

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO SOCIAL  
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO  
CURSO DE COMUNICAÇÃO – HABILITAÇÃO EM PUBLICIDADE E  
PROPAGANDA  
GUILHERME DE LIMA RIBEIRO**

**MÚSICA, DIÁLOGOS E EFEITOS SONOROS:  
O PAPEL NARRATIVO DA TRILHA SONORA NO TRAILER FÍLMICO**

Porto Alegre – RS

2011

**GUILHERME DE LIMA RIBEIRO**

**MÚSICA, DIÁLOGOS E EFEITOS SONOROS:  
O PAPEL NARRATIVO DA TRILHA SONORA NO TRAILER FÍLMICO**

Trabalho de conclusão de curso de graduação apresentado ao Departamento de Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Comunicação – Habilitação em Publicidade e Propaganda.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup> Dra. Miriam de Souza Rossini

Porto Alegre

2011



**FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO**

Autorizo o encaminhamento para avaliação e defesa pública da monografia intitulada Música, diálogos e efeitos sonoros: o papel narrativo da trilha sonora no trailer fílmico, de autoria de Guilherme de Lima Ribeiro, estudante do curso de Comunicação Social, habilitação Publicidade e Propaganda, desenvolvida sob minha orientação.

Porto Alegre, 21 de novembro. de 2011.

Assinatura:

Nome completo do **orientador**:

**GUILHERME DE LIMA RIBEIRO**

**MÚSICA, DIÁLOGOS E EFEITOS SONOROS:  
O PAPEL NARRATIVO DA TRILHA SONORA NO TRAILER FÍLMICO**

Trabalho de conclusão de curso de graduação apresentado ao Departamento de Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Comunicação – Habilitação em Publicidade de Propaganda.

Banca Examinadora:

.....  
Profª Dra. Miriam de Souza Rossini/UFRGS

.....  
Prof. André Luis Prytoluk/UFRGS

.....  
Prof. Ricardo Schneiders da Silva/UFRGS

Conceito: .....

Porto Alegre, .....de.....de.....

### **DEDICATÓRIA:**

Dedico este trabalho à toda minha família, especialmente, à minha avó Enelita Requena de Lima.

## RESUMO

Esta monografia tem por objetivo analisar as funções narrativas desempenhadas pela trilha sonora no trailer cinematográfico – entendemos por trilha sonora o conjunto formado por música, diálogos e efeitos sonoros. Para tanto, analisei sete trailers da saga Harry Potter. Meu método de análise foi baseado na proposta de análise fílmica de Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété. O procedimento analítico utilizado consistiu em uma adaptação do método discutido pelos autores recém citados: uma desconstrução, na qual destaquei quatro elementos de cada trailer pesquisado: planos, música, diálogos e efeitos sonoros, situando-os no tempo das peças; e uma reconstrução, na qual relaciono interpretativamente os elementos isolados na etapa anterior. Este trabalho é dividido em cinco capítulos: uma introdução, dois capítulos teóricos, um capítulo prático (método e análises) e um capítulo para considerações finais. No primeiro dos capítulos teóricos abordo questões relativas a narrativa e montagem, tomando por base as discussões de João Baptista Winck, Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété, Eduardo Leone, Jacques Aumont, Karel Reisz e Gavin Millar e Tony Berchmans. No segundo, no qual apresento uma discussão sobre trilha sonora cinematográfica, apresento uma argumentação teórica baseada nas discussões de Tony Berchmans, Marcel Martin, Luiz Adelmo Fernandes Manzano e Ney Carrasco.

Palavras-chave:

Trilha sonora – trailer – narrativa – cinema

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	09
<b>2 ESTROFE: NARRATIVA E MONTAGEM</b> .....	15
2.1 NARRATIVA .....	15
2.2 MONTAGEM .....	18
2.2.1 Montagem Sonora .....	21
<b>3 PONTE: TRILHA SONORA</b> .....	27
3.1 O CINEMA SONORO .....	27
3.2 MÚSICA FÍLMICA .....	31
3.3 SOUND DESIGN .....	42
<b>4 REFRÃO</b> .....	45
4.1 O QUE É HARRY POTTER? .....	45
4.2 MÉTODO .....	49
4.3 HARRY POTTER E A PEDRA FILOSOFAL .....	50
4.3.1 Interpretação .....	52
4.4 HARRY POTTER E A CÂMARA SECRETA .....	54
4.4.1 Interpretação .....	56
4.5 HARRY POTTER E O PRISIONEIRO DE AZKABAN .....	58
4.5.1 Interpretação .....	61
4.6 HARRY POTTER E O CÁLICE DE FOGO .....	63
4.6.1 Interpretação .....	65
4.7 HARRY POTTER E A ORDEM DE FÊNIX .....	67
4.7.1 Interpretação .....	71
4.8 HARRY POTTER E O ENIGMA DO PRÍNCIPE .....	73
4.8.1 Interpretação .....	76
4.9 HARRY POTTER E AS RELÍQUIAS DA MORTE I E II .....	77
4.9.1 Interpretação .....	79
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS (CODA)</b> .....	81

**BIBLIOGRAFIA** ..... 86

**ANEXOS** ..... 88



## INTRODUÇÃO

Com este trabalho, proponho uma análise das funções narrativas desempenhadas pela trilha sonora no trailer filmico. Mesmo as grandes pesquisas, acerca do tema trilha sonora, não abordam seu papel narrativo; o som é tratado como um coadjuvante da linguagem cinematográfica. Escolhi este formato audiovisual baseado no fato de que, por ser uma peça curta, todos os seus elementos precisam acentuar seu caráter narrativo, como explicam Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété (2011, p.110):

As obras filmicas curtas exibem seus dispositivos (narrativos ou discursivos), sua estrutura dramática e rítmica, a forma-sentido que produz seu impacto de maneira mais evidente que os longas-metragens, isso provavelmente porque a apreensão desses elementos não tem tempo de diluída nos meandros de uma história ou distraída pela identificação com personagens ou pelas emoções que, se envolvem, fazem-no de maneira rápida.

O corpus deste trabalho será formado por sete dos vários trailers oficiais dos filmes da saga Harry Potter. A história do carismático bruxo foi escrita em sete livros por J. K. Rowling, enquanto sua adaptação para o cinema apresenta oito longas-metragens, já que a narrativa do último volume foi diluída em dois filmes. Escolhi, portanto, analisar um trailer relacionado a cada uma das histórias contadas pela autora. Estudar todos os trailers existentes correspondentes a todos os filmes seria um exagero, de forma que posso contemplar uma série de situações pertinentes a pesquisa utilizando apenas as sete peças destacadas. Estamos no ano do lançamento do filme que encerrou a série nos cinemas. O mundo todo fala no assunto. O momento é de oportunidade para uma pesquisa focada nesse assunto. Gosto muito da história contada nos sete livros e oito filmes da série. Interesse-me pelo universo criado pela autora J. K. Rowling: trata-se de um universo fantasioso, mas que se fundamenta em seus próprios conceitos. Os trailers dos filmes são verdadeiros espetáculos musicais de aproximadamente dois minutos e meio. A trilha sonora ocupa posição de destaque nas peças, o que, para minha pesquisa, é perfeito.

O objetivo geral do trabalho é entender como a trilha sonora no trailer desempenha funções ligadas à narratividade. Tenho como hipótese a ideia de que a trilha sonora atribui sentido à fragmentação das edições de imagem do trailer. Uma montagem, em

um trailer, é composta por muitas imagens, às vezes em ritmo quase frenético, que, quando não organizadas por algum elemento que as envolva, se tornam um conjunto de imagens praticamente sem nexos. O corpus escolhido para a análise carrega uma porção de situações pertinentes a esse enfoque.

Não pretendo analisar todos os elementos do trailer, quero dar devido destaque às questões correspondentes à trilha sonora: música, diálogos e efeitos sonoros. Claro que, para tal análise, é importante que se pontue a interação desta com os outros componentes da peça, ou seja, vou abordar questões relacionadas à imagem, a edições, entre outros, objetivando apenas estudar o efeito que estes componentes exercem sobre a parte sonora.

Muitos trailers têm música original, independente do filme. Existem, inclusive, produtoras que se dedicam apenas à produção de trilhas musicais para trailers. Isso demonstra a importância que esse tipo de peça ganhou com o passar do tempo, o quanto a música é importante para a composição da linguagem do trailer e o quanto é necessário entender o assunto para que se trabalhe com competência na área.

Para trabalhar o tema, escolhi utilizar o método da análise fílmica, proposto por Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété no livro *Ensaio Sobre a Análise Fílmica* (2011). Vou desconstruir o trailer, decompô-lo, de forma a facilitar a análise do áudio das peças escolhidas, para que na fase de interpretações e de reconstrução surjam os resultados da pesquisa.

Optei por analisar a parte sonora do trailer por ser músico, por já ter participado, inclusive, da composição e execução de trilhas para cinema e por me interessar muito por conhecer as diversas funções que a música pode representar inserida em contextos variados.

Como músico, exerço minhas atividades, principalmente, no Rio Grande do Sul, mas tenho algumas experiências em âmbito nacional. Atuo, predominantemente, na área da performance ao vivo e de gravações; já participei da composição e gravação de duas trilhas para cinema: a primeira foi para o filme *Uma Valsa para Bruno Stein* (2007), filme gaúcho, dirigido por Paulo Nascimento, baseado na obra escrita por Charles Kiefer; a outra foi para o longa-metragem argentino *La vieja de atrás* (2011), dirigido por Pablo Meza. As participações nessas duas trilhas foram decisivas para que eu voltasse meu foco de interesse para o assunto da música no cinema. Senti a necessidade de saber mais sobre a produção musical cinematográfica, de entrar nesse universo munido de conhecimentos que me ajudassem a

desempenhar minhas funções de forma segura. Esta pesquisa é mais um passo para meu crescimento profissional, pois me aprofundarei na criação musical dedicada ao cinema e, mais especificamente, ao trailer cinematográfico.

Considero que esta pesquisa possa ter uma importância significativa para o mercado de produção musical regional para o cinema, ainda carente e pouco desenvolvido. Dificilmente um profissional se dedica apenas à criação musical cinematográfica em nosso estado: todos acabam trabalhando com trilhas para publicidade ou acompanham artistas em performances ao vivo. A evolução do mercado depende diretamente da especialização do profissional, o que se torna difícil em um mercado tão inconstante.

A definição clássica de trailer, de acordo com Lisa Kernan, é: “[...] um breve texto filmico, que apresenta imagens de um filme específico, comprovando sua qualidade, e criado para exibição nos cinemas, para promover o lançamento desse filme.” (KERNAN, 2004, p. 1). Para situar o leitor, na questão das abordagens adotadas para estudar o trailer, irei traçar um breve panorama histórico com base na dissertação de mestrado de Márcio Carneiro dos Santos (2009) e irei trazer à tona algumas das discussões acadêmicas propostas acerca deste tipo de manifestação audiovisual.

Santos (2009) diz que, segundo alguns autores, o termo trailer vem de “tail”, cauda, em inglês. No contexto do cinema, eram os restos de rolo de filme, ou seja, a ponta de filme não utilizada no fim do rolo da película. Essas caldas eram preenchidas com imagens e exibidas no fim das sessões. Sabe-se que, segundo Lou Harris, chefe da divisão de trailers da Paramount em 1960, um dos registros mais antigos da utilização do trailer se deu em 1912. Nos primórdios, o trailer possuía duas funções. Uma era marcar o intervalo entre as sessões; antes do trailer, as exibições eram contínuas, o que permitia ao público permanecer na sala por diversas sessões consecutivas pelo preço de apenas um ingresso. Outra função deste produto audiovisual era manter o público em contato com as salas de cinema: o anúncio de lançamentos vindouros motivava o público a retornar às salas. Jack Atlas, líder do departamento de trailers da Columbia até 1973, dizia que esses pedaços de filme, exibidos entre uma sessão e outra, deviam ser chatos o bastante para fazerem as pessoas deixarem o cinema, para que a sala ficasse livre para que uma plateia nova entrasse. Segundo Santos (2009, p. 17), a exibição do trailer passou a se dar anteriormente aos filmes quando os créditos começaram a ficar longos demais. Conforme as informações sobre os filmes aumentavam, a

exibição dos trailers ficava prejudicada, as salas esvaziavam, e o público não esperava o suficiente para assistir aos trailers que apresentavam as novas produções. A partir de então, o trailer assumiu a posição que conhecemos hoje: anterior ao longa-metragem.

Existem controvérsias com relação a qual empresa foi a primeira a ter estrutura para a produção dos trailers de seus filmes. Lisa Kernan (2004) diz que a Warner Brothers foi a precursora desse tipo de recurso, enquanto Michel Shapiro, em seu documentário “Coming Attractions- The history of the movie trailer”, afirma que a Paramount, em 1916, foi a primeira a ter esse aparato. Independente de saber quem foi o primeiro, Santos (2009) afirma que, em 1919, uma empresa passou a produzir e distribuir por toda a América o material promocional dos estúdios; chamada NSS, ou National Screen Service, ela manteve um monopólio de quase 40 anos no controle do trailer e da publicidade do cinema. Essa empresa atuou de forma consistente até os anos de 1980, quando se tornou apenas distribuidora.

Hoje em dia, os trailers são produzidos por empresas especializadas; essas empresas, segundo Santos (2009), foram se constituindo a partir da experiência de ex-funcionários das estruturas internas de montagem dos grandes estúdios. Não há, porém, uma gama extensa de bibliografias sobre a especificidade que escolhi estudar dentro do tema. Isso configura, ao mesmo tempo, uma oportunidade e um problema: oportunidade pelo pioneirismo, pela proposição de uma nova discussão; problema pela dificuldade de encontrar conceitos específicos correspondentes ao tema. Para realizar a presente pesquisa, preciso buscar conceitos aplicados ao cinema, à música e ao trailer e cruzá-los para formular algo novo relacionado com a questão do papel desempenhado pela trilha sonora neste contexto.

As discussões acadêmicas acerca do assunto trailer se dividem em algumas abordagens diferentes; aqui apresento dois exemplos de tipos de abordagens para o assunto. A primeira, proposta por Patrícia de Oliveira Iuva, identifica o trailer como um produto autônomo, praticamente desvinculado do filme do qual foi retirado. O trailer, de acordo com a abordagem de Iuva (2009), é um produto passível de consumo. Ela aponta adaptações da linguagem do trailer quando apresentado em diversas mídias, como TV, aparelhos portáteis, entre outros. A autora busca desarticular a associação que existe entre trailer e publicidade, propondo uma desconstrução conceitual a respeito desse tipo de peça para que, realmente, se compreenda que o trailer é um produto de linguagem autônoma, passível de consumo tanto quanto um longa-metragem. Iuva (2009, p. 2) explica sua proposta: “Este texto tem por

objetivo principal desconstruir o caráter hegemônico publicitário e cinematográfico do *trailer*, propor outro pensamento acerca do mesmo, considerando-o um audiovisual que, tal como o vídeo, manifesta experiências estéticas autônomas”. Uma segunda abordagem, proposta por Cíntia Langie, aborda o trailer sob a ótica do marketing cinematográfico; trata do trailer como peça vinculada ao filme. Nesse caso, o trailer é um produto destinado a seduzir o espectador, convidando-o para uma sessão futura de cinema; ou, ainda, uma peça dedicada a preparar o espectador para a sessão presente. Apresentando argumentos que fundamentam a característica sedutora do trailer, Langie (2005, p. 1) diz: “Este estudo busca compreender de que forma um trailer pode ajudar o espectador a escolher o filme a que ele irá assistir”.

A pesquisa que proponho analisará a trilha sonora do trailer em sua manifestação clássica: o audiovisual de aproximadamente dois minutos e meio feito para a tela do cinema. É lógico que não poderei analisar os trailers assistindo-os na tela grande dos cinemas; de qualquer modo, proponho uma análise do trailer em sua manifestação clássica, no sentido de que só estudarei vídeos oficiais feitos especialmente para exibição nos cinemas, pois carregam uma linguagem específica para esse tipo de exibição. As condições para análise do material não serão ideais, mas o conteúdo será ideal. A diferença básica entre meu equipamento e o sistema de som das salas de cinema é que a mixagem das trilhas sonoras de cinema são feitas em 5.1, e o aparelho no qual escutei as trilhas é apenas 2.0. Ou seja, os panoramas oferecidos pelo som nas salas de cinema são muito mais amplos: música, diálogos e efeitos sonoros envolvem o espectador; enquanto, em meu equipamento doméstico, escuto a peça em apenas duas fontes sonoras que, ainda que com qualidade profissional, não se equipara aos sistemas de som das salas de cinema. É justamente neste ponto que se situa a margem de erro de minha pesquisa.

Este trabalho será dividido em, basicamente, cinco capítulos, dos quais o primeiro é esta introdução. O segundo, ao qual darei o nome de “estrofe”, tomando por empréstimo uma nomenclatura conhecida da estrutura musical, se dedicará a traçar uma contextualização teórica acerca dos assuntos narrativa e montagem. Este capítulo conta com uma abordagem teórica embasada por João Baptista Winck, produtor e diretor de TV e professor do curso de rádio e televisão da Unesp, Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété, duas grandes figuras dos estudos cinematográficos, Eduardo Leone, editor de cinema, Jacques Aumont, professor na Universidade de Paris III, e, para realizar uma discussão sobre montagem sonora, a dupla de

autores Karel Reisz e Gavin Millar, escritores e diretores de cinema, além do músico, compositor e produtor de áudio, Tony Berchmans. Segue, então, no terceiro capítulo, a “ponte” (trecho musical anterior ao refrão), uma abordagem sobre trilha sonora, apresentando como autores principais Tony Berchmans, Marcel Martin, escritor e diretor de cinema, Luiz Adelmo Fernandes Manzano, editor e desenhista de som, e Ney Carrasco, professor do departamento de música do Instituto de Artes da Unicamp. Após estas discussões, partirei para o quarto capítulo, ao qual chamarei de “refrão”, seguindo a lógica da estrutura musical. Neste, o trabalho apresenta sua parte mais prática, aborda o corpus analisado, a metodologia utilizada para análise do corpus e apresenta os textos das análises. Foram buscadas informações sobre o corpus em sites de internet e nos créditos dos próprios filmes, devido à falta de bibliografia formal sobre o assunto. A parte de metodologia apresentará o livro *Ensaio Sobre a Análise Fílmica* de Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété como protagonista conceitual. As análises contêm, na prática, os conceitos abordados anteriormente. Partiremos, então, para as considerações finais ou coda (seguindo a nomenclatura característica da estrutura musical), o quarto e último capítulo, no qual apresento o ponto de chegada de minha pesquisa. Após o desenvolvimento do trabalho apresento, em anexo, uma das desconstruções que realizei para analisar os trailers.

## 2 ESTROFE: NARRATIVA E MONTAGEM

Narrativa e montagem, em audiovisual, são elementos intimamente ligados. Segundo Winck (2007, p. 34): “a narrativa audiovisual [...] pode ser associada à montagem e/ou edição de vários tipos de narração (visual, verbal, sonora)”. A narrativa é um dos pilares da construção deste trabalho. Neste capítulo conheceremos seus conceitos fundamentais com base na discussão de João Baptista Winck. A montagem, componente básico da linguagem cinematográfica, será abordada, neste capítulo, com base na discussão proposta por Jaques Aumont; o autor conceitua e apresenta as funções deste elemento fundamental do cinema.

### 2.1 NARRATIVA

Partimos de um conceito geral de narrativa para conhecer suas ramificações. De acordo com João Baptista Winck:

Narrativa refere-se ao fenômeno lógico da representação audiovisual, como paradigma sociocultural, isto é, o conjunto de repertórios que articula as imagens das imagens, os argumentos dos argumentos e emoldura as formas do relato. [...] A narrativa audiovisual pode ser definida como o projeto estratégico, um design que articula uma trama de ações e reações inter-relacionadas entre si, segundo uma cronologia interna ao relato, numa malha de linguagens (WINCK, 2007, p. 33, 34).

Segundo o autor, uma narrativa precede um roteiro, mas este articula os elementos daquela, dispõe seus componentes de forma organizada e lógica, “o roteiro, enquanto design do audiovisual, promove a mescla da fantasia com uma realidade possível, visando a construir um repertório sensível nas plateias.” (WINCK, 2007, p. 35).

Existem basicamente três tipos de organização narrativa, fundamentados pelo modo de construção de seus respectivos roteiros. O roteiro linear em três atos, fundamental para a arquitetura da presente pesquisa, é uma forma narrativa audiovisual clássica na qual eventos da ação dramática são organizados de “modo sequencial e diacrônico” (WINCK, 2007, p. 41). O roteiro não-linear contemporâneo “incorpora elementos da narrativa clássica no que diz respeito à unidade narrativa; no entanto, caracteriza-se pela não-sequencialidade” (WINCK, 2007, p. 56). E, por fim, o roteiro interativo da multimídia, de menor relevância

para este trabalho, baseado em um contexto em que informática e possibilidades tecnológicas em geral exercem um protagonismo muito evidente; este tipo de narrativa se fundamenta na existência de possibilidades sequenciais múltiplas, dependentes dos acontecimentos ao longo da trama e resultantes da interatividade do espectador com o audiovisual.

A espécie de narrativa mais relevante para o presente estudo é a linear em três atos:

A narrativa em três atos pode, assim, ser caracterizada pela atuação de um sujeito ( geralmente o herói) e seus predicados (poderes mágicos, força de caráter, etc.), agindo no sentido de superar as adversidades (ou conflitos) encontradas no percurso de resolução da premissa dramática (WINCK, 2007, p. 45).

Ela consiste em uma introdução, na qual, segundo Winck (2007, p. 46), são apresentados uma premissa dramática e os objetivos das personagens; “no primeiro ato da narrativa é oferecido um conjunto difuso de informações sobre a trama, de tal forma que a audiência fique atenta, porém, em suspensão, quanto ao percurso narrativo por vir.” (WINCK, 2007, p. 47). Um desenvolvimento “caracterizado pelo conflito de interesses antagônicos, no qual a razoabilidade da proposição de uma das partes prevalece sobre a da outra contendora” (WINCK, 2007, p. 46); os predicados das partes antagônicas são revelados e viram sua força, as formas pelas quais irão lutar por seus interesses. E, finalmente, uma conclusão, na qual o conflito vira resolução, “finalmente, a plateia pode promover, no seu íntimo, a compleição daqueles sentimentos intuídos, experimentados e realizados no decorrer da retórica audiovisual. Não há decisão possível na esfera da plateia. Apenas persuasão” (WINCK, 2007, p. 49); nesta fase, em geral, o protagonista atinge seus objetivos, em detrimento dos objetivos do antagonista. Em resumo:

[...] se no primeiro ato a premissa dramática está condensada, em estado potencial e hipotético, no segundo ela transita para sua atualização, pelo litígio retórico entre forças contraditórias. No terceiro, finalmente, a premissa se realiza em termos de comprovação da tese que a narrativa pretendia demonstrar (WINCK, 2007, p. 50).

