Trilha 12 – Cordas graves e outras ambiências (drone).

Trilha 13 – Sopro grave (tuba) e outras ambiências (drone).

Trilha 14 – Drones (cordas e sopros graves) entre outros efeitos (cordas arranhadas, ressonâncias), violino, viola e contrabaixo.

Trilha 15 – Cano/tubo (assobio dissonante), violinos, viola, drones graves (vários instrumentos: tuba, contrabaixo, violoncelo etc.), fagote, batida grave.

Trilha 16 – Violoncelo, viola, violino, cano/tubo (assobio dissonante), vocalizações, sopros (metais)

Trilha 17 – Violino, viola, violoncelo, contrabaixo, corda dedilhada ao fundo. Drone grave ao fim da trilha.

Parte II

Trilha 18 – Solo de clarinete

Trilha 19 – Clarinete e violoncelo (ou viola)

Trilha 20 – Clarinete e violoncelo (ou viola)

Trilha 21 – Bateria, baixo, guitarra com vibrato/tremolo, vocalizações e teclado/vibrafone. Uma bossa, diegética, utilizada na visitação dos clientes à casa.

Trilha 22 – Bateria, guitarra com efeito wah-wah, baixo e teclados. Uma música pop/disco, também diegética, utilizada na visitação dos clientes à casa.

Trilha 23 – [Número musical dos insetos, vai agregando vários instrumentos] Percussões: tambor, chocalho, tabla (ou similar). Cordas (violino ou viola), teclados (timbres de vocalização, de sintetizador, de orquestra), baixo, caixa de bateria, coro.

Trilha 24 – Batida eletrônica, melodia feita com latidos de cachorro e miados de gato (toque musical do celular do personagem rato).

Trilha 25 – Tambor e caixa (tocando uma marcha, acompanhando as palmas dos personagens) e outra percussão (tabla/bongô), violino (em conjunto de algum instrumento de arco oriental), pratos, sopros (lembrando banda marcial: trombone, tuba), teclados (com timbres diferentes), tremolo de instrumento de corda de tensão alta (como o charango), trompete, vocalizações/coros, guitarra distorcida. Durante a trilha o protagonismo dos instrumentos vai alternando e fazendo solos.

Parte III

Trilha 26 – Contrabaixo, violino/viola, piano e vibrafone (dobrando as notas do piano)

Trilha 27 – Violino, viola, violoncelo e contrabaixo.

Trilha 28 – Tabla (percussão com dois tambores, grave e agudo) e cítaras. Música indiana diegética, personagem dançando/praticando yoga.

Trilha 29 – Guitarra (dobrada, limpa), sopro de madeira (oboé), violino, contrabaixo, viola/violoncelo e vocalização grave (canto mongol/tuviano/tibetano).

Trilha 30 – Apenas piano. Trilha diegética emitida pela televisão (música de acompanhamento filme silencioso).

Trilha 31 – Apenas vocalização grave. Canto mongol/tuviano/tibetano.

Trilha 32 – Instrumento de cordas (similar ao Drameyin, himalaio) e vocalizações. Cena do personagem tocando.

Trilha 33 – Violino, viola/violoncelo, sopro de madeira (oboé) e contrabaixo.

Trilha 34 – Contrabaixo, guitarra (com chorus), violoncelo, viola, violinos.

Trilha 35 – Teclado (timbre de sino), violino ou guitarra (com efeito intenso de reverb) e percussão (de metais/carrilhão ou pedras, similar a um mensageiro dos ventos).

Trilha 36 – Drone grave de cordas (contrabaixo), sopro (didgeridoo, canos, flauta) e efeitos de som, ruídos.

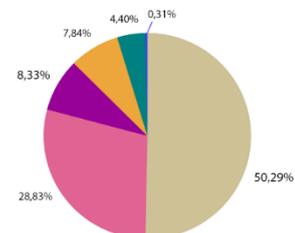
Trilha 37 – Violino/Viola, Carrilhão, efeitos de som (drone grave, arco arranhando). Seguem os efeitos com conjunto de cordas, violão, piano preparado, entre outros. Uma trilha com muitas sobreposições e de características atonais/eletroacústicas, operando em uma cena de delírio/epifania da personagem.

Trilha 38 - Ronroco (tremolo, dedilhado e solos), quarteto de cordas, sopros de madeira (oboé, clarinete).

Trilha musical de The House em números

Tempo total de filme: 01:31:24

Tempo total com trilha musical: 00:45:26 / 49,71%



- Tempo sem trilha musical: 00:45:58 / 50,29%
- Trilhas musicais em primeiro plano, ou *feature cues*: 00:07:10 / 7,84%
- Trilhas musicais que variam entre primeiro e segundo plano, alteração de intensidade: 00:26:21 / 28,83%
- Trilhas musicais em segundo plano, ou efeitos instrumentais de ambiência: 00:04:01 / 4,40%
- Canções preexistentes que variam entre diegéticas e não-diegéticas: 00:00:17 / 0,31%
- Trilhas originais diegéticas, composta para o filme: 00:07:37 / 8,33%



Linha do tempo das trilhas musicais em The House

*Tempo total do filme não inclui os créditos finais/rolantes

*Timecodes com mais de 12 frames foram arredondados para cima e com menos, para baixo