A narrativa em três atos apresenta, de acordo com Winck (2007, p. 51), quatro momentos de articulação estratégica: o detonador, dois pontos de giro (pontos de virada) e o clímax. O detonador é o primeiro estímulo que a narrativa sofre para entrar em movimento:



O detonador é a sequência argumentativa que estabelece, logo no início do primeiro ato, os principais elementos da premissa dramática, colocando a trama em marcha. Pelo detonador ficamos sabendo, ainda que parcialmente, os objetivos do protagonista e os contextos nos quais a trama se desenrolará. 'Algo acontece', algum evento sensível de tal forma articulado que dispara o processo propriamente dito de aceleração narrativa (WINCK, 2007, p. 51).

Seguindo o detonador, surge o primeiro ponto de virada, ou de giro, caracterizado por um acontecimento antagônico à premissa narrativa:

O primeiro ponto de giro [...] é o momento no qual um evento aparentemente inesperado, tanto pelo protagonista como pelo público, faz a narrativa reverter noutra direção, geralmente contrária à premissa dramática (WINCK, 2007, p. 51).

A este se segue um segundo ponto de virada “caracterizado pela retomada da ordem. 'Algo acontece' novamente de tal forma que o conflito começa a ser resolvido, girando a narrativa para o epílogo” (WINCK, 2007, p. 52).

O último momento estratégico, presente na narrativa em três atos, é o clímax, quando o conflito se torna resolução.

Misturando os dados relativos à narrativa clássica em três atos temos que:

Do ponto de vista sintático (ou estratégico), a narrativa linear, ao ser consubstanciada no roteiro, promove uma arquitetura invisível na qual a divisão em atos- apresentação, conflito e resolução- emoldura a narrativa. O detonador, os pontos de virada e o clímax garantem a unidade, o ritmo, a evolução cronológica e o desfecho da narrativa (WINCK, 2007, p. 52).

A abordagem da narrativa linear clássica em três atos nos dá base suficiente para seguirmos nossa pesquisa, já que os filmes da saga Harry Potter adotam essa estratégia narrativa.

A qualquer narrativa corresponde uma instância narradora fundamental, um ponto de vista sob o qual a história é contada. Ela é um conjunto de poderes narrativos que podem ser delegados a um ou vários narradores ao longo de uma trama. Esse conceito é discutido no livro *Um Ensaio Sobre a Análise Fílmica* (2011), de Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété. Segundo os autores, esse narrador delegado pode assumir várias formas: pode ser um comentador externo, ou extradiegético; pode estar situado à beira da diegese, sem que

interfira, de fato, no desenvolver da história, ou seja, ele se situa no universo diegético, mas não participa ativamente da trama; ou pode ser um único ou um conjunto de personagens ao longo da trama, um personagem que evoca suas recordações, por exemplo, ou a voz do personagem que acompanha a ação, criando a noção de que a história se desenvolveu no passado e nos está sendo contada pelo próprio protagonista.

No universo “trailerífico”, as manifestações da instância narradora ocorrem de formas diferentes às do universo fílmico. Um longa-metragem tem mais tempo para desenvolver a complexidade de sua trama, enquanto, ao trailer, cabe desenvolver uma história com encadeamento adequado e sequência narrativa em pouco menos de 3 minutos. Contudo, estes conceitos podem nortear questões importantes da presente pesquisa.

## 2.2 MONTAGEM

Esta abordagem sobre a montagem segue uma lógica semelhante a de Jacques Aumont em seu capítulo intitulado “A Montagem”, do livro *A Estética do Filme* (2008). Partimos de uma série de ideias e conceitos baseados, predominantemente, no empirismo, tomando como apoio a obra de Eduardo Leone, até chegarmos a uma noção mais rica e ampliada desta atividade cinematográfica.

A montagem é “uma modalidade fundamental para a narrativa, ela estabelecerá uma interdependência de todas as expressões ao agir, através do corte, como transformadora das materialidades” (LEONE, 2005, p. 25). São muitos os autores que atribuem à montagem o título de principal elemento da linguagem cinematográfica responsável pela narratividade. É a montagem que liga os planos, dando a eles sentido no contexto da narrativa. “Quando se assiste a um filme, percebe-se o desenrolar da narrativa através de um conjunto de planos articulados e formadores de uma totalidade, cuja sucessão se torna transparente pela montagem, que elimina o caráter autônomo do plano” (LEONE, 2005, p. 25, 26).

É no plano que se manifestam várias qualidades artísticas como cenário, figurino, a ação dos atores, etc., e cabe à montagem incidir nesse conjunto material criando continuidades narrativas. Ela também une uma série de materiais fotográficos e sonoros para que se atinja a narratividade cinematográfica. A narrativa é enriquecida pelo conjunto de materiais fotográficos e sonoros do produto audiovisual. “Num primeiro momento da

montagem, une-se o material fotográfico com seu correspondente sonoro” (LEONE, 2005, p. 26). A isto chamamos sincronismo. Mas, logicamente, existem formas mais complexas de se trabalhar a montagem de material fotográfico e sonoro que possibilitam a obtenção de novos resultados narrativos:

O corte poderá trabalhar o plano e transformar a relação sincrônica do primeiro momento, fazendo com que um diálogo passe a pertencer, na ordem da narrativa, a um outro plano, gerando, assim, por contiguidade, uma associação com novos valores além da correspondência sincrônica.[...] Se numa situação de diálogo passe-se a se aproveitar, no ordenamento dos planos fotográficos, as reações dos atores interferindo na falas que não lhes pertencem, evidencia-se a narrativa através do corte [...] Um ruído incômodo de passos, associados à imagem de uma mulher, que aos poucos vai transformando sua expressão no material fotográfico, é muito mais efetivo que a imagem desses passos. Portanto, é possível se somar ao material sonoro variáveis cujas interferências geram articulações que o diálogo sozinho seria incapaz de produzir (LEONE, 2005, p. 26, 27).

Aprofundando conceitualmente a questão da montagem, aproveito-me dos conceitos propostos por Jacques Aumont. Em sua definição de montagem, à qual atribui o caráter de “ampliada”, em comparação com definições propostas por outros autores, como Marcel Martin, baseadas mais no conhecimento empírico da prática dos montadores, Jaques Aumont propõe que: “a montagem é o princípio que rege a organização de elementos fílmicos visuais e sonoros, ou de agrupamentos de tais elementos justapondo-os, encadeando-os e/ou organizando sua duração” (AUMONT, 2008, p. 62). Esta definição se contrapõe às mais restritivas, principalmente no sentido de que o objeto da montagem não é apenas o plano: “é possível considerar que as operações de organização e de ordenação que definem a montagem possam ser aplicadas a outros tipos de objeto” (AUMONT, 2008, p.58). A montagem pode se aplicar a partes de filme maiores que o plano, como no caso de filmes que articulam unidades narrativas sucessivas, ou a partes menores que o plano, como, no caso, não apenas, dos planos-sequências, nos quais estão encadeadas sequências grandes de ação, mas, também, de planos em que movimentos de câmera ou gestos marcam transformações do quadro.

Aumont expõe que, basicamente, uma montagem deve produzir efeitos que trechos fílmicos separados não poderiam produzir. O autor subdivide as funções da montagem em três grupos: sintáticas, semânticas e rítmicas. Esta listagem de funções se baseia no fato de que uma montagem apresenta complexidade no sentido de que exerce diversas funções simultaneamente, ou seja, a mesma montagem dá conta de produzir todos os sentidos

conotativos e denotativos que a narrativa exige.

Sobre as funções sintáticas podemos dizer que são responsáveis por relacionar formalmente elementos unidos pela montagem; ela ordena os planos. Aumont explica que ela produz:

[...] uma ligação formal entre dois planos sucessivos (caso particular dessa função sintática), em especial, é a que define o *raccord* no sentido estrito do termo, no qual essa ligação formal vem reforçar uma continuidade da própria representação” (AUMONT, 2008, p. 67).

Os efeitos desta função da montagem podem ser de ligação/disjunção ou de alternância/linearidade.

As funções semânticas são apresentadas por Jacques Aumont como as mais importantes e universais. Produzem dois tipos de sentido: denotado, “que compreende, no fundo, o que a categoria da montagem 'narrativa' descrevia: a montagem é um dos principais meios de produção do espaço fílmico e, de maneira geral, de toda diegese” (AUMONT, 2008, p. 68); e conotado, “todos os casos em que a montagem relaciona dois elementos diferentes para produzir um efeito de causalidade, de paralelismo, de comparação, etc.” (AUMONT, 2008, p. 68).

As funções rítmicas da montagem são as últimas da lista do autor e desempenham forte protagonismo na presente pesquisa. Existem dois tipos de ritmos heterogêneos que determinam, segundo Aumont, o ritmo fílmico: os ritmos temporais, “que acharam uma maneira de se instaurar na trilha sonora” (2008, p. 69) e os ritmos plásticos, “que podem resultar da organização das superfícies no quadro ou da distribuição das intensidades luminosas, das cores, etc.” (2008, p. 69).

A noção do *raccord*, como recurso característico da montagem, é abordada por Aumont em seu texto e é muito importante para a construção de uma ideia ampla sobre os recursos narrativos na mistura entre trilha de imagem e trilha sonora. Segundo Aumont, o *raccord* é um recurso característico do cinema clássico e “seria definido como qualquer mudança de plano apagada enquanto tal, isto é, como qualquer figura de mudança de plano em que há esforço de preservar, de ambos os lados da colagem, elementos de continuidade” (2008, p. 77).

Trazendo a questão da montagem para a composição “trailerífica”, recorremos a

Patrícia Iuva. Ela atribui, principalmente, à utilização da montagem a organização narrativa do trailer; diz que foi a montagem que “possibilitou contar histórias em determinado tempo e espaço, com certo ritmo e movimento”; ainda afirma que “é na montagem que o espetáculo é criado, ali ele toma sua forma final de filme ou trailer” (IUVA, 2007, p. 3). O trailer, essencialmente, é a realização de uma montagem a partir de outra montagem, ou seja, é a seleção das imagens mais apelativas de um longa-metragem que, por sua vez, é resultado de uma série de junções de trechos filmicos. Cabe ao trailer preservar o mesmo princípio narrativo do longa-metragem ao qual está atrelado:

[...] este se constitui num árduo exercício de montagem, pois as sequências e cenas que irão integrar o trailer são escolhidas e montadas com objetivo de construir um sentido para o filme, buscando seduzir, sugerir, suscitar, despertar, criar ideias, imagens, ações, enfim, trabalha-se a montagem no nível da persuasão (IUVA, 2007, p. 4).

Após esta incursão pelo mundo das edições focando a imagem, partimos para a abordagem de um outro tipo de montagem fundamental para esta pesquisa: a montagem sonora.

### **2.2.1 Montagem sonora**

Este elemento é o grande responsável pela incorporação do áudio na linguagem cinematográfica. Esta noção fica clara a partir do momento em que entendemos que a simples sincronização entre som e imagem é, por si só, uma tarefa de montagem:

[...] a montagem sonora veio a permitir que o som fosse manipulado cinematograficamente. Assim, a montagem, que permitia a articulação visual do filme, passou a ser responsável, também, pela articulação sonora, confirmando a sua soberania como fundamento do cinema. [...] A montagem sonora consolidou um sistema de organização polifônica do material sonoro: uma polifonia a três 'vozes', ou pistas. Em uma delas, são colocados os diálogos, na outra, os efeitos sonoros e, na restante, a música. Gravados em bandas ópticas independentes, os sons, tal como as imagens, podem agora ser editados, postos na moviola, cortados e colados (CARRASCO, 2003, p. 133).

Para esta pesquisa, é fundamental que estudemos a questão da montagem aplicada

ao som. Após esta introdução ao assunto, baseada nas ideias de Ney Carrasco, seguiremos a lógica proposta por Karel Reisz e Gavin Millar, com a participação de Tony Berchmans, em uma abordagem sobre a mixagem do áudio filmico.

Reisz e Millar propõem uma analogia interessante entre a questão do campo de visão e a atenção auditiva. Basicamente, tanto o campo de visão quanto o espectro auditivo são amplos, mas focamos em algo que se insere em qualquer um dos campos. Não nos dedicamos a decifrar exatamente tudo o que se coloca em nosso campo de visão, ou que retumba em nossos ouvidos:

Para que o som proporcione um acompanhamento realista a imagem em um filme, há que se levar em conta, na trilha sonora, o mecanismo da audição normal [...] Não é necessário fazer uma gravação objetiva de todos os sons que acompanham as imagens na vida real [...] só faz falta gravar os que tenham uma significação especial (REISZ, MILLAR, 2003, p. 237)<sup>1</sup>.

A questão do foco auditivo permite, ou, de certa forma, exige que os editores de som em cinema utilizem uma série de recursos, envolvendo, especialmente, a relação de volume entre elementos da trilha sonora:

Se vemos dois personagens sentados em um carro em movimento e falando, é conveniente que o público ouça o barulho do motor para deixar claro que a ação se passa em um carro de verdade. Se este som faltasse quando cortássemos para o carro pela primeira vez, o público notaria imediatamente que há algo de estranho. Mas quando os personagens começam a falar já não é necessário ouvir o ruído do motor, porque a conversa é mais importante; por conseguinte agora podemos apagar o ruído do motor. Isto não supõe que estejamos tomando liberdade de modificar a cena como se experimentaria na realidade; em uma situação parecida da vida real, o ruído do motor perde toda importância e deixamos de ser conscientes dele. Mas não é possível cortar do som do carro para o som do diálogo, por que, [...] a mente é sensível às trocas repentinas no som; o corte chamaria a atenção para a troca e, por conseguinte, pareceria pouco natural. O apropriado é baixar gradualmente o som do motor para logo mantê-lo em um volume mínimo em que ainda seja audível (REISZ, MILLAR, 2003, p. 237, 238)<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Para que el sonido proporcione un acompañamiento realista a la imagen en una película, hay que tener en cuenta en la banda sonora el mecanismo de la audición normal [...] No es necesario hacer una grabación objetiva de todos los sonidos que acompañarían a las imágenes en la vida real. [...] solo hace falta grabar los sonidos que tengan una significación especial. (REISZ, MILLAR, 2003, p. 237). Tradução do autor.

<sup>2</sup> Si vemos a dos personajes sentados en un coche en movimiento y hablando, es conveniente que el público oiga el zumbido del motor para dejar claro que la acción se desarrolla en un coche de verdad. Si esse sonido faltara cuando cortamos al coche por primera vez el público notaría inmediatamente que hay algo raro. Pero quando los personajes empiezan a hablar ya no es necesario oír el ruido del motor, porque la conversación es más interesante; por consiguiente ahora podemos apagar el ruido del motor. Esto no supone de ningún modo que nos estemos tomando libertades con la escena tal y como se experimentaría en la realidad; en una situación parecida de la vida real, el ruido del motor pierde toda importancia y dejamos de ser

Nesse ponto se situa uma diferença fundamental entre som e imagem. O som não permite cortes repentinos; sob pena de que ocorra um estranhamento por parte do espectador com relação à continuidade narrativa do filme. “As trocas no volume [...] devem ser feitas por meio de um encadeamento ou de uma fusão sonora e não por um simples corte” (REISZ, MILLAR, 2003, p. 238)<sup>3</sup>.

Para estudo da montagem sonora, é importante lembrar que existem, além de ruídos sincrônicos, que vimos até aqui, os ruídos assincrônicos. Ruídos que não encontram um correspondente visual no campo, “em nossa experiência normal somos conscientes de um grande número de sons procedentes de fontes que não estão a vista” (REISZ, MILLAR, 2003, p. 238)<sup>4</sup>. No contexto do cinema, esses ruídos são fundamentais para uma série de situações narrativas em que o áudio coopera, por exemplo, com a construção do espaço onde se desenrola a trama.

É importante salientar que é possível utilizar a banda sonora de maneira criativa, para que se criem sensações, ou intenções narrativas em geral:

O diretor deve oferecer sua própria interpretação de um acontecimento, tanto nas imagens quanto no som; normalmente não se deseja mostrar uma cena da maneira rotineira da vida cotidiana, mas, sim, oferecer a interpretação dramática mais eficaz possível, sempre dentro dos limites impostos pela verossimilhança (REISZ, MILLAR, 2003, p. 239)<sup>5</sup>.

O que importa é que o som vai ser interpretado de acordo com a situação narrativa na qual se encontrar, não se limitando a descrever uma realidade objetiva e que, mesmo esta descrição da realidade, se dará de forma subjetiva pela escolha de alguns sons mais

---

conscientes de él. Pero no es posible cortar de la pista con el sonido del coche a la pista con los diálogos, porque, [...] la mente es sensible a los cambios repentinos en el sonido; el corte llamaría la atención sobre el cambio y por consiguiente parecería poco natural. Lo apropiado es bajar gradualmente el sonido del motor para luego mantenerlo en el volumen mínimo en que aún sea audible. (REISZ, MILLAR, 2003, p. 237, 238). Tradução do autor.

<sup>3</sup>“Los cambios en el volumen [...] tiene que hacerse mediante una especie de encadenado o fundido sonoro y no mediante un simple corte.” (REISZ, MILLAR, 2003, p. 238). Tradução do autor.

<sup>4</sup>“en nuestra experiencia normal somos conscientes de un gran número de sonidos procedentes de fuentes que no están a la vista.” (REISZ, MILLAR, 2003, p. 238). Tradução do autor.

<sup>5</sup> El director debe ofrecer su propia interpretación de un hecho, tanto en las imágenes como en el sonido; normalmente no desea mostrar una escena a la manera rutinaria de la vida diaria, sino que intenta ofrecer la interpretación dramática más eficaz posible, siempre dentro de los límites que le imponga la credibilidad.” (REISZ, MILLAR, 2003, p. 239). Tradução do autor.

pertinentes a trama. O diretor, ao conceber a linha narrativa do filme, deve contar com recursos proporcionados pela banda sonora:

A utilização hábil do som não consiste somente em adicionar a faixa de som mais eficaz a uma imagem concebida previamente. Supõe-se, também, que a película não deve ser concebida independentemente do som, mas, sim, com suas associações sonoras pensadas (REISZ, MILLAR, 2003, p. 239)<sup>6</sup>.

Ao som cabe, portanto, não só complementar a trama, mas também protagonizar uma série de situações narrativas.

“Em muitas ocasiões o som pode ser utilizado como contraponto às imagens, por sua característica ou seu ritmo” (REISZ, MILLAR, 2003, p. 248)<sup>7</sup>. O som contínuo pode atribuir fluidez narrativa a uma série de cortes apresentados nas imagens; ele atribui unidade temática às imagens que fazem parte de uma sequência de cortes. “Utilizando uma faixa de som contínua, às vezes é possível criar uma continuidade de imagens aparentemente fluida a partir de uma série de cenas mais ou menos desconexas” (REISZ, MILLAR, 2003, p. 248)<sup>8</sup>. Esse pensamento nos dá base para tratar sobre a narratividade do trailer a partir de uma abordagem focada na trilha sonora. O trailer é uma peça basicamente composta por cortes que precisam ser interligados, de forma fluida, para que se crie uma noção de narrativa, em um curto espaço de tempo. Pode ser uma função da banda sonora proporcionar essa ligação entre as imagens, de forma que contem uma breve história, ou a síntese da história de um filme com horas de duração.

Outra parte importante, dentro das questões de montagem sonora, é o processo de mixagem dos elementos sonoros do filme. Com relação à mixagem da música Berchmans (2008) explica:

[...] durante a gravação da música, os instrumentos ou grupos de instrumentos são registrados em canais separados de áudio para maior controle de som, maior flexibilidade e alterações e maior qualidade final. Por exemplo em um canal está

---

<sup>6</sup> La utilización hábil del sonido no consiste tan solo en la adición de la pista de sonido más eficaz a una imagen concebida previamente. Supone también que la película no debe concebirse independientemente del sonido, sino pensando en sus posibles asociaciones sonoras” (REISZ, MILLAR, 2003, p. 239). Tradução do autor.

<sup>7</sup> En muchas ocasiones el sonido puede utilizarse como contrapunto de las imágenes, por su cualidad o su ritmo.” (REISZ, MILLAR, 2003, p. 248). Tradução do autor.

<sup>8</sup> Utilizando una pista de sonido continua, a veces es posible crear una continuidad de imágenes aparentemente fluida a partir de una serie de escenas más o menos inconexas.”. (REISZ, MILLAR, 2003, p. 248) Tradução do autor.



gravado um violino, no outro um violão, no outro uma gaita, no outro um violoncelo, no outro um naipe de metais e assim por diante. [...] A mixagem nada mais é do que a mistura de todos estes canais. Na mixagem, como o próprio termo sugere, o que se faz é misturar todos esses elementos para que eles soem como um conjunto uniforme (BERCHMANS, 2008, p. 169).

Feita a mixagem da música, ela deve ser sincronizada com o filme. Nesta fase do processo, o filme ainda pode sofrer alterações, pois está sendo editado; portanto, a música sofrerá edições também. “A edição simplificada consiste no corte e na emenda de trechos musicais para sincronizar a música com a imagem” (BERCHMANS, 2008, 170).

Após a mixagem e a edição da música, ela irá fazer parte da mixagem final do filme; “a música vai ser misturada aos efeitos sonoros e aos diálogos. [...] essa é a hora em que se decide a relação de volume entre os elementos do áudio do filme” (BERCHMANS, 2008, p. 170). Uma mixagem adequada dos elementos de áudio de um filme configura um grande desafio:

Por mais elementos sonoros que existam na situação da cena, não adianta representarmos todos, sob o risco de provocarmos um excesso, um caos sonoro. Segundo Murch, o espectador consegue assimilar dois ou, no máximo, três elementos sonoros principais ao mesmo tempo. [...] imagine-se numa situação real: você está no centro de uma grande cidade, bombardeado por uma gigantesca carga de informações auditivas. Ruídos do tráfego, ônibus, carros, vendedores ambulantes gritando, sinos de uma igreja próxima, pássaros barulhentos da praça, um avião que passa, músicas que saem das lojas, tudo ao mesmo tempo. Apesar de todo este volume de informação, você ainda consegue manter um 'foco' auditivo e se concentrar em cada fonte sonora e identificar cada elemento com razoável precisão. Isto porque nosso cérebro faz uma seleção de qual fonte sonora queremos ouvir. Em outras palavras, você escuta tudo, mas só ouve o que quer. No cinema, a mixagem é responsável por fazer essa seleção para você. Os elementos prioritários da mixagem de Murch<sup>9</sup> nada mais são do que os elementos importantes para a história. Exemplo frequente e exagerado dessa 'seleção' de elementos importantes para o filme são aquelas cenas em que é possível ouvir e entender claramente os diálogos dos protagonistas no meio das mais barulhentas situações. Diferentemente da realidade, no cinema o público tem de ouvir o que os personagens dizem para entender a história. Assim como numa cena de reencontro amoroso e romântico, normalmente prioriza-se a música e os diálogos, em detrimento de qualquer outro som ambiente que possa estar acontecendo ao redor. Isto porque o foco da ação dramática está no clima entre os dois personagens, e assim nossa concentração ignora o resto (ou somos levados a ignorar o resto...) (BERCHMANS, 2008, p. 171, 172).

---

9 Walter Murch, reconhecido editor e sound designer.

A abordagem do processo de mixagem dos volumes dos elementos presentes na trilha sonora encerra a parte deste trabalho que fala sobre as questões de montagem audiovisual. Concluimos esta etapa que fala sobre narrativa e montagem para partirmos para um aprofundamento em algumas questões específicas da trilha sonora audiovisual.

### 3 PONTE: TRILHA SONORA

Ao contrário do que reproduz o senso comum, trilha sonora é mais do que um conjunto de músicas correspondentes a um longa-metragem. O conceito de trilha sonora, proposto por Ney Carrasco, deixa isto bem claro:

Tecnicamente falando, trilha sonora é todo o conjunto de sons de uma peça audiovisual [...] a trilha sonora não se limita à música, mas compreende, também, todos os outros sons presentes nessa peça audiovisual [...] uma trilha sonora se divide em três conjuntos sonoros: os diálogos, ou seja, a fala; os efeitos sonoros, que, no passado, eram chamados de ruídos no jargão técnico e compreendem os sons de ambiente, de objetos, de pessoas, etc; e, por fim, a música. (CARRASCO, 2010)<sup>10</sup>.

Este capítulo mescla elementos históricos e conceituação de três componentes básicos da trilha sonora cinematográfica: música, diálogos e ruídos.

#### 3.1 O CINEMA SONORO

O cinema, segundo Martin (1963, p. 90), se tornou sonoro em 1926. O autor diz que esse processo se deu de forma casual: a Warner se encontrava à beira da falência e arriscou essa solução de forma “desesperada”. O primeiro filme reconhecido como sonoro é *O Cantor de Jazz*. Autores afirmam que o filme apresenta ao público, de forma estratégica, o cinema sonoro. “A estratégia arquitetada para apresentar o cinema sonoro ao público pode ser facilmente percebida em *O Cantor de Jazz*: o espectador é conduzido desde o início do filme a um crescendo de expectativa até chegar à primeira sequência com som sincronizado” (CARRASCO, 2003, p. 116). O filme não é totalmente sonoro, ele apresenta elementos sonoros, cuidadosamente escolhidos para simbolizar a transição que ocorria naquela etapa do cinema.

Outros, como Manzano, afirmam que o advento do som no cinema foi um acontecimento natural, um progresso inevitável para uma expressão artística que se destinava a “descrever” a experiência humana:

---

<sup>10</sup> Disponível em: <http://www.comciencia.br/comciencia/handler.php?section=8&edicao=54&id=689>. Acessado em 18/05/2011, publicado em: 10/03/2010

Nós não paramos o progresso e a máxima lhes parecia tão verdadeira que eles [o público da época] estimavam inútil repeti-la. É que o público não julga, ele compreende: a expressão linguística lhes parece natural, não porque ela o é, mas porque ela subverte um artifício. [...] Progresso evidente? Sim, para todos aqueles que sabem que o cinema é, a partir daquele momento, uma arte narrativa destinada a invocar a experiência humana na sua totalidade (MANZANO, 2003, p. 88, Alain Masson, op. Cit., pp. 15-16).

Martin (1963, p. 90) diz que o público recebeu de forma entusiasmada esse novo gênero sonoro de filmes. Isso mexeu com as opiniões na época, e uma polêmica a respeito da linguagem cinematográfica estava instaurada. Manzano (2003) afirma, com relação ao advento do som no cinema, que:

As alterações que a introdução do som provoca até mesmo para a filmagem são grandes. O efeito mais conhecido talvez seja o fim da carreira de alguns atores, cujas vozes eram fracas ou ruins, contrastando com a imagem de galã. Mesmo os estúdios de filmagem tiveram de ser radicalmente modificados para isolamento de ruídos externos e para comportar microfones e gravadores que no princípio eram gigantescos. Inicialmente, os microfones eram fixos, as câmeras barulhentas tinham de ser colocadas em cabines blimpadas, à prova de som, para os planos com diálogo, o que impedia movimentos de câmera (MANZANO, 2003, p. 86 e 87).

Ele também explica que, no princípio, a produção cinematográfica se centrava nos filmes repletos de diálogos, os chamados *talkies*; filmes que se preocupavam em demonstrar, ao espectador, o novo recurso. Esses filmes também reproduziam todos os ruídos dos elementos presentes na cena, indiscriminadamente. Esse período de transição é marcado por uma série de reflexões acerca do papel do som no cinema. “Nota-se um claro temor quanto ao uso indistinto e redundante do som e quanto à aproximação do cinema dos textos teatrais e encenações teatralizadas, nos quais a palavra tem maior importância” (MANZANO, 2003, p. 89). Seguindo o que conta Manzano, são dessa época muitos estudos e manifestos sobre essa questão do papel do som no cinema:

Eisenstein, Pudovkin e Alexandrov publicam um famoso manifesto, no qual afirmam que, se o som continuasse a ser usado daquela forma, contrariando toda contribuição feita anteriormente através do conceito de montagem, isso causaria a morte do cinema [...] começa-se a perceber claramente as limitações que o uso indiscriminado e meramente ilustrativo do som pode trazer ao cinema [...] um som associado a uma imagem pode restringir sua leitura, limitar o seu significado [...]

ao mesmo tempo em que nos deparamos com limitações, podemos vislumbrar inúmeras possibilidades de uso 'inteligente' do som em associação com as imagens (MANZANO, 2003, p. 89, 90).

O som precisava, portanto, encontrar seu espaço dentro da linguagem cinematográfica.

Seguindo o raciocínio de Marcel Martin (1963, p. 94), “o som constitui uma contribuição muito importante”. O emprego de som no cinema expandiu, consideravelmente, as “possibilidades de expressão fílmica”. O cinema teve, na introdução do som, a resolução de uma série de problemas do ponto de vista da estética e da linguagem; “oitenta por cento dos filmes produzidos durante o período mudo eram borrados de intertítulos” (MARTIN, 1963, p. 94). Segundo Martin, a utilização de legendas emperrava e quebrava o ritmo da narrativa dos filmes no cinema mudo.

Além disso, “amputada de uma dimensão essencial, a imagem muda devia ser duplamente significativa” (MARTIN, 1963, p. 96). Sem o som, a imagem acabava por se sobrecarregar narrativamente, ela não podia apenas cumprir sua própria função narrativa, precisava, também, representar o áudio correspondente às cenas. Logo, a utilização de uma banda sonora configurou um avanço narrativo muito grande. Se antes o filme tinha dificuldade de se narrar em seu plano diegético, tendo que explorar apenas recursos de imagem ou legendas intercaladas com os planos para explicar os acontecimentos da narrativa, com a utilização de uma banda sonora ele adquiriu esse poder naturalmente. “O som põe à disposição do filme um registro descritivo muito extenso” (MARTIN, 1963, p. 97), esse poder descritivo coopera com a narrativa, pois não a torna pesada e trancada. Martin (1963, p. 97) diz que “a imagem reconquistou seu verdadeiro valor realista graças à ambientação sonora; muitos efeitos subjetivos estão contidos na banda sonora”. A utilização do som atribui fluidez narrativa ao filme, além de que “a montagem impressionista torna-se praticamente inútil na medida em que era um substituto do som; o primeiro plano explicativo quase desapareceu e se limitou a um papel psicológico e dramático” (MARTIN, 1963, p. 97). Os planos adquiriram uma série de possibilidades narrativas e explicativas; o espectador não precisava mais “ver” o som, como no tempo do cinema mudo. Inferimos que a trilha sonora, como recurso descritivo do filme, torna o plano mais autoexplicativo; a audição também trabalha na construção da narrativa e da ambientação, tarefa que, antes, cabia somente à visão. A economia dos recursos

de montagem, a partir da utilização do som como recurso descritivo, possibilitou maior fluidez narrativa aos filmes.

Martin propõe duas contribuições básicas do som para o cinema. A primeira contribuição seria o “realismo [...] ou a impressão da realidade: o som que faz parte integrante da essência do cinema aumenta o coeficiente de autenticidade da imagem; a credibilidade, não somente material, mas estética, da imagem acha-se literalmente duplicada” (1963, p. 98). A segunda contribuição é a “utilização normal da palavra” que “permite suprimir esta praga do cinema mudo que são os letreiros”; esta utilização do som “libera até certo grau a imagem de seu papel explicativo e permite-lhe assim consagrar-se ao seu papel expressivo tornando inútil a evocação visual de coisas que podem ser ditas, ou melhor, evocadas” além do que “a voz off abre no cinema o rico domínio da psicologia em profundidade tornando possível a exteriorização dos pensamentos mais íntimos” (1963, p. 98). A partir do momento em que se tem um cinema sonoro, o próprio silêncio surge como recurso dramático: “o silêncio é promovido como valor positivo e é conhecido o papel dramático considerável que pode ter como símbolo da morte, de ausência, de perigo, de angústia ou de solidão.” (MARTIN, 1963, p. 98). A próxima contribuição da lista de Martin são “as elipses possíveis do som ou da imagem graças ao seu dualismo” (1963, p. 98); o autor explica essa relação citando uma cena de um filme chamado *Sous les toits de Paris* (1930, René Clair), em que “dois personagens discutem atrás de uma porta de vidro sem que por isso o sentido de suas palavras nos escape” (MARTIN, 1963, p. 99). “A justaposição da imagem e dos sons em contraponto ou em contraste” é outra contribuição proposta por Martin (1963, p. 99); o autor se refere, com isso, às inúmeras metáforas que se pode criar com a utilização do som off. A última da lista é a música; “a música, enquanto não é justificada por um elemento da diegese, constitui um material expressivo particularmente rico.” (MARTIN, 1963, p. 99).

Martin (1963) aborda uma divisão da banda sonora interessante para a presente pesquisa. Ele divide os fenômenos sonoros em ruídos e música não diegética. Com relação aos ruídos, o autor afirma que podem ser utilizados de forma realista, ou seja, “conforme a realidade: apenas se ouvirão os sons produzidos por seres ou coisas presentes na tela ou conhecidas por se acharem próximos [...] corresponderia a uma tomada auditiva e visual simultânea” (MARTIN, 1963, p. 100). Sobre a questão da utilização realista do som, há algo interessante salientado por ele: mesmo como uma abordagem do real, o som nunca é utilizado

de forma bruta; existe, assim como no caso das imagens, uma escolha dos sons. A utilização de sons captados espontaneamente pode causar o efeito contrário ao de descrever a realidade de forma fiel; “um contínuo sincronismo, longe de ser realista, produzirá um efeito antinatural” (MARTIN, 1963, p. 100). Existe também uma utilização do ruído no campo do valor simbólico; ou seja, o som pode ser utilizado em contraponto à imagem, produzindo metáforas e símbolos. A interação entre som e imagem produz efeitos psicológicos de valor simbólico nesse caso.

Com relação à música, sabe-se que ela já era utilizada no tempo do cinema mudo, mas se tratava de, como diz Martin (1963, p. 103) “música escrita para acompanhar filmes” e não música composta para um filme específico. Martin (1963, p. 107) propõe, também para a música, uma lista de aplicações ou funções: “Substituição de um ruído real [...] ou virtual”, “sublimação de um ruído ou de um grito [...], o ruído ou o grito se transformam pouco a pouco em música”, ou ainda “destaque de um movimento ou de um ritmo visual ou sonoro [...] pode ser um simples movimento diegético ou de um ritmo”. A música fílmica adquire, portanto, novos contornos.

### 3.2 MÚSICA FÍLMICA

Para Ney Carrasco, a música faz parte da poética cinematográfica, ele afirma que, mesmo com a possibilidade de utilizar sons diegéticos, na transição das décadas de 1920 e 1930, a música continuou sendo utilizada pelo cinema e se tornou um componente importante para a linguagem cinematográfica. Com relação à conceituação da trilha musical cinematográfica Tony Berchmans diz que:

[...] talvez a única definição suficientemente justa para a função da música no cinema é de que, de uma maneira ou de outra, ela existe para 'tocar' as pessoas. 'Tocar' pode ser emocionar, arrancar lágrimas, causar tensão, desconforto, incomodar, narrar um acontecimento [...] descrever um movimento, criar um clima, acelerar uma situação, acalmá-la [...] (BERCHMANS, 2008, p. 20).

A música tem por papel servir ao filme. Ela, ao interagir com os outros elementos do produto audiovisual, coopera com sua narrativa, com o seu ritmo e atribui unidade temática às suas montagens. “Parece haver um consenso entre a maioria dos compositores no

sentido de que a música deve servir ao filme. Ela deve auxiliar a narrativa, seus personagens, seu ritmo, suas texturas, sua linguagem, seus requisitos dramáticos” (BERCHMANS, 2008, p. 20).

Ney Carrasco apresenta em seu texto uma mudança de visão com relação ao papel da música no filme: “um filme não é o mesmo filme quando trocamos sua música. A totalidade de um filme compreende a sua trilha musical e o resultado desse filme enquanto obra artística é único [...] sua trilha musical é parte de sua articulação poética” (CARRASCO, 2010). O autor demonstra que a música não tem função secundária em relação aos outros elementos que compõem a linguagem cinematográfica; ele diz que ela não deve ser encarada como um adereço, mas sim como parte da composição fílmica. A música, ao articular-se com outros elementos sonoros e visuais que compõem o filme, forma uma peça unitária. Essa articulação entre sons e imagens de um filme pode se dar em dois níveis. O primeiro é o dramático/narrativo. A música, nesse nível, é um dos elementos utilizados para se contar a história: ela se liga a personagens, situações, conflitos, locais, épocas, contribuindo para a sua identificação e para a definição de seu caráter. No segundo nível, a articulação entre sons e imagens se dá pela relação entre movimentos visuais e sonoros. O autor afirma que as relações temporais presentes nos dois discursos associam-se e podem ser exploradas poeticamente. “Ações rápidas e fragmentadas, com cortes sucessivos na imagem, podem ser acompanhadas de música em andamento acelerado e com muita atividade rítmica” (CARRASCO, 2010). O professor destaca, ainda, que a música não tem por papel redundar o que diz a imagem; ela pode revelar aspectos em uma cena que a imagem não pode mostrar.

A música de um filme precisa estar totalmente sintonizada com a natureza da narrativa. Diretor e compositor devem estar em perfeito acordo para que o resultado musical do filme seja realmente eficaz. Sobre essa questão da coerência entre música e filme, Berchmans (2008) afirma que:

A definição do objetivo dramático da música de um filme é uma decisão crítica que normalmente é acordada entre diretor e compositor. [...] quando compõe a música do filme, o compositor acaba se transformando numa espécie de dramaturgo musical. Sua atenção está voltada para a história e para o modo como ela é contada. Um verdadeiro compositor de música de cinema possui um talento e imaginação de um dramaturgo, bem como a habilidade de transformar os seus sentimentos e pensamentos em música. Alguns compositores tem o dom de intuitivamente achar o tipo certo de melodia, textura, clima ou estilo musical que reflete o que reconhecem



como aspecto dramático essencial do filme (BERCHMANS, 2008, p. 21).

O cinema é uma composição de linguagens, “é uma criação coletiva, mais dependente de outros recursos, usa mais sentidos, e com isso necessita de outros elementos [...]; geralmente, o cinema necessita de música como necessita da direção de arte, da cenografia, da fotografia, dos atores etc.” (BERCHMANS, 2008, p. 22). E para que o filme se expresse de forma adequada narrativa e artisticamente, seus diversos elementos precisam dialogar de forma perfeitamente sintônica. Carrasco (2010) esclarece a complexidade existente em uma composição musical aplicada ao audiovisual:

Por muito tempo, a música aplicada ao audiovisual foi tratada como algo menos importante do que realmente é. Houve, e, de certa maneira, ainda há, uma noção equivocada de que a música seria um complemento da peça audiovisual. Em outras palavras, de que um filme seria uma peça completa sem sua música, que a música seria um complemento adicionado ao filme (CARRASCO, 2010).

Para o autor, a música ajudou na consolidação da linguagem cinematográfica:

[...] essa noção começou a se transformar quando, tanto os teóricos quanto os realizadores de filmes, passaram a perceber que, apesar de ser ainda executada ao vivo, a música já estava presente desde a origem do espetáculo fílmico. Mesmo antes de possuir o recurso da fala, o cinema já possuía música. Desse modo, percebemos que a música foi a primeira sonoridade presente no universo do cinema, fazendo parte de seu processo de formação e consolidação (CARRASCO, 2010).

Como já dissemos, a música fílmica existia antes mesmo de existir sincronização entre imagem e som: “sabe-se que as históricas primeiras projeções dos Lumière foram acompanhadas por músicos.”(BERCHMANS, 2008, p. 101). Naquela época, não se compunha especificamente para cinema: “a evolução da sétima arte foi acompanhada por clássicos populares, canções folclóricas ou danças de cafés e salões, interpretadas por músicos e pequenos conjuntos e orquestras” (BERCHMANS, 2008, p. 101). Berchmans (2008, p. 101) conta que, em 1908, o compositor Camille Saint-Saens fora chamado a compor uma música original para um filme, e que, possivelmente, essa fora a primeira vez que se compôs uma peça específica para esse tipo de obra audiovisual:

Alguns estudiosos acreditam ser esta a primeira vez que um filme teve uma composição exclusiva e original. Porém, como ainda não havia métodos de sincronização da música interpretada com o filme apresentado não se considera essa experiência como o primeiro *film score*. Além do mais este procedimento não se mostrou um sucesso imediato devido à complexidade e aos custos elevados de produção. Assim o conceito de música original ainda não havia decolado” (BERCHMANS, 2008, p. 101).

O acompanhamento musical cinematográfico fora se desenvolvendo; “em 1914, quando os grandes cinemas começaram a proliferar, estes contratavam grandes orquestras para acompanhamento musical das sessões noturnas.” (BERCHMANS, 2008, p. 102), mas obviamente que o acompanhamento filmico musical ainda era precário, seguindo a lógica de que o cinema estava longe de seu auge técnico. “Durante as matinês, usavam-se pequenas orquestras ou órgão e o objetivo era mais superficial: abrandar o elevado ruído dos projetores, fornecer ao filme uma base musical e ainda disfarçar o barulho de cadeiras e dos sonoros espectadores” (BERCHMANS, 2008, p. 102). O acompanhamento musical, longe de ser música original para um filme específico, se tornava indispensável. Segundo Berchmans (2008, p. 102), compositores eram contratados como diretores musicais em algumas produções, além de serem responsáveis por “adaptar, selecionar e escrever arranjos musicais para filmes” (BERCHMANS, 2008, p. 102). “Vários diretores começaram a mostrar interesse na criação específica de temas ou pelo menos de arranjos exclusivos para suas produções. [...] Aos poucos, o conceito de música original ou film score ia surgindo” (BERCHMANS, 2008, p. 102). Havia uma certa organização com relação a essa questão do acompanhamento musical; o cinema se tornara muito popular, e a música era elemento fundamental nas exhibições:

Ainda na década de 1910, surgiram livros de partituras com seleções de músicas para serem tocadas durante apresentações cinematográficas. De início, os music fake books, como são chamados [...] eram apenas coletâneas de trechos de clássicos que facilitavam a vida do diretor musical do cinema. Logo esses livros evoluíram para seleções mais apuradas, com arranjos especiais de acordo com o estilo e a sensação que se buscava em determinada cena. Ainda nestes tempos, a função dos músicos era apenas a de criar um fundo musical para os filmes. Mas os fake books já organizavam temas específicos por assunto, como: cenas de horror, humor, caçada, impaciência, alegria, temas de amor, monotonia etc., para se usar conforme a característica emocional da cena. Alguns livros tornaram-se verdadeiras bíblias para os maestros e diretores musicais (BERCHMANS, 2008, p. 102, 103).

O auge do cinema mudo fora acompanhado por uma explosão do campo do acompanhamento filmico musical: “Apenas para se ter uma ideia da dimensão do mercado na época, só a cadeia de cinemas Loew's em Nova Iorque empregava 600 músicos de orquestra, 200 organistas e tinha um repertório de cerca de 50 mil partituras.” (BERCHMANS, 2008, p. 103). O acompanhamento musical adquiria complexidade:

[...] com esse poderoso arsenal e com a evolução dos enredos dos filmes, os diretores musicais passaram a descrever exatamente em que cena iniciar determinada música, em que andamento esta deveria estar e em que momento da cena esta deveria terminar. De um modo rústico, era o início da marcação dos cues do filmes, ou seja, dos pontos de entrada e saída da música” (BERCHMANS, 2008, p. 103).

Mesmo com o auge dessa linguagem que misturava película e música ao vivo, os estudos para sincronizar som e imagem não paravam. Até que, no dia 6 de agosto de 1926, segundo Berchmans (2008, p. 104), ocorre a estreia da primeira trilha sonora oficialmente composta para um filme:

O filme é Don Juan, de John Barrymore, e a música foi composta por William Axt, David Mendoza e Edward Bowes, gravada pela Orquestra Filarmônica de Nova Iorque e sincronizada com o filme utilizando o processo Vitaphone [...], um reprodutor de discos de 33 1/3 rpm gravados em sincronia com um rolo inteiro de filme de aproximadamente 10 minutos (BERCHMANS, 2008, p. 104).

Esse processo revolucionou a produção fonográfica para cinema. Por algum tempo, o filme ainda apresentava apenas música em sua banda sonora, até que, em 1927, “as primeiras palavras gravadas foram ouvidas saindo de um filme”, como diz Berchmans (2008, p. 105). “Em função da rudimentar qualidade dos microfones da época, os diálogos quase se limitavam a substituir algumas legendas dos filmes mudos. Os textos eram curtos e banais” (BERCHMANS, 2008, p. 105).

Como já vimos, o processo de incorporação do som à linguagem cinematográfica não foi simples, não só em termos técnicos:

Tamanha era a discrepância de impacto entre os filmes sonoros e os filmes mudos que, ao conceder o primeiro prêmio Oscar em 1929, a Academia de Cinema de

Hollywood excluiu da competição todos os filmes sonoros com a justificativa de que seria uma comparação desigual. Mas, com a clara explosão da nova tecnologia de som, logo no ano seguinte, os filmes sonoros passaram a dominar as premiações (BERCHMANS, 2008, p. 105).

Mas, para que se tenha uma ideia das dificuldades técnicas vistas nessa fase do cinema, é importante citar Tony Berchmans quando diz que:

Nessa fase inicial de desenvolvimento do som sincronizado, a produção da trilha sonora era um processo caro e complexo. Devido ao estágio de evolução técnica, todo som tinha de ser gravado ao vivo, junto com a cena filmada. Isto significa que atores, luz, cenografia, figurino, câmeras etc. tinham que conviver pacífica e ordenadamente com grandes orquestras que interpretavam os arranjos musicais ao vivo, acompanhando a cena. Qualquer deslize poderia ser fatal e um plano longo poderia demorar até 3 dias para ser rodado (BERCHMANS, 2008, p. 105).

Foi a partir dos anos 1930 que a produção do áudio cinematográfico ficou mais barata, e que se passou a ter um controle mais adequado da qualidade do som por meio de novas técnicas; é deste tempo o início da utilização de uma técnica chamada “re-recording”, baseada na possibilidade de gravação de som posterior ao filme; “agora era possível misturar os elementos sonoros independentemente do filme. Nessa fase surgiu o que seria hoje a mixagem de música, diálogo e efeitos sonoros, ainda que de maneira rudimentar.” (BERCHMANS, 2008, p. 107). O autor explica que, até 1931, os recordes de bilheteria eram pertencentes aos filmes musicais.

A música ainda não era totalmente aceita como componente fundamental da linguagem cinematográfica; “os diretores acreditavam que a música poderia tirar a atenção do público” (BERCHMANS, 2008, p. 107). Claro que a utilização da música pelo cinema ainda não havia encontrado um caminho adequado e criativo. Foi em 1933 que Max Steiner, com uma composição original para o filme King Kong, estreou a ideia de trilha musical como a conhecemos hoje.

A trilha musical original composta por Steiner para o filme King Kong (1933) foi indiscutivelmente um marco na história da música de cinema. Pela primeira vez, um sucesso mundial de público mostrava claramente o poder que a música tem de multiplicar o efeito emocional de determinadas cenas. A descrição musical evidente e o sincronismo de pontuações musicais para as ações dos personagens causaram tamanho furor que esta trilha se transformou em referência de trilha descritiva e consagrou Max Steiner como um dos pioneiros mestres da música para cinema

(BERCHMANS, 2008, p. 108).

A ideia de compor originalmente para filmes se fixava e ganhava respeito; “prova do reconhecimento do público e da indústria do cinema foi a criação da categoria de Oscar de Melhor Trilha Sonora Original e Melhor Canção em 1934” (BERCHMANS, 2008, p. 108). Foi nessa época, por volta de 1935, que se iniciou a chamada Golden Age do cinema norte-americano; a evolução tecnológica, a popularização do cinema no mundo todo, associados a uma série de fatores econômicos, determinaram, segundo Berchmans (2008, p. 109), que o cinema vivenciasse “uma explosão radical no volume e na qualidade das produções cinematográficas.” Essa evolução teria, logicamente, efeito na produção musical; “todo esse frenesi solidificou o sistema dos estúdios de cinema e provocou uma grande evolução nas técnicas e no estilo de composição musical para a sétima arte.”

Com relação ao tipo de composição aplicada ao cinema na época, Berchmans (2008) diz que:

[...] vários compositores pioneiros eram maestros europeus com sólida formação erudita e influência marcante dos compositores românticos do século XIX, particularmente Wagner, Brahms, Mahler, Strauss, Mussorgsky e Verdi. Como es enredos da época tinham muita similaridade com o formato operístico, esses maestros tinham *know-how* perfeito para compor música para cinema. Isto porque sua escola era exatamente de melodias fortes e memoráveis, movimentos orquestrais épicos, com grande adequação aos diálogos e pontuações descritivas – características da ópera (BERCHMANS, 2008, p. 109).

Estes compositores eram muito disputados na época e tiveram contribuições importantíssimas com relação à técnica de compor para cinema, “tamanho era a influência dos compositores românticos que Max Steiner chegou a afirmar que se Wagner tivesse vivido no século XX ele teria sido o compositor número um de trilhas sonoras” (BERCHMANS, 2008, p. 109); Wagner ficou famoso pela utilização consistente de uma técnica composicional, inspirada na ópera, a utilização do chamado *leitmotif*:

[...] trata-se do uso recorrente de um “motivo” ou tema musical ao longo do filme. Por exemplo, uma melodia que surge toda vez que determinado personagem aparece no filme, ou um tema musical que sempre descreve a presença do vilão etc [...] essa técnica de utilizar um “símbolo sonoro” que, de alguma forma, vai construindo uma identidade musical para um personagem, para um fato ou para o filme todo, é realmente muito empregada até os dias atuais (BERCHMANS,

2008,p. 109, 110).

Esse auge do cinema americano foi acompanhado pelo cinema europeu. Hollywood foi o cenário ideal para que todos os compositores de cinema desempenhassem seu trabalho, especialmente porque a Europa fora palco da Segunda Guerra Mundial. Segundo Berchmans, “pode-se dizer que, nessa época, foi criado um estilo de se compor” (BERCHMANS, 2008, p. 112). Esse estilo composicional perdurou, de forma predominante, até o fim na Golden Age, nos anos 1950. Mas o cinema recebia novas influências e novos estilos:

Gradativamente a música moderna, a música atonal, o serialismo, o jazz e, mais tarde, o rock passaram a ampliar o vocabulário musical do cinema[...] Nos anos que sucederam o final da Segunda Guerra Mundial, o padrão de música de cinema começava definitivamente a mudar e além da música moderna, o jazz, o rock e a popularização da televisão passaram a influenciar o cinema. A era dourada do cinema de Hollywood chegava ao fim e um novo tipo de conceito dramático mais realista e contemporâneo ganhava espaço (BERCHMANS, 2008, p.113, 116).

Os anos 1950 surgem com uma série de influências musicais novas para o cinema. No Brasil, por exemplo, segue-se uma tendência, comum desde os anos 1940, de se utilizar reorquestrações de clássicos da música popular. Com relação ao cinema americano, “os anos 50 trazem consigo uma forte influência musical de sabor jazzístico notada nas obras de compositores como Alex North, Victor Young, Elmer Bernstein e Henry Mancini” (BERCHMANS, 2008, p. 118).

Além do estilo jazzístico, outros estilos foram se estabelecendo, entre eles o faroeste. “Dimitri Tiomkin, a partir do clássico Matar ou Morrer, passou a ser considerado o pai da trilha de faroeste americano” (BERCHMANS, 2008, p. 119).

Berchmans (2008, p. 119) estabelece um panorama interessante com relação a mudança de cena que ocorria na passagem para os anos 1950:

O velho formato grandioso e romântico das trilhas da era dourada estava acabando. Os grandes estúdios de cinema estavam mudando seu modo de trabalho. As redes de televisão roubaram uma grande parcela do público e nos Estados Unidos leis antitrustes passaram a impedir que as redes de teatros pertencessem aos estúdios. Com os cinemas independentes, seus próprios donos podiam escolher o que apresentar e assim a concorrência aumentou entre os estúdios. Além disso, os programas de televisão passaram a utilizar, mais e mais, novos estilos de música

popular que estavam surgindo, como o jazz e o rock'n'roll. E o cinema precisava acompanhar essa tendência para agradar ao público. Assim, as clássicas trilhas wagnerianas foram perdendo espaço para canções e rearranjos instrumentais delas. Temas fantasiosos e românticos perderam seus postos para temas mais densos e profundos, harmonias dissonantes e provocadoras (BERCHMANS, 2008, p. 119, 120).

É importante pontuar que os anos 1950 marcam a parceria entre o diretor Alfred Hitchcock e o compositor Bernard Herrmann:

O trabalho de Herrmann é tão rico e vasto que é difícil haver um consenso sobre quais são as suas melhores composições. De qualquer maneira, é indiscutível a força que Herrmann conseguia imprimir às suas trilhas. Na maioria das vezes, a música de Herrmann é forte, intensa e profundamente descritiva. Ele abusa das harmonias dissonantes e as mistura com incrível sensibilidade a melodias doces, marcantes e carregadas de emoção (BERCHMANS, 2008, p. 122).

Foi nos anos 1950 que surgiu, predominantemente no cinema norte-americano, a tendência de se utilizar música popular como trilha musical filmica. E foi nos anos 1960 que essa tendência se consolidou:

Essa tendência de se utilizar canções populares nos filmes iniciada em 1952 com *Do Not Forsake Me*, composta por Dimitri Tiomkin para o [...] clássico *Matar ou Morrer*, expandiu-se nos anos 50 e consagrou-se na década de 1960. A clássica canção *Moon River* composta por Henry Mancini para o filme *Bonequinha de Luxo* (*Breakfast at Tiffany's*, 1961) consolidou o uso de canções nos filmes também como um modo de capitalizar o potencial de divulgação do filme (BERCHMANS, 2008, p. 122).

A trilha musical popular configura, entre outras coisas, uma oportunidade a mais para o público se relacionar com o filme. Além de ter um caráter artístico e descritivo poderoso. Segundo Berchmans:

Podemos destacar dois motivos principais para a moda do uso de canções nos filmes. O primeiro é puramente comercial. Muitos produtores colocavam canções nos filmes esperando que estas viessem a ser *hits* populares no rádio e na televisão e assim, como detinham os direitos das músicas dos filmes, sua receita poderia aumentar e prolongar-se. Outro motivo é artístico. Ao contrário dos musicais, onde as canções eram interpretadas pelos próprios atores, nessa época as canções tinham um caráter de realmente descrever o clima da cena, muitas vezes pontuando ou situando o caráter e o estilo de vida dos personagens. [...] Este modo de fazer música de cinema veio para ficar. [...] alguns filmes abandonaram totalmente o

score composto de maneira tradicional e basearam sua música apenas em canções populares, principalmente pop, jazz e rock. [...] A onda de transformações estilísticas e quebras de paradigmas cinematográficos chegou ao Brasil. O modelo de concepção temática das trilhas sonoras dos filmes brasileiros populares das décadas de 1930, 1940 e 1950 veio a sofrer mudanças a partir da década de 1960, quando o Cinema Novo apresentou propostas de rompimento gradativo com o conceito clássico de se fazer música para cinema. Com a clara intenção de se distanciar de padrões estéticos, reduzir custos de produção e valorizar o cinema autoral, a composição de música original para cinema ficou em segundo plano, inclusive se afastando da vanguarda da música popular bem como da música de concerto (BERCHMANS, 2008, p. 122, 123, 124).

O cinema adquiria cada vez mais tendências e legados, que permaneciam vivos em gerações subsequentes. Nos anos 1970, além da cena que resultara das escolas anteriores, surgia “uma nova geração de compositores” que “passou a contar com ferramentas eletrônicas, sintetizadores e novos recursos de gravação, como câmaras de efeitos sonoros, eco, sistemas de gravação multicanais, etc.” (BERCHMANS, 2008, p. 127). No Brasil, que já vinha numa tendência de rompimento com valores clássicos, “artifícios radicais como cortes e montagens brutos, misturas simultâneas de músicas preexistentes, mosaicos sonoros desordenados e ruidosos” foram “recursos recorrentes utilizados para provocar um indubitável rompimento com a tradicional ótica da função da música de cinema.”(BERCHMANS, 2008, p. 128). Ainda sobre a criação musical para filmes no Brasil dos anos 70, Tony Berchmans afirma:

Mais tarde, o cinema -marginal continua a busca de uma ruptura estética defendida no Cinema Novo. Além disso, limitações tecnológicas, falta de recursos financeiros e até o próprio conceito do cinema autoral faziam com que muitos diretores se responsabilizassem pela criação 'musical' da trilha sonora dos seus próprios filmes. Esta prática comum do cinema-marginal talvez tenha afastado ainda mais as trilhas sonoras dos filmes brasileiros da aceitação e do entendimento do grande público. De um modo ou de outro, o fato é que o resultado das grandes transformações estéticas, políticas e filosóficas do cinema brasileiro das décadas de 1960 e 1970 intimidou o desenvolvimento da arte da composição musical original para os filmes e pode ter provocado um certo distanciamento dos compositores (de música popular ou de concerto) do universo cinematográfico (BERCHMANS, 2008, p. 128).

Há um fator determinante na questão musical cinematográfica dos anos 1970, o crescimento da televisão. Segundo Tony Berchmans (2008), este ocorrido foi decisivo para o caminho percorrido pela criação musical para filmes. Com relação às novidades da década de



1970, na área da composição musical, Tony Berchmans (2008, p. 129) afirma que ela “marcou a profusão de estilos e linguagens e apresentou algumas novidades da música popular como a disco, o reggae, o início das trilhas musicais compostas com sintetizadores, samplers e computadores.” (BERCHMANS, 2008, p. 129).

Os anos 1980 foram fortemente marcados pela associação de músicas pop aos filmes:

Apenas para citar alguns exemplos, *Purple Rain*, de Prince, *Against all Odds*, de Phil Collins, *Footlose*, de Kenny Loggins, *Ghostbusters*, de Ray Parker Jr., *I Just Called to Say I Love You*, de Stevie Wonder, *Say You, Say Me*, de Lionel Richie e *Eye of The Tiger*, de Survivor, todos estes hits dos anos 80 que fizeram enorme sucesso quando do lançamento de seus respectivos filmes, são prova da vasta utilização e fabricação de hits dessa época.” (BERCHMANS, 2008, p. 133).

Nos anos 80, a composição musical para cinema era misturada ao universo pop constituído da época. Compositores atuavam nas duas áreas, já que o cinema passara a se alimentar de canções pop encomendadas para serem trilha sonora de filmes, mas é lógico que a música orquestral não morria para o cinema; a linguagem musical cinematográfica apenas ganhava possibilidades, passava, de fato, por uma sucessão de evoluções.

Chegamos aos anos 90, e uma tendência de volta às composições orquestradas, mas com uma pitada de novas possibilidades:

De um modo geral, os anos 90 consagram a sonoridade sinfônica como base da maior parte dos scores dos grandes filmes. E, ao longo da década, os novos recursos técnicos dos anos 80 deixaram de ser novidade e passaram a se integrar com a instrumentação orquestral nas suas mais variadas formas. Além disso, na música popular, a grande mistura de estilos e o vale-tudo no caldeirão de influências nas novas composições forneceram mais cores e texturas sonoras para a música de cinema (BERCHMANS, 2008, p. 143).

Das complexas orquestrações ao pop, a música fílmica atual é a soma de todos os estilos explorados em décadas anteriores. A descrição dos estilos de composição musical para cinema, ao longo das décadas, proporcionada por Tony Berchmans (2008), nos oferece a ideia de que a música pode esclarecer uma série de aspectos temporais e estilísticos de um filme. Ou seja, um filme que pretende retratar uma época específica apresentará uma música sintonizada com este aspecto. Esta sintonia se pode estabelecer por uma série de valores

estéticos, pela escolha dos instrumentos ou do gênero musical, por exemplo.

### 3.3 SOUND DESIGN

Como vimos anteriormente, a trilha sonora de um filme é composta por mais dois elementos básicos, além de música: diálogos e ruídos. Vamos abordar agora as questões relativas ao desenho sonoro cinematográfico.

A definição de sound design, de acordo com Tony Berchmans, é:

Sound design (ou desenho de som, como em português pode-se chamar) é a criação, manipulação e organização de elementos sonoros. É o processo que reproduz o rugir de um dinossauro rex, ou o som de uma arma-laser, o tiroteio de uma sangrenta batalha, ou ainda, a voz de um computador futurista (BERCHMANS, 2008, p. 162).

O desenho de som, para uma película, é fundamental; é a partir desse processo que o áudio cinematográfico adquire complexidade:

A primeira vez que o termo sound design apareceu nos créditos de um filme foi em *Apocalypse Now* (1975), do diretor Francis Ford Coppola. Graças às emergentes possibilidades técnicas da época e a busca de novos caminhos para o som do cinema, este filme marcou uma fase em que o som ganhou uma importância especial no cinema. De lá pra cá, houve uma evolução sonora absurda, e hoje temos sound design em todo tipo de comunicação audiovisual além do cinema, como a televisão, videogames, internet etc. (BERCHMANS, 2008, p. 161).

O sound design reorganiza os ruídos do plano de forma que se crie uma noção interessante de verossimilhança entre o que se vê e ouve. Por meio do processo de desenho de som, pode-se obter uma carga de áudio vinculada à realidade, ou seja, fundamentada pelo que se vê no plano, mas com uma limpeza sonora que permite ao expectador identificar de forma clara todo o panorama sonoro da cena. O desenho de som pode, ainda, ter uma carga interpretativa, quando destaca o som de algum elemento em cena; o plano, então, adquire um valor, até mesmo, poético.

Para o desenho de som existem várias técnicas:

[...] uma das mais básicas e fundamentais no cinema moderno é o foley [...] que é

a técnica de se reproduzir em estúdio todo o som gerado pela atividade física dos personagens, por meio da 'mímica' de seus movimentos. Passos, ruídos de roupas, manejo de objetos, quedas e outras ações são imitadas pelos artistas de foley enquanto assistem à cena e gravam seus sons (BERCHMANS, 2008, p. 162).

O sound design compreende a criação de uma série de ruídos, desde simples batidas de portas a complexos rugidos de dinossauros.

Outra faceta do sound design são os Efeitos Sonoros, ou Sound Effects (SFX). Todos os sons criados com o objetivo de destacar movimentos e ações, facilitar o entendimento de uma cena, valorizar sensações ou simplesmente enriquecer a linguagem visual de um filme são atribuições dos técnicos de SFX. [...] De acordo com o tamanho da produção, às vezes a criação de efeitos sonoros é dividida em duas: efeitos editoriais e efeitos principais. Os efeitos editoriais são os eventos que exigem menos complexidade de manipulação, como, por exemplo, batidas de portas, ruídos de veículos, campainhas, máquinas etc. Efeitos principais são os que envolvem um trabalho mais profundo de pesquisa e criação, como o som de dinossauros, lasers, naves, terremotos, movimentos de câmera especiais, computadores etc. (BERCHMANS, 2008, p. 162, 163).

Há, ainda, um tipo de ruído criado pela equipe de desenho de som, responsável por criar o valor auditivo de ambientação da cena; este é o trabalho de criação de ambiência, ou de background: “são sons constantes e assíncronos, como o som do interior de um shopping, uma esquina movimentada, uma plantação num dia de muito vento, uma praia, um escritório, o interior de uma nave espacial, enfim, como o próprio nome diz, é a parte do áudio do filme que 'ambienta' a ação” (BERCHMANS, 2008, p. 163).

Existem outros dois componentes da banda sonora de um filme: os diálogos e a música diegética, ou seja, produzida por um elemento que faz parte do plano (um rádio ou uma banda de música, por exemplo).

Com relação aos diálogos, podem ser gravados de duas formas:

[...] por meio da captação de som direto e por meio de dublagem. O som direto é o som gravado durante a filmagem das cenas, como acontece, por exemplo, na televisão. [...] Este som pode conter também outros elementos que compõem a ação, mas o principal é o som das vozes dos personagens. [...] Com a evolução das tecnologias de gravação, edição e sincronismo de som, ficou cada vez mais comum e necessário o processo de dublagem. [...] Há vários métodos de gravação das vozes dos personagens na fase de pós-produção do filme. Um dos métodos mais comuns é o ADR, que significa Automated Dialog Replacement (BERCHMANS, 2008, p. 163).

Berchmans (2008, p. 164) explica que o método de ADR compreende “uma gravação de voz feita em estúdio, após a conclusão da filmagem da cena. Em um vídeo o ator vê a cena, escuta o som original pelo fone de ouvido e faz sua fala novamente.”. Este método tem por objetivo obter um som de voz livre de ruídos excessivos que vazaram no momento da captação direta.

Com relação à música ambiente ou música diegética (*source music*, em inglês), é “o elemento musical que faz parte do contexto da cena, ou ainda numa definição mais acadêmica, é toda música cuja origem pode ser identificada por personagens do filme. Uma música que toca no rádio, uma banda tocando numa cena de show, a música tocando num televisor presente na cena” (BERCHMANS, 2008, p. 165). Esse tipo de elemento, quando utilizado de forma criativa, pode ser uma ponte interessante entre a parte diegética e a parte não-diegética da banda sonora do filme.

Falamos sobre o áudio filmico, o elemento central desta pesquisa, e agora vamos partir para a parte mais prática deste trabalho, o capítulo dedicado ao método e à análise do corpus.

## 4 REFRÃO

Esta é a parte mais prática do trabalho, assim como o refrão de uma música, é o auge. É neste capítulo que a pesquisa toma forma de fato. Aqui será contada, brevemente, a história apresentada pela série Harry Potter; será abordado o método utilizado (tomando por base a discussão sobre análise fílmica de Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété) para a análise dos trailers escolhidos, e serão apresentadas as análises das peças.

### 4.1 O QUE É HARRY POTTER?

Este capítulo se inicia falando sobre a dificuldade de se encontrar bibliografia específica sobre o corpus desta pesquisa. A maior parte das informações foi buscada em uma página reconhecida de pesquisas por internet, a Wikipédia, e em sites especializados em cinema como *adorocinema.com*. Os créditos finais dos filmes foram, também, fontes preciosas de informações técnicas.

A série Harry Potter é um conjunto de sete livros escritos por J. K. Rowling, uma escritora britânica, que se tornou mundialmente famosa justamente por ter criado esta saga. Estes sete livros foram adaptados para o cinema e encantaram gerações, eles são: *Harry Potter e A Pedra Filosofal* (lançado em 30 de junho de 1997), *Harry Potter e A Câmara Secreta* (lançado em dois de julho de 1998), *Harry Potter e O Prisioneiro de Azkaban* (lançado em oito de julho de 1999), *Harry Potter e O Cálice de Fogo* (lançado em oito de julho de 2000), *Harry Potter e A Ordem da Fênix* (lançado em 21 de junho de 2003), *Harry Potter e O Enigma do Príncipe* (lançado em 16 de julho de 2005), *Harry Potter e As Relíquias da Morte* (lançado em 21 de julho de 2007).

A série virou um fenômeno das salas de cinema. Os filmes foram lançados de 16 de novembro de 2001 a 15 de julho de 2011. No cinema, a história foi contada em oito episódios, porque *Harry Potter e As Relíquias da Morte* fora dividido em duas partes.

O primeiro filme, *Harry Potter e a Pedra Filosofal*, dirigido por Chris Columbus, foi lançado em 16 de novembro de 2001 e apresenta trilha musical de John Williams; este filme marca a chegada de Harry Potter ao mundo bruxo:

Harry Potter (Daniel Radcliff) é um garoto órfão de 10 anos que vive infeliz com seus tios, os Dursley. Até que, repentinamente, ele recebe uma carta contendo um convite para ingressar em Hogwarts, uma famosa escola especializada em formar jovens bruxos. Inicialmente Harry é impedido de ler a carta por seu tio Válter (Richard Griffiths), mas logo ele recebe a visita de Hagrid (Robbie Coltrane), o guarda-caça de Hogwarts, que chega em sua casa para levá-lo até a escola. A partir de então Harry passa a conhecer um mundo mágico que jamais imaginara, vivendo as mais diversas aventuras com seus mais novos amigos, Rony Weasley (Rupert Grint) e Hermione Granger (Emma Watson).<sup>11</sup>

A segunda adaptação, *Harry Potter e a Câmara Secreta*, foi aos cinemas em 15 de novembro de 2002 e marca o segundo ano de Harry e seus amigos em Hogwarts:

De férias na casa de seus tios Dursley, Harry Potter (Daniel Radcliffe) recebe a inesperada visita de Dobby, um elfo doméstico, que veio avisá-lo para não retornar à Escola de Magia de Hogwarts, pois lá correrá um grande perigo. Harry não lhe dá ouvidos e decide retornar aos estudos, enfrentando um 2º ano recheado de novidades. Uma delas é a contratação do novo Professor de Defesa Contra as Artes das Trevas, Gilderoy Lockhart (Kenneth Branagh), que é considerado um grande galã e não perde uma oportunidade de fazer marketing pessoal. Porém, o aviso de Dobby se confirma, e logo toda Hogwarts está envolvida em um mistério que resulta no aparecimento de alunos petrificados.

Ele também foi dirigido por Chris Columbus, com trilha musical de John Williams e William Ross.

*Harry Potter e o Prisioneiro de Azkaban* é a terceira obra adaptada para cinema da série. Dirigido por Alfonso Cuarón e com trilha musical de John Williams, o filme foi lançado em quatro de junho de 2004 e apresenta uma narrativa ousada e uma série de novos personagens fundamentais para o resto da trama:

O 3º ano de ensino na Escola de Magia e Bruxaria de Hogwarts se aproxima. Porém um grande perigo ronda a escola: o assassino Sirius Black (Gary Oldman) fugiu da prisão de Azkaban, considerada até então como à prova de fugas. Para proteger a escola são enviados os Dementadores, estranhos seres que sugam a energia vital de quem se aproxima deles, que tanto podem defender a escola como piorar ainda mais a situação.

O quarto filme da saga, *Harry Potter e o Cálice de Fogo*, de 18 de novembro de

---

<sup>11</sup> Todas as Sinopses estão disponíveis em: <http://www.adorocinema.com/busca/films/?criteria=harry%20potter> acessado em 22/08/2011

2005, retrata o princípio da adolescência de Harry e seus amigos; é neste filme que o protagonista dá seu primeiro beijo:

Em seu 4º ano na Escola de Magia e Bruxaria de Hogwards, Harry Potter (Daniel Radcliffe) é misteriosamente selecionado para participar do Torneio Tribuxo, uma competição internacional em que precisará enfrentar alunos mais velhos e experientes de Hogwards e também de outras escolas de magia. Além disso, a aparição da marca negra de Voldemort (Ralph Fiennes) ao término da Copa do Mundo de Quadribol põe a comunidade de bruxos em pânico, já que sinaliza que o temido bruxo está prestes a retornar.

Este filme marca uma mudança de compositor da trilha sonora original. A música, dessa vez, ficou por conta de Patrick Doyle, e a película teve direção de Mike Newell.

Na quinta etapa da saga, *Harry Potter e a Ordem da Fênix*, de 11 de julho de 2007, o conflito, dirigido por David Yates e com música de Nicholas Hooper, entre o jovem bruxo e seu grande rival, começa a ganhar destaque:

Harry Potter (Daniel Radcliffe) retorna à Escola de Magia e Bruxaria de Hogwarts, para cursar o 5º ano letivo. Logo ele descobre que boa parte da comunidade bruxa foi levada a acreditar que o retorno de Voldemort (Ralph Fiennes) foi uma mentira inventada por Harry, o que põe sua credibilidade em dúvida. Além disto, o Ministro da Magia Cornélio Fudge (Robert Hardy) impõe à escola a presença de Dolores Umbridge (Imelda Staunton), que torna-se a nova professora de Defesa Contra as Artes das Trevas. Acontece que as aulas de Umbridge, apesar de aprovadas pelo ministério, abrangem apenas temas amenos, deixando os alunos despreparados para os perigos dos dias atuais. Incentivado por seus amigos Rony (Rupert Grint) e Hermione (Emma Watson), Harry decide encontrar-se em segredo com um grupo de estudantes, visando a prática de magia. O grupo se autodenomina como a "Armada de Dumbledore", mas logo passa a ser vista como uma ameaça ao próprio Ministério da Magia.

O sexto filme, dirigido por David Yates e com trilha sonora original de Nicholas Hooper, é *Harry Potter e o Enigma do Príncipe*. Nesta película, o protagonista busca informações sobre seu rival Lorde Voldemort, para que possa enfrentá-lo:

Lorde Voldemort (Ralph Fiennes) é uma ameaça real, tanto para o mundo dos bruxos quanto para o mundo dos trouxas. Harry Potter (Daniel Radcliffe) suspeita que o perigo esteja dentro da Escola de Artes e Bruxaria de Hogwarts, mas Alvo Dumbledore (Michael Gambon) está mais preocupado em prepará-lo para o confronto final com o Lorde das Trevas. Dumbledore

convida seu colega Horácio Slughorn (Jim Broadbent) para ser o novo professor de Poções, já que Severo Snape (Alan Rickman) enfim alcançou o sonho de ministrar as aulas de Defesa Contra as Artes das Trevas. Paralelamente Harry começa a ter um interesse cada vez maior por Gina Weasley (Bonnie Wright), irmã de seu melhor amigo Rony (Rupert Grint), que também é alvo de interesse de Dino Thomas (Alfie Enoch).

A última história adaptada foi contada em duas etapas: *Harry Potter e as Relíquias da Morte* parte I e II; as duas partes dirigidas por David Yates e com trilha musical de Alexandre Desplat. É o fim de tudo, Harry procura e destrói as horcruxes, objetos nos quais se escondem partes da alma de Voldemort, e o enfrenta no final:

Prestes a completar 17 anos, Harry Potter (Daniel Radcliffe) precisa ser transportado da casa dos seus tios, os Dursley, até um local seguro. Lorde Voldemort (Ralph Fiennes) e seus comensais da morte sabem que a transferência está prestes a acontecer e aguardam sua realização para atacar. Para que ela ocorra vários amigos de Harry, como Rony Weasley (Rupert Grint), Hermione Granger (Emma Watson), Remo Lupin (David Thewlis), Hagrid (Robbie Coltrane) e "Olho-Tonto" Moody (Brendan Gleeson), tomam a Poção Polissuco e assumem a forma física de Harry. A intenção é despistar Voldemort sobre quem é o Harry verdadeiro, de forma que ele possa chegar seguro à Toca, casa dos Weasley. A missão é bem sucedida, mas logo a situação se torna ainda mais perigosa. O Ministro da Magia Rufus Scrimgeour (Bill Nighy) é morto e, em seu lugar, assume um dos asseclas de Voldemort. Harry e seus amigos passam a ser caçados impiedosamente, obrigando que ele, Rony e Hermione fujam. Precisando mudar constantemente de lugar, eles elaboram um plano para encontrar e destruir as horcruxes que podem eliminar Voldemort de uma vez por todas.

A sinopse da segunda parte da última história diz que:

Harry Potter (Daniel Radcliffe) e seus amigos Rony Weasley (Rupert Grint) e Hermione Granger (Emma Watson) seguem à procura das horcruxes. O objetivo do trio é encontrá-las e, em seguida, destruí-las, de forma a eliminar lorde Voldemort (Ralph Fiennes) de uma vez por todas. Com a ajuda do duende Grampo (Warwick Davis), eles entram no banco Gringotes de forma a invadir o cofre de Bellatrix Lestrage (Helena Bonham Carter). De lá retornam ao castelo de Hogwarts, onde precisam encontrar mais uma horcrux. Paralelamente, Voldemort prepara o ataque definitivo ao castelo.

Conhecendo um pouco mais sobre a história a qual correspondem os trailers analisados, poderemos seguir para a parte metodológica do trabalho e, após, finalmente, às



análises.

## 4.2 MÉTODO

O método utilizado para a análise do corpus escolhido para a presente pesquisa é uma adaptação da análise fílmica de Vanoye e Goliot-Lété, apresentada no livro *Ensaio Sobre a Análise Fílmica* (2011). Este método é baseado na realização analítica em duas etapas: a desconstrução, dedicada a expor e a destacar os aspectos do audiovisual individualmente, para que, na segunda etapa, se possam fazer relações entre esses elementos de forma clara:

Analisar um filme ou fragmento é [...] despedaçar, descosturar, desunir, extrair, separar, destacar e denominar materiais que não se percebem isoladamente 'a olho nu', uma vez que o filme é tomado pela totalidade. Parte-se, portanto, do texto fílmico para 'desconstruí-lo' e obter um conjunto de elementos distintos do próprio filme. [...] Essa desconstrução pode naturalmente ser mais ou menos [...] seletiva segundo os desígnios da análise. [...] Uma segunda fase consiste [...] em estabelecer elos entre esses elementos isolados, em compreender como eles se associam e se tornam cúmplices para fazer surgir um todo significante: reconstruir o filme ou fragmento. [...] O filme é [...] o ponto de partida e o ponto de chegada da análise (VANOYE, GOLIOT-LÉTÉ, 2011, p. 14, 15).

A primeira etapa da análise fílmica é descritiva, enquanto a segunda é interpretativa. Ou, nas palavras dos autores: “Como se deve ter compreendido, a desconstrução equivale à descrição. Já a reconstrução corresponde ao que se chama com frequência de 'interpretação'.” (VANOYE, GOLIOT-LÉTÉ, 2011, p. 15).

No livro, Vanoye e Goliot-Lété apresentam uma abordagem prática da análise fílmica que desmembra os planos e os elementos que compõem o audiovisual. A análise, nestes moldes, consiste em três colunas nas quais constam informações sobre o plano, seu tipo, o que ele exhibe e sua duração e as incidências do áudio nestes planos. A análise, aqui realizada, privilegia os acontecimentos da trilha sonora; portanto, será construído um modelo adaptado, um pouco diferente do proposto por Vanoye e Goliot-Lété, em que os elementos do áudio possam ser mais detalhadamente desconstruídos.

Para realizar a etapa de desconstrução, foram destacados quatro aspectos dos trailers escolhidos: o número de planos, onde fiz uma descrição do que cada um mostrava e

sua duração; a música, onde aponte os acontecimentos musicais mais importantes, situando-os no tempo da peça; os diálogos, onde assinalarei por quem a fala é executada e, também, em que momento ocorre; e, finalmente, efeitos sonoros, os descrevi, apontando os momentos em que são inseridos e o que sinalizam. Esta desconstrução gerou tabelas manuscritas muito grandes (ver anexo). Foram produzidos, portanto, textos descritivos para cada desconstrução realizada, de tal forma que esta etapa pudesse ficar também registrada no corpo do trabalho.

A etapa recém descrita gerou material suficiente para uma visualização diferenciada dos produtos audiovisuais escolhidos. A partir de então, foi realizada, de acordo com os conceitos estudados nos primeiros capítulos e tomando como norte os objetivos deste trabalho, uma reconstrução interpretativa das peças. As reconstruções consistem em textos que cruzam o detalhamento dos componentes destacados das peças analisadas com os conceitos abordados nos capítulos iniciais do trabalho. A cada trailer estudado corresponde um texto de interpretação. Para as considerações finais, foi deixada uma descrição focada mais na questão teórica das formas pelas quais o áudio cooperou com a narrativa dos trailers.

É importante salientar, nesta etapa da pesquisa, que a construção formal dos textos deste trabalho não necessita de um glossário para ser compreendida, porque foi feita buscando facilitar a absorção dos conceitos por parte do leitor. Este, possivelmente, será um grande desafio a ser encarado por parte do público acadêmico e por parte, especialmente, dos estudiosos da música e do áudio em geral.

#### 4.3 HARRY POTTER E A PEDRA FILOSOFAL<sup>12</sup>

Lançado em novembro de 2001, este é um teaser trailer relativo ao primeiro filme da saga, Harry Potter and The Sorcerer's Stone (Harry Potter e a Pedra Filosofal). Ele tem duração de um minuto e 51 segundos e é composto por 45 planos, com duração média de menos de dois segundos. Apresenta 13 personagens: Harry Potter (Daniel Radcliffe), Severo Snape (Alan Rickman), Quirinus Quirrell (Ian Hart), Minerva McGonagall (Maggie Smith), Alvo Dumbledore (Richard Harris), Walter Dursley (Richard Griffiths), Petúnia Dursley (Fiona Shaw), Duda Dursley (Harry Melling), Rúbeo Hagrid (Robbie Coltrane), Rony Wisley (Rupert Grint), Hermione Granger (Emma Watson), Coruja Hedwiges, Draco Malfoy (Tom

---

<sup>12</sup>Trailer disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=r0l69GtEaa0> acessado em 28/10/2011.

Felton), Goblin Bank Teller (Warwick Davis) e Madame Hooch (Zoë Wanamaker).

A música é executada ao longo do trailer inteiro, aproximadamente um minuto e 50 segundos com duas mudanças acentuadas: uma aos 40 segundos, aproximadamente, e outra a um minuto e 25 segundos. Estas três partes apresentam intensidades diferentes: o começo é introdutório e não apresenta grande tensão. Na segunda parte, a dinâmica da música se altera, adquire um certo peso, o ritmo se torna mais marcado. O terceiro trecho é o ápice, e é neste momento que as notas rápidas e bruscas ganham força. Os instrumentos de sopro assumem o papel de atribuir mais ação à música. O virtuosismo da orquestra encontra resolução em um acorde longo, que começa a um minuto e 32 segundos e vai até o fim da trama a um minuto e 36 segundos. Neste momento, o plano mostra os alunos comemorando e sorrindo. Os planos subsequentes são dedicados à publicidade do filme, informe de título, data de estreia, entre outros, e não são musicados.

A peça apresenta poucas falas, por se tratar de um “teaser trailer”. A primeira ocorre aos oito segundos, e é exclamada por uma voz desconhecida:

– Não há nada como magia!<sup>13</sup>

A próxima fala surge aos 24 e dura até os 46 segundos, com uma breve parada entre 35 e 37 segundos. Trata-se da voz de um narrador lendo a carta que Harry recebeu no plano de número sete. Ele diz:

– Querido senhor Potter, você foi aceito para a Escola de Magia e Bruxaria de Hogwarts. Logo, você e seus colegas irão se juntar a nós aqui, e sua educação nas artes da magia deverão começar.<sup>14</sup>

A frase final do trailer é dita por Hagrid a partir de um minuto e 28 segundos, com duração de pouco mais de três segundos:

– Harry, você é o garoto que sobreviveu.<sup>15</sup>

Os efeitos sonoros desta peça se dedicam, basicamente, a descrever a diegese, com exceção de algumas ocorrências que merecem ser destacadas. A primeira delas acontece aos cinco segundos, quando sons de passos em um chão de madeira surgem, enquanto o plano mostra apenas um aposento escuro e pequeno, e só param a oito segundos, quando Harry, o

---

13 “There is no such thing as magic!” Tradução do autor.

14 “Dear Mr. Potter, you have been accepted to Hogwarts School of Witchcraft and Wizardry. Soon, you and your schoolmates will join us here and your education in the magical arts shall begin.”

15 “Harry, you are the boy who lived.” Tradução do autor.

responsável pelos passos, já se encontra na tela. Aos 11 segundos, um barulho, indicando impacto forte, marca a entrada da orquestra na primeira parte do trailer, enquanto o plano mostra o logotipo da Warner Brothers chacoalhando, como se fosse o protagonista do impacto. Este som é seguido pelo canto e pelo farfalhar de asas de corujas que vai de 12 a 17 segundos. Aos 53 segundos a soma de trovoadas e o som do arrombamento da porta, apresentada pelo plano, criam uma atmosfera interessante para a apresentação de Rúbeo Hagrid na peça. O último exemplo a ser destacado de desenho de som vai de um minuto e três segundos até um minuto e cinco segundos: três sons dos carimbos dos duendes de Gringotes ocorrem no ritmo da música.

#### **4.3.1 Interpretação**

A divisão da música em três partes, que segue a lógica da narrativa clássica de três atos, de acordo com João Baptista Winck, atribui ao trailer uma estruturação narrativa. A introdução, que marca a apresentação do contexto narrativo; a segunda parte, momento no qual a trama se desenvolve; e o fim da narrativa, o ápice da ação, momento no qual o conflito atinge seu auge e sua resolução. Os planos têm uma duração média de um segundo, enquanto a música sofre apenas duas mudanças. Inferimos que a música é a responsável por agrupar os planos nas três sessões narrativas apresentadas anteriormente, e que sem as nuances de dinâmica da obra musical, os conjuntos de planos não teriam sentido narrativo, seriam um conjunto de edições em ritmo quase frenético, sem um elemento que os fizesse dialogar, remontando ao argumento proposto por Reisz e Millar que diz que uma faixa de som contínuo pode gerar uma noção de fluidez a um conjunto de imagens desconexas.

Os efeitos sonoros não se dedicam apenas a descrever a diegese. Aos cinco segundos, os sons de passos, sem fundamentação no plano, tiram a narrativa do repouso, indicam que ela está prestes a evoluir; esta utilização dos efeitos sonoros joga, inclusive, com a questão da existência de continuidade narrativa, mesmo fora do campo. Logo após, aos 11 segundos, uma nova utilização dos “sound FX”, um som, que indica impacto forte, coincide com a entrada da orquestra e faz uma ponte entre as imagens e a música, a exemplo do que ocorre entre um minuto e três segundos e um minuto e cinco segundos, quando três sons de carimbos ocorrem no ritmo da música, produzindo a sensação de que o ritmo dos planos é

pautado pelo pulso da orquestra e atribuindo àquele lugar e àqueles personagens um certo grau de austeridade. O desenho de som ajuda também a carregar momentos mais tensos ou intensos do produto audiovisual, como as trovoadas aos 53 segundos, que criam uma atmosfera peculiar para o aparecimento do gigantesco Hagrid; a banda sonora, junto das expressões de pânico dos Dursley, gera a sensação de que a personagem é imponente e temível. O desenho de som é também capaz de acentuar, junto da música, pontos de virada da trama, como a sequência de sons a um minuto e 25 segundos (vassoura batendo na mão de Harry) e um minuto e 26 segundos (bola de quadribol voando para fora da caixa), que marca precisamente a passagem da narrativa para seu estágio final. A tensão é obtida pela troca do foco da atenção do espectador por alterações na mixagem dos volumes dos elementos da banda sonora e pela sequência de sons, em detrimento da utilização de ruídos simultâneos, que, de acordo com a proposta de Reisz e Millar, pode causar um caos sonoro.

As falas, mais do que explicar a trama, desencadeiam sequências de ação e anunciam pontos de virada também. Aos oito segundos, uma frase de impacto é exclamada e provoca o espectador a entrar no mundo que está sendo apresentado.

– Não há nada como magia!

Esta frase age como um detonador da ação no trailer e remonta ao texto de Winck (2007). A fala do narrador, simulando a leitura da carta que Harry, segura no sétimo plano, atribui sentido ao que se vê no plano. Dos 24 aos 35 segundos, o narrador lê a primeira parte:

– Querido senhor Potter, você foi aceito para a Escola de Magia e Bruxaria de Hogwarts.

Durante este período, quatro planos mostram a transição do protagonista do mundo dos trouxas<sup>16</sup> para o mundo dos bruxos, simbolizada pelo trajeto do trem para Hogwarts.

O encerramento da leitura da carta ocorre após o primeiro ponto de virada:

– Logo, você e seus colegas irão se juntar a nós aqui e sua educação nas artes da magia deverão começar.

A segunda parte da fala simboliza a chegada de Harry e do espectador no novo mundo. Durante a fala, o plano mostra alguns alunos passando pelas portas abertas do grande salão de Hogwarts. Planos subsequentes, mostrando lugares e personagens do novo mundo, adquirem sentido a partir do segundo momento da leitura da carta. Eles se prestam a revelar

---

<sup>16</sup> Pessoas normais, ou que não são bruxos.

que a trajetória do protagonista no aprendizado da magia não será tão simples. Os planos agem como complementos da informação apresentada pela banda sonora.

O destaque narrativo, dentro do áudio do trailer, fica com a música, responsável pela divisão dos planos em três conjuntos, pela evidência dos pontos de virada da trama, por apresentar o tema, que vai acompanhar a série até o fim e vai carregar um valor narrativo fortíssimo, e por atribuir ritmo à peça, devido ao pulso musical contínuo da valsa que embala o audiovisual, remontando à questão da montagem rítmica proposta por Jacques Aumont em *A Estética do Filme*. A trilha musical pode não ser composta por canções com letra, mas nos apresenta algumas informações valiosas. A escolha da instrumentação orquestral, por exemplo, não permite que a narrativa se situe em uma época definida. A pesquisa de Tony Berchmans aponta que a utilização de orquestras para musicar filmes ocorria tanto nos primórdios quanto na contemporaneidade da criação musical cinematográfica.

#### 4.4 HARRY POTTER E A CÂMARA SECRETA<sup>17</sup>

O segundo trailer analisado data do mês de novembro de 2002 e corresponde ao filme *Harry Potter and The Chamber Of Secrets* (*Harry Potter e a Câmara Secreta*). Este audiovisual tem duração de um minuto e 57 segundos e apresenta 104 planos. Os personagens apresentados no trailer são: Harry Potter (Daniel Radcliffe), Rúbeo Hagrid (Robbie Coltrane), Justino Finch-Fletchley (Edward Randell), Alvo Dumbledore (Richard Harris), Rony Wisley (Rupert Grint), Hermione Granger (Emma Watson), Coruja Hedwiges, Gilderoy Lockhart (Kenneth Branagh), Neville Longbottom (Matthew Lewis), Vincent Crabbe (Jamie Waylett), Gregório Goyle (Joshua Herdman), Argo Filch (David Bradley), Draco Malfoy (Tom Felton), Dobby o Elfo Doméstico (Toby Jones, voz), Minerva McGonagall (Maggie Smith), Murta que geme (Shirley Henderson), Lúcio Malfoy (Jason Isaacs), Severo Snape (Alan Rickman), Molly Wisley (Julie Walters), Percy Wisley (Chris Rankin), Colin Creevey (Hugh Mitchell), Filio Flitwick (Warwick Davis). Os planos têm duração média de um segundo, até o momento em que ficam ainda mais velozes a partir de um minuto e 20 aproximadamente.

A música está presente em toda a extensão da peça e apresenta dois pontos de interrupção: o primeiro ocorre entre 44, momento no qual se silencia completamente, e 47

---

<sup>17</sup>Trailer disponível em [http://www.youtube.com/watch?v=dLif\\_OuMc0M](http://www.youtube.com/watch?v=dLif_OuMc0M) acessado em 28/10/2011.

segundos, momento da retomada, levemente mais tensa, da música: a segunda interrupção ocorre a um minuto e 20 segundos seguida da retomada a um minuto e 22 segundos. A partir de então, a música adquire muita ação e muito movimento, ganhando em intensidade das outras duas partes da orquestração do trailer.

A primeira fala do audiovisual é de Harry, já nos primeiros instantes da peça:

– Você sabe alguma coisa sobre a Câmara Secreta?<sup>18</sup>

O plano apresenta o protagonista escrevendo em um diário mágico. Esta fala dura oito segundos, ou cinco planos. O narrador surge aos 18 segundos, introduzindo a nova aventura, e sua frase introdutória dura por quatro planos. Ele afirma que “na Escola de Magia e Bruxaria de Hogwarts o segundo ano começou.” Esta frase vai até 23 segundos. Aos 25 segundos, continua o narrador:

– E, para Harry Potter e seus amigos...

A fala é interrompida pela voz do protagonista dizendo “bem vinda ao lar<sup>19</sup>” - o plano mostra Harry abraçando sua amiga Hermione. O narrador segue: “uma nova aventura começou”. Aos 31 segundos Harry e Rony gritam; logo após, aos 34 segundos, o professor Gilderoy Lockhart parece responder aos seus gritos dizendo:

– Devo pedir-lhes que não gritem.<sup>20</sup>

Aos 44 segundos, momento em que ocorre a primeira parada da música, o plano mostra Argo Filch dizendo:

– Oh querida, estamos encrencados.<sup>21</sup>

Aos 48 segundos, o narrador reassume aprofundando a tensão de seu texto, “agora algo assombra os estudantes em Hogwarts.”; complementando a informação cedida pelo narrador surge Alvo Dumbledore, fundamentado pelo plano, aos 52 segundos, dizendo: “A Câmara Secreta foi, de fato, aberta.”<sup>22</sup> Dobby, o elfo doméstico, aprofunda o assunto dizendo que “coisas terríveis estão por acontecer.” O plano mostra o personagem em cima de uma cama na enfermaria, onde Harry se encontra deitado. A professora Minerva McGonagall segue afirmando que Hogwarts será fechada, a um minuto e três segundos. Enquanto isso, sucedem-se três planos: o primeiro mostra a professora fazendo sua afirmação; o segundo mostra uma

---

18 “Do you know anything about the chamber of secrets?” Tradução do autor.

19 “Welcome home.” Tradução do autor.

20 “I must ask you not to scream.” Tradução do autor.

21 “Oh dear, we are in trouble.” Tradução do autor.

22 “The Chamber Of Secrets has indeed been opened.” Tradução do autor.

aluna atirada no chão dentro da câmara secreta; o terceiro mostra uma porta se fechando violentamente. O narrador reassume a condução da narrativa a um minuto e sete segundos, dizendo: “eles devem encarar a maior aventura que já conheceram.”. A próxima fala é a de Lúcio Malfoy. Provocando Harry, ele diz, debochadamente, que todos podem ficar tranquilos, pois Harry Potter estará sempre por perto para salvar o dia. A um minuto e 12 segundos, a fala surge sem que o personagem que a executa apareça no plano, sendo fundamentada pelas imagens apenas seis segundos depois de seu começo. O jovem bruxo responde, corajosa e audaciosamente que realmente estará, a um minuto e 20 segundos. Em contraponto à coragem apresentada na fala anterior, Harry e Rony aparecem voando no carro de Arthur Wisley, gritando como bebês, logo que a música é retomada, a um minuto e 25 segundos. Gilderoy Lockhart diz: “Uma excelente sugestão!”<sup>23</sup>, a um minuto e 26 segundos. O narrador faz suas considerações finais a partir de um minuto e 28 segundos, enquanto os personagens levantam questionamentos e dizem frases de impacto. Aumentando a agilidade dos acontecimentos da trilha sonora, nos encaminhamos ao fim da peça. A conclusão do audiovisual é marcada por uma fala do professor Lockhart, ele chega atrasado na cena onde estão Harry, Rony, Hermione, o professor Filio Flitwick, Minerva McGonagall e Argo Filch dizendo que estivera ocupado e perguntando o que havia perdido.

A maior parte dos efeitos sonoros explorados na peça se dedica a descrever o plano e em alguns momentos se destaca, como a sequência de sons, que vai de 36 a 41 segundos; primeiro o som da gaiola a se abrir, seguido de uma série de gritos das pequenas criaturas azuis que saem a voar e dos alunos que devem enfrentá-las; sons dos golpes e do bater das asas dos pequenos e agitados animais. Há um outro som a ser destacado que ocorre a um minuto e sete segundos: o barulho da porta batendo forte e violentamente, após Minerva dizer que Hogwarts será fechada.

#### **4.4.1 Interpretação**

A música apresenta uma divisão em três atos para a peça: um início de suspense, mas com pouca ação, que vai até os 44 segundos: a segunda parte com maior fluidez, que vai

---

23 “an excellent suggestion!” Tradução do autor.



de 47 segundos a um minuto e 20 segundos, e o fim tenso e ágil, de um minuto e 22 segundos até a resolução da trama. Seu volume baixa quando ocorrem falas importantes, o que a faz permanecer em segundo plano durante este audiovisual; essa estruturação narrativa, fornecida pela música, é abordada por Winck (2007).

As falas na peça formam uma teia narrativa complexa. A primeira do trailer, dita por Harry, funciona como um detonador, de acordo com o que propõe Winck (2007), introduz o novo assunto e provoca o espectador a pensar se sabe algo sobre a Câmara Secreta. A frase inicial dura cinco planos, mas indica o assunto central de toda a trama. O narrador assume o papel de conduzir a narrativa, a partir dos 18 segundos. Suas falas surgem sempre no começo dos blocos narrativos nos quais o trailer se divide. O discurso introdutório, que vai dos 18 aos 31 segundos, prepara o espectador para a aventura que está prestes a começar. Assim que passamos o primeiro ponto de virada, aos 47 segundos, o narrador aprofunda a trama dizendo que algo está assombrando os estudantes em Hogwarts, e, ao nos aproximarmos do segundo ponto de virada, prepara o ápice do conflito, afirmando que os personagens principais irão encarar a maior de todas as aventuras. Por fim, no terceiro bloco, a partir de um minuto e 28 segundos, o narrador faz suas considerações finais provocando o espectador a acompanhar o longa-metragem que está sendo anunciado. Além de conduzir a narrativa, o texto do narrador pauta, inclusive, as falas dos personagens. Devido a esta trama, em que narrador e personagens dialogam, os planos adquirem sentido. Já no começo da narrativa temos um exemplo deste diálogo entre narrador e personagens: a voz não-diegética diz que um novo ano começou em Hogwarts, assim como uma nova aventura, e é seguido por aplausos e pela fala de Lockhart dizendo:

– Devo pedir-lhes que não gritem.

Os aplausos são como um clichê do começo de um espetáculo, e a fala do professor se refere ao fato de que esta aventura é, realmente, eletrizante e pode provocar reações como gritos, por exemplo. Há uma interação perfeita entre os sons subsequentes desta parte do trailer, e isto se repete ao longo da narrativa curta. O segundo trecho da narrativa surge anunciado pela fala de Argo Filch “Oh querida, estamos encrencados.”, ou seja, iremos encarar um conflito em breve. Nesta parte, o narrador comunica que algo amedronta os estudantes em Hogwarts e é seguido pela voz de Dumbledore dizendo que a Câmara Secreta foi aberta, e por Dobby, logo após, avisando que coisas terríveis estavam para acontecer.

Ambas as falas traçam um caminho que se destina à frase de Minerva McGonagall, profetizando o fechamento da escola. As falas se estabelecem em uma relação de causa e consequência, atribuindo uma sequência lógica e movimento à narrativa.

No fim do segundo bloco, a um minuto e sete segundos, o narrador diz:

– Eles devem encarar a maior aventura.<sup>24</sup>

Neste momento, o plano apresenta, pela primeira vez, um vilão amedrontante a confrontar Harry. Lúcio Malfoy debocha do jovem bruxo, que o retruca. As sequências de falas e sons traçam uma relação de causalidade entre si e acabam por formar uma continuidade que nos remete ao conceito de “raccord”, pinçado da pesquisa de Aumont (2008). Não ocorre o “raccord” em sua manifestação pura, mas sua relação de junção de partes filmicas se manifesta pela montagem sonora, as falas e sons escolhidos são sempre complementares uns aos outros e formam uma teia narrativa, mesmo que o plano mostre situações e personagens diferentes e, aparentemente, desconexos.

Os efeitos sonoros se dedicam, na maioria de suas intervenções, a descrever a diegese, mas são utilizados também para acentuar a tensão em momentos do conflito, como no caso do som do impacto forte da porta, após a fala da professora Minerva, a um minuto e sete segundos. Fazem, além disso, uma ponte importante entre música e planos, quando coincidem com movimentos bruscos da orquestra, como ocorre aos 42 segundos, quando Harry dá um golpe com seu livro em um dos pequenos animais azuis. O som do impacto do livro no bicho coincide com a parada brusca da música. Esse tipo de recurso gera uma coesão entre a música e os planos: temos a sensação de que a música é realmente parte integrante da peça.

#### 4.5 HARRY POTTER E O PRISIONEIRO DE AZKABAN<sup>25</sup>

Harry Potter and The Prisoner Of Azkaban (Harry Potter e o Prisioneiro de Azkaban) é o terceiro filme da série, seu trailer tem um minuto e 56 segundos de duração e apresenta 81 planos. Os personagens que aparecem na peça são: Severo Snape (Alan Rickman), Hermione Granger (Emma Watson), Harry Potter (Daniel Radcliffe), Draco

---

24 “They must face the greatest adventure.” Tradução do autor.

25 Trailer disponível em [http://www.youtube.com/watch?v=rbchMk\\_M3ak&feature=related](http://www.youtube.com/watch?v=rbchMk_M3ak&feature=related) acessado em 28/10/2011.

Malfoy (Tom Felton), Gregório Goyle (Joshua Herdman), Ernesto Macmillan (Louis Doyle), Boneco de Voodoo (Lenny Henry), Stan Shunpike (Lee Ingleby), Sirius Black (Gary Oldman), Rony Wisley (Rupert Grint), Minerva McGonagall (Maggie Smith), James Potter (Adrian Rawlins), Lilyan Potter (Geraldine Somerville), Arthur Wisley (Mark Williams), R. J. Lupin (David Thewlis), Argo Filch (David Bradley), Alvo Dumbledore (Michael Gambon), Sybil Trelawney (Emma Thompson), Walter Dursley (Richard Griffiths), Tia Guida (Pam Ferris) e Rúbeo Hagrid (Robbie Coltrane).

A música apresenta dois pontos de virada: o primeiro, aos 35 segundos, é um tanto quanto discreto, pois ocorre em um momento em que a trilha musical acompanha a trama em uma dinâmica baixa, sem protagonizar a banda sonora da peça; o segundo ponto de virada se situa a um minuto e dez segundos e é muito evidente, marca a entrada da orquestra de forma forte, a partir de então a intenção da música, anteriormente tensa e cheia de suspense, se torna alegre e adquire uma ideia de esperança. A música ganha mais ritmo e passa a dominar de forma mais evidente a banda sonora. Alguns movimentos da música destacam situações descritas na diegese, como a mão de Hermione segurando a mão de Ronnie aos 35 segundos de vídeo, quando a música acentua o gesto, que logo vira constrangimento nos rostos dos dois jovens. A trilha musical pontua situações e a elas atribui peso e destaque. Isso ocorre quando frases densas são ditas, como, por exemplo, Harry, aos 47 segundos diz:

– Por que eu procuraria por alguém que quer me matar?<sup>26</sup>

Essa frase de impacto é marcada por uma movimentação musical brusca.

Existe um diálogo interessante entre música e efeitos sonoros neste trailer. Logo no começo da narrativa, aos 13 segundos, o efeito sonoro correspondente ao projetor sendo aberto se funde à música, e esta assume uma característica tensa para a fala do professor Snape. Dos 21 aos 35 segundos, a música fica acelerada e tensa. É justamente neste momento que ocorre um empilhamento de planos rápidos no vídeo, marcando o primeiro ponto de virada da peça. O novo trecho é marcado pela existência de notas mais longas por parte dos instrumentos musicais. A partir dos 38 segundos, a dinâmica da orquestra começa a crescer até que aconteça o ponto de virada, em um minuto e dez segundos, que nos conduzirá ao final do audiovisual. Um acontecimento musical importante deste produto audiovisual é a apresentação do Hedwiges Theme em um minuto e 30 segundos, o “leitmotiv” tão

---

26 “Why would I go looking for someone who wants to kill me?” Tradução do autor.

característico de toda a série.

A música possui um papel narrativo peculiar nesta peça: ela não protagoniza a narrativa, especialmente por não apresentar um pulso fixo durante sua execução. Coincidentemente, neste audiovisual, em que a música não tem um ritmo definido na maior parte do tempo, a velocidade dos planos não apresenta um padrão. A peça, de um minuto e 56 segundos, é dividida em 81 planos com durações muito variadas, alguns planos de até quatro segundos, enquanto outros não chegam a um segundo, nas partes mais movimentadas. É somente a partir de um minuto e dez segundos que música e planos adquirem padrão rítmico. A música passa a apresentar um pulso, e os planos passam a durar menos de dois segundos. Inferimos que, enquanto, na primeira parte, os acontecimentos do campo da música são pautados pela agilidade dos planos, na segunda parte a música se torna um fio condutor que estabiliza a duração dos planos, e permite que sejam mais breves sem que percam o sentido.

Os diálogos são utilizados nesta peça como um recurso narrativo impecável. As sequências de falas escolhidas geram uma teia narrativa perfeitamente inteligível. Aos 31 segundos a voz de um personagem não presente na diegese diz:

- Sirius Black escapou da prisão de Azkaban, ele é um assassino.<sup>27</sup>

Logo, aos 39 segundos, a professora Minerva fala:

- Sirius Black é a razão pela qual os Potters estão mortos.<sup>28</sup>

Até os 49 segundos, temos uma sequência de falas que seguem o assunto. Aos 43 segundos outro personagem de fora da diegese diz:

- E agora ele quer terminar o que começou.<sup>29</sup>

Aos 44 segundos, Arthur Wisley diz, sem aparecer inicialmente no plano:

- Quero que me prometa, você não vai sair procurando por Black.<sup>30</sup>

Finalmente, aos 47 segundos, Harry parece encerrar o assunto parcialmente dizendo:

- Por que eu procuraria por alguém que quer me matar?

Logo após esta sequência, o assunto abordado pelos diálogos passam a ser os Dementadores, guardas de Azkaban. O suposto assassino só volta a ser abordado a um minuto

---

27 “Sirius Black has scaped from Azkaban prison, he is a murderer.” Tradução do autor.

28 “Sirius Black is the reason the Potters are dead.” Tradução do autor.

29 “And now he wants to finish what he started.” Tradução do autor.

30 “I want you to swear to me, you won't go looking for Black.” Tradução do autor.

e 17 segundos, quando Harry diz:

– Espero que ele me encontre, porque, quando isto acontecer, estarei pronto!<sup>31</sup>

Com relação aos efeitos sonoros destacamos alguns acontecimentos. Entre eles estão as batidas das portas e janelas do começo do trailer e a sequência de rugidos a um minuto e 28 segundos. Rony responde, com um rugido de leão, ao ladrar de um lobisomem amedrontante.

#### **4.5.1 Interpretação**

Nesta peça, a música tem três partes bem definidas. Inferimos, por isso, que ela influencia na estrutura narrativa do trailer, manifestação do conceito de narrativa linear em três atos de Winck (2007). No primeiro trecho, a música não é contínua; assim como a escolha dos planos, a falta de continuidade da música gera tensão e expectativa, não se pode formular uma ideia precisa da trama que será apresentada. A partir do segundo trecho, quando as notas surgem de forma mais perene, ainda que sem um pulso claro, a trama adquire mais fluidez, e o assunto central da narrativa passa a ser abordado especialmente pelas falas dos personagens. A terceira parte é caracterizada pelo auge da ação da peça, a música ganha um pulso definido e os acontecimentos do plano ganham agilidade: a música é bem conclusiva, indicando claramente que nos encaminhamos para o fim do vídeo.

Os diálogos, principalmente a partir do segundo ato do trailer, que começa aos 35 segundos, passam a dar sentido a todas as imagens que são exibidas. A primeira fala abordando o assunto central da narrativa, ocorre no fim da primeira parte da peça, a voz diz que Sirius Black escapou de Azkaban e que é um assassino. Esta afirmação, aos 32 segundos, introduz o segundo bloco. O começo desta nova fase é marcado pela voz de Minerva McGonagall dizendo, aos 39 segundos, que Sirius Black é a razão pela qual os pais de Harry estão mortos. A narrativa adquire maior complexidade a partir das informações trazidas pela voz das personagens. A disposição das falas do trailer faz dos personagens verdadeiros narradores, com o recurso da montagem sonora agindo neste sentido. Prova disto é que a fala da professora é seguida pela voz de outro personagem dizendo que Sirius Black quer terminar

---

31 “I hope he finds me, cause when he does I'm gonna be ready!” Tradução do autor.

o que começou, ou seja, quer matar Potter e, na sequência, surge a voz de Arthur Wisley dizendo a Harry que não quer que o garoto procure por Black; o jovem bruxo responde com uma pergunta: “Por que eu procuraria por alguém que quer me matar?”. Os planos subsequentes, dos 49 aos 53 segundos, mostram Harry em um escuro corredor de Hogwarts procurando por algo ou alguém. A contradição entre as cenas anteriores e esta se produz com uma associação entre montagem de imagem e de som, a montagem em questão produz a sensação de que Harry está, justamente, procurando por Black. Uma voz sussurrada, chamando por Harry Potter, colabora com a tensão do conjunto de planos. Um diálogo entre Rony e Lupin, a partir dos 56 segundos, adiciona um novo vetor à narrativa: os Dementadores de Azkaban, criaturas que não permitem que presos fujam da tão temida prisão. Nesta primeira fala sobre estes seres, o professor explica que estão buscando por Black, mas, em seguida, a um minuto e cinco segundos, o professor Dumbledore diz que não é da natureza de um Dementador perdoar, e passamos a ter noção de que serão elementos antagônicos ao nosso protagonista. No terceiro bloco, Harry surge dominando o foco narrativo, lembrando que o papel de instância narradora não permanece com o mesmo foco do começo ao fim de um audiovisual. É neste momento que suas falas dialogam com as falas de outros personagens ao longo do trailer. Harry retruca, de forma corajosa, toda a tensão criada em torno de Sirius Black ao dizer que espera que o vilão o encontre para que os dois possam duelar.

O barulho pesado de portas e janelas batendo, já nos primeiros dez segundos, demonstram que os efeitos sonoros podem acentuar a tensão de alguns momentos da narrativa. A sequência de rugidos demonstra que os “sound FX” podem fazer planos dialogarem entre si, mesmo que não façam parte de um mesmo contexto no longa-metragem do qual são retirados. Estes rugidos são colocados no trailer em um parâmetro de pergunta e resposta, lembrando a continuidade característica do recurso do “raccord”.

O destaque narrativo da peça é a utilização dos diálogos de forma estratégica. Esse recurso gera a sensação de que uma série de narradores foi escolhida para dialogar com o público. As vozes de uma série de personagens narram e desencadeiam sequências de ação no trailer; entre 31 e 49 segundos, enquanto ocorrem cinco falas, são mostrados oito planos. As edições podem ser mais ágeis, pois o diálogo está dando conta de empregá-las de uma lógica narrativa. Escutando apenas os diálogos conseguimos formular uma ideia bem consistente com relação a narração apresentada pelo trailer.

#### 4.6 HARRY POTTER E O CÁLICE DE FOGO<sup>32</sup>

Este trailer corresponde ao quarto filme da série, Harry Potter and The Goblet Of Fire (Harry Potter e o Cálice de Fogo), e foi lançado em novembro de 2005. O vídeo tem duração de dois minutos e 21 segundos. Mostra, em seus 97 planos, os personagens: Rúbeo Hagrid (Robbie Coltrane), Alvo Dumbledore (Michael Gambon), Vítor Krum (Stanislav Ianevski), Igor Karkaroff (Predrag Bjelac), Argo Filch (David Bradley), Hermione Granger (Emma Watson), Harry Potter (Daniel Radcliffe), Rony Wisley (Rupert Grint), Simas Finnigan (Devon Murray), Cho Chang (Katie Leung), Minerva McGonagall (Maggie Smith), Olímpia Maxime (Frances De La Tour), Parvati Patil (Shefali Choudhury), Padma Patil (Afshan Azad), Fleur Delacour (Clémence Poésy), Cedrico Diggory (Robert Pattinson), Amos Diggory (Jeff Rawle), Severo Snape (Alan Rickman), Alastor Moody (Brendan Gleeson), Sirius Black na lareira (Gary Oldman), Barto Crouch Jr. (David Tennant), Barto Crouch (Roger Lloyd-Pack), Pedro Pettigrew (Timothy Spall), Rita Skeeter (Miranda Richardson) e Lord Voldemort (Ralph Fiennes).

O trailer apresenta música ao longo de toda sua duração, ocorrendo apenas uma breve parada, a 31 segundos, e uma mudança de intenção a 54 segundos. A música surge aos cinco segundos já com ritmo definido, apesar de não apresentar percussões, e com melodias e acordes carregados de suspense. Após a primeira parada, a 31 segundos, a música se torna alegre, voltando a ser tensa e rica em ação, aos 54 segundos, quando a peça se encaminha para o final. O auge da tensão da música se dá aos dois minutos e três segundos de vídeo, após alguns segundos tomando força.

Os planos acompanham a crescente da música. No começo do audiovisual, encontramos planos mais longos, alguns de até quatro segundos. Esta realidade se altera com a passagem dos segundos, a partir dos 31 segundos os planos longos vão se tornando mais raros. Mas é a partir dos 54 segundos que os planos adquirem agilidade. O auge da velocidade das edições se dá de um minuto e 50 segundos até dois minutos e três segundos. Muitos planos duram menos de um segundo neste trecho.

Dumbledore introduz o assunto central da peça com suas falas. A única voz que escutamos durante os primeiros 14 planos é a desta personagem. Esta situação se altera aos 34

<sup>32</sup> Trailer disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=aFhCLiGvb08&feature=related> acessado em 28/10/2011

segundos quando Harry convida Cho Chang para o baile. A partir desta fala, outras vezes surgem comentando o novo assunto trazido à tona pelo protagonista da série. As falas subsequentes à de Harry são de Minerva McGonagall e Rony Wisley, em um ensaio para uma dança na festa. Em seguida, os planos já exibem os alunos no salão de festas. O assunto do primeiro trecho do trailer vai sendo retomado quando Hermione é vista com Vitor Krum e Rony diz que ela está confraternizando com o inimigo, a garota retruca incomodada “o inimigo?!<sup>33</sup>”. A parte final do trailer é introduzida pela voz de Dumbledore, aprofundando o assunto do “Torneio Tribruxo” e apresentando os campeões que irão participar da competição. As apresentações seguem normalmente até que a um minuto e 14 segundos sua voz se altera radicalmente ao gritar o nome de Harry Potter. As falas subsequentes justificam a histeria do professor, demonstrando que o nome do jovem aluno não poderia estar no cálice. A partir de um minuto e 20 segundos, uma série de frases soltas, falando sobre o torneio, sobre a maldição da morte e sobre Voldemort, provocam uma tensão grande. A conclusão da peça ocorre com uma frase de Hermione que diz que tudo irá mudar.

Os efeitos sonoros são descritivos, mas apresentam alguns momentos de destaque. Em dois instantes do vídeo, alguns gestos, presentes no plano, não ganham correspondência na banda sonora. O primeiro deles ocorre a 35 segundos, quando Harry fala com Cho Chang no alto de uma torre. Uma série de corujas voa em torno dos dois sem que sejam sonorizadas. Outro momento semelhante ocorre aos 50 segundos, quando pessoas aplaudem no plano, e a banda sonora não representa este gesto. Aos 56 segundos, o plano exhibe, distante, um estádio cheio e escutamos um grito de torcida. Ao contrário dos exemplos anteriores, no último, há a sonorização de um elemento do plano que, a tal distância, provavelmente, não poderia ser escutado, a exemplo do que ocorre a um minuto e quatro segundos, quando o pequeno pedaço de papel salta do cálice e é sonorizado de forma destacada. A um minuto e dois segundos ocorrem badaladas de um relógio, que aparece no plano, exatamente no pulsar da música. A partir de um minuto e 49 segundos, ocorre uma sequência mais ágil de efeitos sonoros, que coincide com a agilidade apresentada pela música e pelas edições.

---

<sup>33</sup>“the enemy!?” tradução do autor.



#### 4.6.1 Interpretação

A lógica da música do trailer segue a proposta da narrativa clássica em três atos: é cortada por dois pontos de virada, um a 31 e outro a 54 segundos. Os dois momentos configuram mudanças de intenção musical; ou seja, após as paradas a orquestra expressa novas sensações. Este recurso agrupa as edições em três conjuntos narrativos, indicando um período inicial de suspense, até 31 segundos. Durante este trecho, o plano apresenta personagens desconhecidos por parte do espectador e uma situação inusitada em Hogwarts. A partir deste ponto de virada a música assume um papel mais alegre. Aos 33 segundos, ela surge junto de um plano que diz:

- Um tempo de mudança.<sup>34</sup>

A trilha demonstra que uma nova fase narrativa surge no trailer. Esta é a parte que lida com assuntos mais leves na peça: aborda o baile que irá ocorrer na escola. O trecho vai até os 54 segundos, quando a música assume uma característica tensa, com tambores e um pulso muito marcado. Este trecho, que dura até o fim do audiovisual, emprega ritmo ágil à narrativa, além de agrupar, de forma lógica, o conjunto mais frenético das edições de toda a peça. Uma diminuição radical na duração dos planos ocorre aproximadamente a partir de um minuto e 40 segundos, muito próximo do plano de número 70, momento no qual a música ganha muita força e tensão. O ritmo proporcionado pela música parece determinar o ritmo da montagem desta peça: enquanto ela é mais tranquila ou, até mesmo, alegre, os planos se apresentam mais duradouros; ao passo que, a partir do momento em que a trilha musical adquire aceleração e peso, os planos passam a ter menor duração, lembrando a questão dos ritmos temporais obtidos pela montagem rítmica de Aumont (2007) tomando emprestado o pulso musical para acontecer. Neste trailer, fica muito evidente que a música ajuda a organizar os planos de acordo com o assunto que se dedicam a abordar: as mudanças de intenção, nos pontos de virada (31 e 54 segundos), evidenciam essa questão.

Há uma voz que se destaca nesta peça: a do Professor Dumbledore. Na maior parte do tempo da peça, a instância narradora parece delegar-lhe a condução da narrativa. Suas falas desencadeiam a ação nas partes mais decisivas do trailer. É ele quem nos coloca a par de tudo o que acontece de mais profundo durante a narrativa. O professor apresenta o

---

34 “A time of change.” Tradução do autor.

contexto da história ao espectador em dois momentos: o primeiro, dos dez aos 30 segundos, são 20 segundos em que a voz desta personagem nos cede três informações importantes, enquanto seguem mais de dez planos ilustrativos do que suas palavras dizem. Um exemplo se situa aos 21 segundos, quando o professor apresenta os estudantes de Durmstrang e Vitor Krum aparece no plano adentrando o salão comunal de Hogwarts; outro ocorre quando Dumbledore apresenta as alunas de outra escola, aos 26 segundos, e o plano mostra as moças encantando os jovens estudantes pelo salão comunal. A segunda parte do trailer não apresenta um único personagem narrador, mas, logo que surge a terceira parte, o professor reassume seu antigo papel. Aos 55 segundos, ele volta a abordar o assunto que surgira já no começo da trama, anuncia os nomes dos alunos que vão participar do torneio e grita o nome de Harry a um minuto e 14 segundos, indicando que havia algo de anormal naquilo. Um recurso narrativo importante, o tom da fala revela o real sentido daquilo que vemos. Os diálogos do trecho central da peça traçam uma organização lógica narrativa interessante. Harry, ao convidar Cho Chang para o baile, parece convidar o espectador também. Mergulhamos no novo assunto, até que as falas, ao fim desta sequência, anunciam que um novo assunto será abordado. Rony discute com Hermione sobre Vitor Krum, e o terceiro bloco narrativo surge.

Os efeitos sonoros são utilizados de forma muito inteligente para favorecer a narrativa deste trailer. Aos 19 segundos, um barulho forte de mar acentua a vinda do navio à tona, torna o plano mais imponente, com relação ao áudio. E este efeito de destaque se dá pela mixagem de volumes entre efeitos sonoros e música, remontando à pesquisa de Berchmans, a música perde volume enquanto o efeito sonoro surge forte. Aos 30 segundos, o gemido das meninas e os sons agudos, simbolizando o voo de borboletas, atribuem delicadeza à cena e destacam o encanto do gesto feito pelas moças no plano. Com relação ao que ocorre aos 35 segundos, quando elementos em torno do diálogo de Cho e Harry não são sonorizados, e, aos 50 segundos, quando aplausos não são sonorizados enquanto acontece a fala de Padma Patil, podemos afirmar que o desenho de som desempenha um papel narrativo importante. Ele destaca elementos mais pertinentes à trama. Não permite que a atenção do espectador se disperse do foco narrativo e hierarquiza, por pertinência, os acontecimentos do plano. Este recurso permite, por exemplo, que um diálogo importante fique em primeiro plano em detrimento de outros elementos exibidos. Reisz e Millar exemplificam este tipo de situação, destacando o diálogo dentro de um carro. O ruído do carro acaba perdendo a importância, pois

nos focamos no diálogo, a exemplo do que aconteceria na vida real; a diferença é que, no cinema, os montadores e desenhistas de som conduzem artificialmente o foco auditivo do espectador, baixando gradativamente o volume do som do motor, até que só seja possível prestar atenção nas vozes dos personagens.

Encontramos uma ponte interessante entre plano e música, propiciada pela utilização de efeitos sonoros no trailer quando, a um minuto e dois segundos, os badalares de um relógio ocorrem no ritmo da música, enquanto o plano mostra um grande relógio. Isto nos dá a nítida noção de que trilha sonora e planos são correspondentes. Logicamente que essa noção é criada por uma ocorrência da montagem sonora. Sobre a sequência de sons, a partir de um minuto e 49 segundos, podemos afirmar que se dedica a criar tensão: ela torna evidente que a narrativa se encontra em uma parte conflituosa.

O destaque narrativo do audiovisual analisado é atribuído aos enunciados ditos pelo professor Dumbledore. Suas falas desencadeiam e orientam as ações nas partes mais decisivas do trailer. Durante a maior parte do tempo da peça, é delegada a este personagem a função de conduzir a narrativa, de acordo com a discussão de Vanoye e Goliot-Lété sobre as questões de narrador e instância narradora.

#### 4.7 HARRY POTTER E A ORDEM DA FÊNIX<sup>35</sup>

Este trailer anuncia o quinto filme da série Harry Potter and The Order Of The Phoenix (Harry Potter e a Ordem da Fênix). Uma série de novas situações e sensações surgem com a adolescência dos personagens, e uma das situações de destaque é o primeiro beijo de nosso protagonista com sua colega Cho Chang. Neste trailer, que apresenta 135 planos e uma duração de dois minutos e 13 segundos, são exibidos os seguintes personagens: Harry Potter (Daniel Radcliffe), Duda Dursley (Harry Melling), Lilyan Potter (Geraldine Somerville), Belatriz Lestrange (Helena Bonham Carter), Lord Voldemort (Ralph Fiennes), Severo Snape (Alan Rickman), Dolores Umbridge (Imelda Staunton), Rony Wisley (Rupert Grint), Padma Patil (Afshan Azad), Parvati Patil (Shefali Chowdhury), Neville Longbottom (Matthew Lewis), George Wisley (Oliver Phelps), Fred Wisley (James Phelps), Hermione Granger (Emma Watson), Alvo Dumbledore (Michael Gambon), Alastor Moody (Brendan Gleeson),

<sup>35</sup> Trailer disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=CQAX-YwX6iM&feature=related> acessado em 28/10/2011.

Sirius Black (Gary Oldman), R. J. Lupin (David Thewlis), Cho Chang (Katie Leung), Gina Wisley (Bonnie Wright), Nigel Wespurt (William Melling), Rúbeo Hagrid (Robbie Coltrane), Kingsley Shacklebolt (George Harris) e Ninfadora Tonks (Natalia Tena).

Uma série de efeitos sonoros iniciam de forma tensa o trailer, acompanhados de falas e do surgimento gradativo da música. A primeira frase musical de impacto surge aos 14 segundos. Ela acompanha uma sequência frenética de planos que surge na tela e é seguida de uma parada que corresponde ao plano em que Harry se encontra dormindo e abre os olhos ao escutar o chamado da voz áspera de Voldemort aos 18 segundos. A música inicia sua retomada aos 20 segundos e flui a partir dos 22 segundos. O volume da música cresce muito aos 38 segundos até que uma parada brusca surge aos 43 segundos, quando Umbridge grita, parecendo roubar para si a condução da narrativa. A música, que parecia conduzir a trama com fluidez, é frustrada pelo grito que muda radicalmente o foco narrativo. Trata-se de um primeiro ponto de virada da trama, perfeitamente pontuado pela ação dos recursos da trilha sonora. A música retorna baixa e tensa aos 45 segundos, ainda com um ritmo marcado. Alguns planos entre os 45 e 50 segundos se alternam exatamente no tempo do ritmo da trilha musical. Aos 54 segundos uma das sequências ágeis de planos surge embalada pela tensão da música, isso atribui a tensão narrativa específica para aquele conjunto de imagens. A partir de um minuto e 18 segundos, a música descreve uma mudança de comportamento, anunciando que a um minuto e 22 segundos, surgirá outro ponto de virada da trama. A partir de então, a trilha musical adquire tensão e muito peso, encaminhamo-nos para o grande final da peça, os planos adquirem agilidade. O ápice da tensão ocorre entre um minuto e 52 segundos e um minuto e 57 segundos, a música ganha um padrão rítmico diferente e mais carregado, enquanto os planos ganham muita velocidade. O trailer é totalmente embalado por música, ela permite que trechos de edições frenéticas não percam o sentido narrativo. A peça tem 135 planos de durações variadas, alguns momentos uma série de planos ocupa o espaço de menos de um segundo. A música evidencia pontos de virada e emprega ritmo aos acontecimentos dos planos e dos efeitos sonoros também.

Ocorrem intervenções faladas por parte de diversos personagens. Os diálogos acabam por desencadear uma sequência narrativa muito interessante. As primeiras falas são de Hagrid e vão dos sete aos 14 segundos. Ele indaga a Harry e ao espectador se há algo estranho lá fora, diz que uma tempestade está vindo e afirma ter sido igual da última vez. O plano

mostra, neste momento, uma paisagem, na qual estão Harry e Duda, de uma pequena cidade “trouxa”, onde parece armar-se uma grande tempestade: nuvens negras no céu e vento forte. Estas falas são seguidas de uma sequência de planos frenéticos exibindo Voldemort, alguns alunos de Hogwarts, lugares e personagens. Aos 17 segundos, o Lorde das Trevas chama o nome de Harry com sua voz áspera, e o plano mostra o garoto abrindo os olhos em sua cama. A próxima fala ocorre aos 22 segundos, trata-se do anúncio, por parte do ministério, de Dolores Umbridge como alta inquisidora de Hogwarts, com a missão de ajustar os valores decadentes na escola. Neste momento, o plano exhibe cenas em que a nova personagem corrige nós das gravatas de alunos e separa um casal de namorados com toques de varinha mágica. Umbridge, por sua vez, diz, aos 34 segundos, que as coisas em Hogwarts estão muito piores do que ela temia. Esta última fala é seguida por planos que mostram Fred e Jorge invadindo uma sala de aula e fazendo uma grande confusão, alunos saindo das salas gritando e se divertindo, até que Dolores, aos 41 segundos grita:

– Basta!<sup>36</sup>

Aos 43 segundos, a professora adiciona um elemento à trama dizendo que era mentira o retorno do Lord das trevas, enquanto o plano exhibe um encontro entre o jovem protagonista e seu grande rival na estação de trem. Harry a retruca, prontamente, dizendo:

– Não é uma mentira. Eu o vi!<sup>37</sup>

Hermione, aos 54 segundos, diz que, se Dolores se recusa a lhes ensinar a se defender eles precisariam, de alguém que o fizesse. Harry surge no plano com rosto assustado e, em seguida, está dando aulas de defesa contra as artes das trevas, clandestinamente, para seus colegas. Sua primeira fala como professor é:

– Todo grande bruxo na história começou como nada mais do que somos agora.<sup>38</sup>

Os planos mostram grandes bruxos como Dumbledore, Voldemort, Alastor Moody, Sirius Black, Severo Snape, Remo Lupin e por fim o plano volta para Harry, e, logo após, seus colegas o escutando atentamente. A um minuto e nove segundos, surge a voz de Hermione comentando que é muito empolgante estar quebrando as regras. Rony a retruca com estranhamento:

---

36 “Enough!” Tradução do autor.

37 “It's not a lie. I saw him!” Tradução do autor.

38 “Every great wizard in history started out as nothing more than what we are now.” Tradução do autor.

– Quem é você e o que me conta de Hermione Granger?<sup>39</sup>

A próxima fala é de Cho Chang, a um minuto e 14 segundos. Ela diz a Harry que ele é um ótimo professor, o plano o exhibe ajudando-a com um feitiço e, em seguida, em outro plano, os dois se beijam. A um minuto e 22 segundos, logo após o beijo entre os dois jovens, ocorre um novo ponto de virada, a trama se encaminha para seu ápice. Hagrid diz, a um minuto e 23 segundos, que o ministro parece estar cego por não ver o caos que se instaura. A partir de um minuto e 28 segundos, surge uma sequência de falas: a primeira é de Sirius dizendo a Harry:

– É a sua vez, Harry.<sup>40</sup>

Logo a seguir, aparece Snape, ensinando Harry a disciplinar sua mente, a um minuto e 30 segundos. A um minuto e 33 segundos Hermione diz:

– Estamos nisso juntos.<sup>41</sup>

Harry, então, afirma:

– Se Voldemort está construindo um exército, então eu quero lutar.<sup>42</sup>

Outras duas falas encerram os diálogos do audiovisual. A um minuto e 50, Harry grita:

– Olhe para mim!<sup>43</sup>

A segunda fala encerra o trailer. Trata-se de uma provocação de Voldemort. O temido bruxo diz, a dois minutos e dois segundos:

– Harry Potter, você perderá tudo.<sup>44</sup>

Com relação ao papel dos efeitos sonoros deste trailer, podemos afirmar que ajudam a construir uma diegese verossímil. Mas podemos destacar momentos em que cooperam com questões narrativas. A 38 segundos, começam a ocorrer uma série de gritos alegre dos alunos. Estas manifestações de alegria são cortadas pelo grito histérico de Umbridge:

– Basta!

---

39 “Who are you and what do you tell me from Hermione Granger?” Tradução do autor.

40 “It's your turn Harry.” Tradução do autor.

41 “We are in this together.” Tradução do autor.

42 “If Voldemort is building an army, than I want to fight.” Tradução do autor.

43 “Look at me!” Tradução do autor.

44 “Harry Potter, you will lose everything.” Tradução do autor.

#### 4.7.1 Interpretação

A música é disposta de acordo com a lógica dos três atos da narrativa de Winck; ela situa os acontecimentos da narrativa com dois pontos de virada: um em 43 segundos e outro em um minuto e 22 segundos. O plano se manifesta de acordo com a situação rítmica da música. No primeiro trecho da narrativa, por exemplo, a música não flui normalmente o tempo todo, e o plano obedece essa lógica apresentando uma grande variação de durações. Alguns planos são relativamente lentos, e outros estão empilhados dentro de um único segundo. A partir do segundo momento da breve história, os planos passam a adquirir ritmo mais constante, obedecendo ao pulso musical, apesar de ainda ocorrerem variações bruscas de agilidade de edições. O terceiro trecho é o mais tenso, a música surge muito forte e com ritmo marcado, e os planos acompanham esta lógica. Praticamente todas as imagens duram menos de um segundo, sem alterações bruscas no ritmo das edições. Inferimos que a música atribui ritmo ao plano e os agrupa em sessões, nas quais se relacionam e dialogam, conferindo sentido à narrativa que ocorre.

Os diálogos desempenham algumas funções narrativas interessantes no trailer. A sequência das falas conduz o espectador pela trama. A primeira fala é introdutória e provocativa, funciona como um detonador, de acordo com Winck (2007), se refere a uma tempestade que se aproxima, enquanto os planos exibem, além de um céu carregado e cinzento, uma série de vilões e situações do passado de Harry. A tempestade à que se refere a fala é, justamente, este conjunto de perigos e vilões. Através desta fala, ambígua, entendemos que aqueles planos todos são complementares uns aos outros. São mais de dez planos, nos primeiros 17 segundos de vídeo, que adquirem sentido pela ação de apenas uma fala. Na próxima fala da peça, aos 17 segundos, identificamos um recurso narrativo tipicamente sonoro. Voldemort chama o nome de Harry com sua voz áspera, e o garoto abre seus olhos bruscamente. Em nenhum momento o vilão aparece perto do protagonista, mas sabemos que a voz do Lorde das trevas retumba na cabeça do jovem bruxo pela interação entre plano e banda sonora. A partir de 22 segundos, um novo vetor é adicionado à trama. O ministério anuncia Umbridge como alta inquisidora de Hogwarts, enquanto o plano ironiza o belo discurso do ministro, exibindo Dolores como uma pessoa autoritária e indesejável. O plano e o som agem em oposição criando uma ironia. A música e efeitos sonoros ganham volume, criando um

caos, após Dolores dizer que as coisas em Hogwarts estavam muito piores do que ela temia. Esta grande bagunça culmina com o grito histérico da professora. O contraste entre a confusão criada pelo volume da música e dos efeitos sonoro e o silêncio, que sucede o grito da personagem, gera a sensação de que o foco narrativo se alterou, passou a ser a voz de Umbridge. A partir do momento em consegue a atenção de todos, ela, então, passa sua nova mensagem, aos 43 segundos, dizendo que o retorno de Voldemort era uma mentira. Harry a retruca e cria uma nova perspectiva narrativa para a peça. De fato, a voz de Hermione surge, logo após, adicionando mais um elemento a trama: a necessidade de os alunos aprenderem a se defender contra bruxos e criaturas das trevas. Esta fala conduz à fala de Harry como professor de seus próprios colegas. Durante esta fala do protagonista, ocorre um diálogo interessante entre banda sonora e planos. O garoto diz que todos os grandes bruxos da história começaram por baixo, como alunos. O plano, por sua vez, mostra uma série de bruxos mais velhos, como Dumbledore, Voldemort, Alastor Moody, Sirius Black, Severo Snape, entre outros. É como se a fala de Harry estivesse sendo exemplificada. O que o garoto diz dá sentido à escolha daqueles planos. Entendemos que os personagens apresentados são os grandes bruxos aos quais Harry se refere. Em seguida, a um minuto e sete segundos, Hermione comenta sobre o fato de estarem quebrando regras, o que evidencia, ao espectador, que Potter não poderia estar ensinando; ou seja, ele não virou um professor contratado de Hogwarts. O último bloco da narrativa, a partir de um minuto e 22 segundos, surge com uma série vozes trazendo elementos à aventura, empregando ação à trama que chega em seu ápice: a voz de Hagrid falando sobre a cegueira do ministro, Sirius dizendo a Harry que agora é sua vez, Hermione dizendo a Harry que estão juntos nesta aventura e Harry dizendo que quer lutar contra Voldemort. O fim da peça é marcado pelo posicionamento de Voldemort com relação a tudo aquilo que fora exibido até então. O vilão diz:

– Harry Potter, você perderá tudo.

As falas se colocam em uma relação sequencial, obtida pela montagem sonora, associada à montagem de imagens. Este exercício atribui às sequências de falas e sons uma noção de continuidade característica do clássico recurso do “raccord”, abordado nesta pesquisa com base em Jaques Aumont. A manifestação desta condução narrativa, por diversas vozes ao longo do trailer, significa que a instância narradora, de Vanoye e Goliot-Lété, é alternada o tempo todo; ou seja, o foco narrativo é atribuído a cada personagem em diversas



fases da peça.

#### 4.8 HARRY POTTER E O ENIGMA DO PRÍNCIPE<sup>45</sup>

O sexto trailer da saga correspondente ao filme *Harry Potter and The Half-Blood Prince* (Harry Potter e o Enigma do Príncipe), dura um minuto e 53 segundos e tem 73 planos, cuja duração média aumenta com o decorrer da narrativa. Os primeiros planos têm, em média, pouco mais de dois segundos, enquanto os planos correspondentes ao ápice da ação apresentam menos de um segundo de duração. Os personagens envolvidos na narrativa deste trailer são: Alvo Dumbledore (Michael Gambon), Harry Potter (Daniel Radcliffe), Horácio Slughorn (Jim Broadbent), Hermione Granger (Emma Watson), Padma Patil (Afshan Azad), Dino Thomas (Alfred Enoch), Neville Longbottom (Matthew Lewis), Rony Wisley (Rupert Grint), Lilá Brown (Jessie Cave), Simas Finnigan (Devon Murray), Cátia Bell (Georgina Leonidas), Luna Lovgood (Evanna Lynch), Tom Riddle (Frank Dillane), Belatriz LeStrange (Helena Bonham Carter), Draco Malfoy (Tom Felton), Gina Wysley (Bonnie Wright), Fenrir Greyback (Dave Legeno) e Severo Snape (Alan Rickman).

A música inicia aos sete segundos, com vozes e cordas tocando notas longas, uma introdução para o resto da música que, logicamente, está por vir. A música adquire um pulso definido, após uma mescla de orquestra e efeitos sonoros, aos 17 segundos. Surge um piano com notas agudas de ritmo, com ritmo marcado e alguns rufos de pratos. A partir dos 24 segundos, surgem mais elementos na música: vozes, mais pratos e cordas fazem a dinâmica da música subir levemente. A primeira parada acentuada da música, demonstrando um ponto de virada, ocorre aos 36 segundos, soam apenas algumas cordas em fermata<sup>46</sup>, preparando para uma subida de dinâmica musical. A música é retomada aos 40 segundos, mais intensa do que na primeira parte. Uma parada acontece dos 57 aos 59 segundos, a música retorna com o mesmo clima que tinha antes deste pequeno corte. O segundo ponto de mudança da trilha musical ocorre a um minuto e cinco segundos. A dinâmica da música se altera por dez segundos. Podemos escutar algumas cordas e frases de harpa pontuando alguns

---

45 Trailer disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=TWJAB9nw1Mo&feature=fvst> acessado em 28/10/2011.

46 Termo que indica o prolongamento de uma nota, o fim do prolongamento ocorre de acordo com a vontade do músico executante ou de algum sinal estabelecido. Nota do autor.

acontecimentos do plano, até que, a um minuto e 15 segundos, a música retorna em sua fase mais tensa e intensa. A orquestra surge com toda força neste ápice da ação narrativa e assim segue até um minuto e 46 segundos.

Ocorrem 25 falas nesta peça: destas, nove são do professor Dumbledore. Ele introduz a narrativa, a nove segundos, indagando de Harry:

– Você está, logicamente, imaginando porque eu lhe trouxe aqui esta noite.<sup>47</sup>

O garoto lhe responde que, com o passar desses anos, ele já nem pergunta mais. Dumbledore diz:

– Pegue meu braço.<sup>48</sup>

Após esta primeira sequência, o diretor de Hogwarts apresenta ao jovem bruxo um novo professor: Horácio Slughorn, aos 21 segundos. Aos 25 segundos, Slughorn faz sua primeira fala explicando algo ligeiramente sobre poções. Aos 33 segundos Rony, vítima de um feitiço, diz que está amando alguma garota, Harry retruca dizendo que o amigo sequer conhece a moça. Aos 38 segundos, Rony pensa e responde:

– Você pode me apresentar?<sup>49</sup>

O narrador surge, então, aos 41 segundos, falando um pouco sobre a aventura deste ano. Aos 49 segundos, Dumbledore explica a Harry:

– O que você vê são memórias.<sup>50</sup>

Enquanto isso, o plano mostra as memórias às quais a fala se refere. Dumbledore segue dizendo que aquela era a memória mais importante que havia coletado e conclui o raciocínio, agora aparecendo no plano, dizendo:

– É também uma mentira.<sup>51</sup>

A um minuto o narrador, intercalando com Dumbledore, retoma seu texto:

– E somente ele ...<sup>52</sup>

A voz do professor o interrompe:

---

47 “You are, of course, wondering why I brought you here tonight.” Tradução do autor.

48 “Take my arm.” Tradução do autor.

49 “Can you intrduce me?” Tradução do autor.

50 “What you are looking at are memories.” Tradução do autor.

51 “It's also a lie.” Tradução do autor.

52 “And only he...” Tradução do autor.

– Você é o escolhido Harry.<sup>53</sup>

E segue o narrador:

– ...pode desvendar a verdade.<sup>54</sup>

A um minuto e oito segundos, Hermione xinga Harry por trocar olhares com uma garota que pensa que ele é o escolhido. Harry retruca dizendo que de fato é o escolhido. Hermione bate em sua cabeça com algumas folhas de papel dobradas. Harry se desculpa. A partir de um minuto e 15 o narrador faz suas considerações finais, e alguns personagens dizem frases de impacto que colaboram com a tensão, comum ao ápice narrativo. O professor Dumbledore fala que tem uma memória e acentua a dificuldade da tarefa que Harry tem pela frente e ainda diz:

– Você não pode falhar.<sup>55</sup>

Hermione diz, a um minuto e 32:

– Você precisa de nós Harry.<sup>56</sup>

A última fala da peça é de Harry, ele grita:

– Enfrente isso seu covarde!<sup>57</sup>

Enquanto isso, o plano exibe Grayback e, em seguida, Severo Snape.

Os efeitos sonoros seguem a lógica da tensão da narrativa. O desenho de som do começo da peça descreve sons leves, como o bater de copos, de Harry e Slughorn aos 29 segundos. Diferente do som da porta que se abre aos 43 segundos, o som do correr da porta é mais pesado do que o estalar de taças. Ou, ainda, o efeito sonoro correspondente ao mergulho de Harry na penseira aos 46 segundos. O som utilizado é impactante. Mas nenhum destes efeitos sonoros ganha em peso e volume do som do mar bravio que escutamos a um minuto e 16 segundos, seguido pelo voo das vassouras a um minuto e 19 segundos. A um minuto e 24 ocorre também a sonorização da marca negra formada por nuvens cinzentas. A sequência de sons da parte final do trailer lhe atribui tensão. Há um outro exemplo do peso dos sound FX do fim da narrativa a um minuto e 29 segundos: o voo dos comensais da morte e o quebrar das vidraças formam uma massa de som muito intensa e forte. Uma sequência de efeitos sonoros de feitiços, somados à música, em um minuto e 35 segundos e um minuto e 36 segundos,

---

53 “You are the chosen one Harry.” Tradução do autor.

54 “...can unlock the truth.” Tradução do autor.

55 “You must not fail.” Tradução do autor.

56 “You need us, Harry.” Tradução do autor.

57 “Fight that you coward!” Tradução do autor.

dialoga com a frase que Harry acabara de dizer:

- Enfrente isso seu covarde!

#### **4.8.1 Interpretação**

A música apresenta três fases definidas e acaba por dividir a narrativa da peça em três atos. Um primeiro ato introdutório, do começo aos 40 segundos; um segundo ato, dos 40 segundos a um minuto e 15 segundos, no qual o conflito se apresenta, e o terceiro ato, de um minuto e 15 segundos ao final, momento em que a ação atinge seu ápice. Uma parada inesperada ocorre aos 57 segundos, sugerindo uma transição. O fato é que a música é retomada com a mesma intenção que tinha nos instantes anteriores à parada; portanto, não há uma virada estrutural neste trecho: a música cessa para destacar uma fala de impacto do professor Dumbledore. O verdadeiro segundo ponto de virada ocorrerá logo em seguida,

A voz do professor Dumbledore age como a voz do narrador em diversos momentos. A ele é delegada a instância narradora na maior parte do trailer. Na maior parte do tempo, inclusive, suas falas não são fundamentadas pela diegese, lembrando exatamente o papel do narrador. Ele nos apresenta a trama e seus elementos de complexidade. Sua fala inicial é introdutória e se dedica a levar Harry e o espectador para dentro da nova aventura: ou seja, ela tem um direcionamento dúbio, fala para Harry Potter, mas comunica também ao espectador. Ele diz, sem ser fundamentado pela diegese:

- Você está, logicamente, imaginando porque eu lhe trouxe aqui esta noite.

Logo após vem a resposta do garoto. O professor diz:

- Pegue meu braço.

A partir de então, somos levados a outro lugar: o local onde se passa a trama, Hogwarts, o mundo bruxo, o palco da nova aventura. Assim que as imagens indicam à chegada a escola. Dumbledore apresenta a Harry e ao público um novo personagem: Horácio Slughorn; portanto, Dumbledore segue agindo como o narrador da trama. Ele age como personagem, de fato, apenas no segundo trecho da narrativa, momento no qual ocorre sua única fala fundamentada pelo plano e em que há um narrador não-diegético participando da banda sonora da peça. No último trecho, o professor reassume o papel de narrador e, sem

surgir no plano, faz suas considerações sobre os desafios que nosso protagonista irá enfrentar.

A peça apresenta uma situação narrativa de destaque no seu final. Harry grita:

– Enfrente isso seu covarde!

Neste instante, então, seguem-se dois efeitos sonoros de feitiços, enquanto o plano mostra Harry atacando, o lobisomem Grayback se defendendo, e Severo Snape mirando a varinha e lançando um feitiço. O áudio atribui um sentido dúbio ao que mostram os planos; ou seja, o grito de Harry nos dá a noção de que Grayback e Snape são seus rivais. A fala dialoga com os planos e cria esta dubiedade.

O fato de os efeitos sonoros apresentarem dinâmicas diferentes dentro dos trechos da peça evidencia a divisão da narrativa da trama em três atos. Esta característica narrativa é exemplificada pelo bater de copos no começo, aos 29 segundos, pelo mergulho de Harry na penseira, já no segundo bloco narrativo, aos 46 segundos, e pelo som do mar bravio, na terceira parte da trama, a um minuto e 16 segundos.

#### 4.9 HARRY POTTER E AS RELÍQUIAS DA MORTE I E II<sup>58</sup>

Harry Potter and The Deathly Hallows (Harry Potter e as Relíquias da Morte) foi exibido no cinema em duas partes; portanto, alguns trailers se aplicam apenas à primeira ou à segunda parte. Para análise neste trabalho, foi escolhido um trailer que anuncia a exibição dos dois filmes. O vídeo tem duração de dois minutos e 30 segundos e 78 planos, cuja duração média aumenta conforme nos aproximamos do fim audiovisual. No princípio da peça, alguns planos duram quatro segundos, e no fim, grande parte dos planos dura menos de um segundo. Os personagens presentes na narrativa são: Lord Voldemort (Ralph Fiennes), Harry Potter (Daniel Radcliffe), Rony Wisley (Rupert Grint), Hermione Granger (Emma Watson), Grampo (Warwick Davis), Olivaras (John Hurt), Rúbeo Hagrid (Robbie Coltrane), Belatriz Lestrage (Helena Bonham Carter), Argo Filch (David Bradley), Yaxley (Peter Mulan), Gina Wisley (Bonnie Wright), Severo Snape (Alan Rickman) e Draco Malfoy (Tom Felton).

Neste trailer, a música se destaca praticamente o tempo todo. A peça apresenta poucas falas e efeitos sonoros. A música protagoniza a organização da narrativa. Ela surge tensa e carregada de expectativa aos sete segundos. Cordas e sopros, formando intervalos e

---

58 Trailer disponível em [http://www.youtube.com/watch?v=\\_EC2tmFVNNE](http://www.youtube.com/watch?v=_EC2tmFVNNE) acessado em 28/10/2011.

acordes tensos, momentos de quase silêncio e tambores graves, lembrando batidas do coração, empregam tensão a este momento do trailer. Aos 55 segundos, a trilha musical adquire pulso: ocorre uma passagem de um momento tenso e com pouca movimentação, para um momento em que a ação se inicia. Vozes, tambores, cordas e sopros ganham força e ritmo. O segundo ponto em que a música sofre uma alteração ocorre a um minuto e 31 segundos, a passagem dura quase dez segundos, e é marcada por um acorde tenso e cheio de suspense. A música retorna com muita força a um minuto e 40 segundos. Os tambores e pratos ficam muito constantes, e as movimentações das notas de todos os instrumentos ganham muita agilidade e peso. Este trecho segue até o fim da peça. O Hedwige's Theme, tocado com sopros, lembra muito cornetas de guerra no final.

Poucas falas pontuam a ação na peça. A primeira ocorre aos 19 segundos, Rabicho diz:

– Nenhum sinal dele milorde .<sup>59</sup>

Aos 39 segundos Lord Voldemort executa a segunda fala da peça:

– Harry Potter, o garoto que sobreviveu, veio para morrer .<sup>60</sup>

Ele lança o feitiço da morte. Este gesto desencadeia a ação que caracteriza a segunda parte do trailer. A próxima fala só ocorrerá a um minuto e 34 segundos, quando o bruxo das trevas, em um duelo com o protagonista, diz:

– Por que você vive?<sup>61</sup>

Harry responde:

– Porque eu tenho uma razão para viver .<sup>62</sup>

A ação é novamente desencadeada, até que, a um minuto e 51 segundos, Harry grita a Rony:

– Ron, corte isso!<sup>63</sup>

Aqui, o plano mostra Ronald Wisley com uma espada em mãos golpeando algo. Coincidentemente, o plano que se sucede ao plano em que Rony desfere o golpe de espada é o de uma legenda que diz:

---

59 “No sign of him, Milord.” Tradução do autor.

60 “Harry Potter, the boy who lived, come to die.” Tradução do autor.

61 “Why do you live?” Tradução do autor.

62 “Because I have what living for.” Tradução do autor.

63 “Ron, cut it!” Tradução do autor.

– Parte 2, julho de 2011.<sup>64</sup>

A fala que conclui a ação da trama é de Voldemort:

– Somente eu posso viver para sempre.<sup>65</sup>

Os efeitos sonoros ganham força apenas na terceira parte da narrativa. Os gritos do exército de Voldemort, a um minuto e 41 segundos, o som do voo dos comensais da morte, em um minuto e 45 segundos, a cobra atacando Harry, a um minuto e 50, o barulho grave e forte de um feitiço de Voldemort, a um minuto e 55 segundos, o feitiço de Harry a um minuto e 57 segundos, as explosões, a um minuto e 59, formam uma sequência em que efeitos sonoros ganham destaque. O caos sonoro criado contrasta com a falta de música e com as batidas de coração soando aos dois minutos de peça, no momento em que Harry e Voldemort se enfrentam. Após esta parte, uma trovoadas retoma a música para sua conclusão.

#### **4.9.1 Interpretação**

Este trailer não apresenta muitas falas. Sua narrativa se baseia no contraste entre momentos em que sons e planos criam tensão ou repouso. A música organiza a narrativa em três atos e atribui sentido aos trechos por meio das sensações que expressa. Ela pontua e destaca momentos importantes da peça, como, por exemplo, a aproximação da câmera em Voldemort aos 30 segundos. Neste momento, pratos rufam demonstrando que aquele personagem significa algo mais profundo para aquela trama. Este audiovisual precisa descrever uma narrativa sem a utilização de muitas palavras; portanto, faz uso estratégico de efeitos sonoros, falas e música. As falas escolhidas têm grande impacto e focam no conflito central da ação. Cabe ao plano apresentar outros elementos da narrativa.

Os efeitos sonoros só ganham destaque no ato final da trama, o que ajuda a empregar a tensão necessária para o ápice da ação da narrativa. No começo da peça, não temos uma ênfase no desenho dos sons dos elementos apresentados pela diegese; enquanto no fim, os efeitos sonoros são utilizados para criar uma atmosfera mais conflituosa e densa. O som das batidas do coração, aos dois minutos, indica que aquela batalha exibida pelo plano é de vida ou morte. O ápice do conflito da trama é marcado pela tensão, quase silenciosa, das

---

64 “Part 2, July 2011.” Tradução do autor.

65 “Only I can live forever.” Tradução do autor.

batidas do coração.

Este trailer destaca a ação da música cooperando com a narrativa: ela organiza os planos e os faz dialogar entre si, formando uma história com pouquíssimas falas, mas com uma estrutura lógica perfeita, em três atos. O primeiro ato, do começo aos 55 segundos, é introdutório e aborda o momento em que Harry e Voldemort se aproximam pela primeira vez. É em torno deste confronto que toda a ação se desenvolve. O segundo ato, que vai dos 55 segundos a um minuto e 40 segundos, apresenta uma sequência de ação em que outros elementos e personagens são apresentados. O terceiro ato, de um minuto e 40 segundos até o final, marca especialmente a luta, propriamente dita, entre protagonista e vilão: apresenta mais profundamente o confronto direto entre Voldemort e seu exército e entre Harry e seus amigos. Esta peça é o exemplo perfeito de como a música, ainda que sem letra, pode desempenhar um papel semelhante ao de instância narradora, geralmente atribuído a um ou diversos personagens em uma mesma narrativa.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS (CODA)

Analisando os trailers escolhidos, observou-se uma série de padrões e situações em que o som pode cooperar com o desenvolvimento da narrativa do produto audiovisual. Cada componente da trilha sonora se manifesta narrativamente de acordo com seus aspectos peculiares, mas há um elemento fundamental para a utilização narrativa do som: a montagem sonora. Ela determina que os elementos do áudio se relacionem, de forma coerente, entre si e com a trilha de imagem. Pela utilização da montagem sonora, pode-se estabelecer o comportamento da música, ou a noção de sequência, lembrando o conceito de *raccord*, abordado, neste trabalho, a partir da visão apresentada por Jacques Aumont, estabelecida entre diálogos e efeitos sonoros, ao longo do trailer.

Em todos os trailers analisados, a música é montada de forma a lembrar o conceito da narrativa clássica linear em três atos, abordado nesta pesquisa com base na discussão de João Baptista Winck e é estruturada em três partes: a introdução, o desenvolvimento e o ápice. O início, ou introdução, tem o papel de criar uma atmosfera instigante e convidativa ao espectador. A música estabelece um ambiente de suspense e de preparação para a ação. Nesta parte, por muitas vezes, a música sequer apresenta um ritmo definido; o desenvolvimento, ou a segunda parte da música nas peças, é caracterizado pela fluidez. A ação se desenvolve rumo ao grande conflito final. Esta parte da música do trailer apresenta pulsação contínua, mas sem picos de dinâmica; ou seja, ela flui naturalmente, com ritmo mais marcado e contínuo do que na primeira parte, mas sem o exagero característico do final; a última parte da música dos trailers acompanha o ápice da ação narrativa. O momento em que o conflito atinge seu auge e sua resolução. Nesta parte, ela é caracterizada pelo peso, pelo ritmo forte, pelos movimentos de notas mais ágeis e bruscos.

De acordo com Reisz e Millar, em sua abordagem sobre a montagem sonora, em um contexto em que há uma troca acelerada de planos, um elemento sonoro contínuo pode ajudar a criar uma noção de sequencialidade. A divisão da música em três trechos determina que os trailers analisados apresentem três contextos de diálogo entre planos. Nos casos em que a música manifesta tal característica e em que ocorrem poucas falas, a música acaba por assumir, ainda que de forma adaptada, a função de instância narradora da peça como propõem

Vanoye e Goliot-Lété. O último trailer analisado dá conta de exemplificar esta situação.

Remontando à contextualização histórica oferecida por Berchmans, pode-se afirmar que a música é capaz de atribuir valores temporais a uma narrativa; ou seja, a escolha dos instrumentos e dos valores estéticos da composição musical pode identificar o período no qual a narrativa se passa, assim como podem agir em oposição aos elementos temporais oferecidos pela imagem, criando uma atmosfera temporal imaginária ou desconhecida. Sabemos que os filmes da saga Harry Potter são atuais, mas, a escolha pela música orquestrada acaba por não restringir temporalmente a narrativa. Essa escolha destaca a existência de dois universos distintos, o da Londres moderna e o do mundo bruxo, marcado por uma série de elementos ligados ao passado. Não me interessa, aqui, apresentar detalhadamente que elementos da narrativa dos trailers analisados são característicos do passado ou do presente, mas sim demonstrar que a trilha musical adequada para as peças não deve situá-las temporalmente. Se a trilha musical das peças fosse rica em sintetizadores e guitarras distorcidas, por exemplo, poderia agir contraditoriamente com relação à narrativa, por criar uma noção futurística totalmente inadequada ao universo descrito pela diegese. A escolha pela orquestração não restringe o universo temporal da narrativa e permite que o espectador transite entre os dois mundos descritos pela trama.

A música apresenta também uma função de destacar elementos do plano, como gestos, olhares, acontecimentos, quando os acompanha com ataques ou frases executadas por instrumentos musicais. Esta função apresenta uma relação direta com a narrativa da peça, na medida em que hierarquiza os acontecimentos dos planos e elenca um foco narrativo sobre o qual a trama se desenvolve. Logicamente que um plano exibe uma série de informações, mas a música acaba sendo capaz de destacar, dentro desta gama de mensagens, elementos de maior pertinência para o desenrolar da ação do audiovisual.

Os diálogos e efeitos sonoros são, na maioria das vezes, deixados de lado quando o assunto é trilha sonora audiovisual, mas Berchmans (2008) esclarece que “trilha sonora vem do original inglês soundtrack que, na verdade, tecnicamente representa todo o conjunto sonoro de um filme[...]” (BERCHMANS, 2008, p. 19). E sobre as falas no trailer, podemos afirmar que são elementos que fazem uma ponte direta entre o áudio e a imagem, na medida em que atribuem um sentido mais claro e direto ao que se vê no plano, lembrando que a simples sincronização entre imagem e áudio é uma tarefa característica de montagem sonora.

Elas são capazes de fazer, no caso específico do tipo de audiovisual analisado, planos, totalmente distantes, dialogarem entre si, de forma que se coloquem perfeitamente sintonizados com a narrativa.

Com relação às manifestações narrativas dos diálogos, percebe-se que podem se dar por meio das falas de um narrador não-diegético, ou por meio das falas de um ou vários personagens. Neste ponto, os conceitos propostos por Anne Goliot-Lété e Francis Vanoye, sobre instância narradora e os tipos de narradores possíveis para o audiovisual, foram aproveitados ao extremo.

O segundo trailer exemplifica a atuação do narrador não-diegético; nesta peça, a voz exterior à ação se comunica com o público e, simultaneamente, organiza e atribui sentido narrativo à ação que se desenrola nos planos. Esta é talvez a função narrativa mais óbvia e intuitiva da fala em um trailer.

As manifestações mais profundas e sutis do papel narrativo desempenhado pelas falas surgem com a utilização das vozes de personagens para representar a instância narradora das peças. Em alguns trailers analisados, a voz de um único personagem é explorada para conduzir a narrativa. Nestes casos, em geral, essa voz surge em todos os momentos estratégicos do trailer e aprofunda, a cada intervenção, o assunto central da trama. Em geral não é a quantidade de falas que esse personagem possui no trailer que o faz fundamental para a organização narrativa da peça, mas sim a colocação destas falas; ou seja, a utilização dessa voz passa de forma evidente por um exercício de montagem sonora. As falas do responsável pela condução narrativa do audiovisual são posicionadas de forma estratégica para atribuir sentido a toda ação expressa nos planos: elas atribuem sentido ao que se vê. Uma das diferenças fundamentais entre as falas do personagem, ao qual foi delegada a instância narradora, e a fala de um dos personagens, que compõe a ação do produto audiovisual, é que o narrador, apesar de ser parte integrante da ação, não surge no plano fundamentando suas falas. Seu discurso tem um direcionamento duplo; ou seja, ele se direciona aos personagens inseridos na ação e, ao mesmo tempo, ao público, enquanto o outro tipo de personagem, totalmente inserido na trama, direciona suas falas apenas a outros personagens. Nota-se que, no trailer, muitas vezes, é a fala de um personagem que funciona como detonador da ação, remontando a Winck (2007). A frase dita por Harry no início do segundo trailer é um bom exemplo de detonador.

A instância narradora do trailer pode ainda se manifestar na voz de diversos personagens. Neste caso, as falas se dispõem formando uma sequência lógica e cronológica por meio de uma série de montagens que gera uma espécie de *raccord*. Ocorre, para tanto, um exercício conjunto de montagem de imagem e de som, pois as cenas escolhidas carregam os diálogos fundamentais para o desenrolar da narrativa. Um exemplo desta manifestação narrativa ocorre no terceiro trailer analisado, correspondente ao filme *Harry Potter e o Prisioneiro de Azkaban*. As falas são dispostas de forma semelhante a um *raccord*. Apesar de não apresentarem uma sequencialidade real, parecem realmente dialogar entre si, criando a noção de sequencialidade característica desse recurso de montagem.

Os efeitos sonoros desempenham, em diversos momentos, funções narrativas importantes. Um exemplo clássico se situa no princípio do primeiro trailer, quando, antes de o plano exibir Harry Potter, escutamos seus passos; ou seja, o efeito sonoro compõe a ação dramática sem que notemos qualquer movimentação no plano. O som tira a narrativa do repouso, agindo em oposição à imagem. Além disto, cria a noção do espaço no qual a narrativa se desenvolve, de forma que, ainda que a imagem esteja exibindo apenas um fundo escuro e uma janela pequena, sabemos, pelo som dos passos, que aquele local apresenta uma amplitude. Os efeitos sonoros têm o poder de hierarquizar, também, elementos que se situem no plano por pertinência narrativa. Um exemplo deste tipo de situação pode ser visualizado no quarto trailer, quando corujas voam em volta de Harry e Cho Chang sem que sejam sonorizadas. Elementos que compõem o plano não são sonorizados para que o foco narrativo se mantenha no diálogo entre os dois personagens, lembrando um dos fundamentos da montagem sonora apresentado por Reisz e Millar, o foco auditivo. Acima da recriação literal da realidade sonora de uma cena, está o foco narrativo. No primeiro trailer, temos um exemplo em que elementos são sonorizados e adquirem destaque. É o que ocorre quando duendes de Gringotes carimbam papéis no ritmo da música, e o som firme dos carimbos, em primeiro plano, ganha uma atenção especial por parte de Harry e do espectador. As sequências de efeitos sonoros ajudam a criar uma atmosfera mais tensa para os momentos mais eletrizantes da narrativa, prova disto é que a quantidade de sons aumenta muito no final da maior parte das peças analisadas. Esses momentos são mais tensos pelo jogo que as sequências de som parecem fazer com o foco narrativo das peças. É como se a instância narradora fosse, a todo momento, deslocada. A utilização de sons simultâneos contribui,

também, para a criação desta tensão, mas o empilhamento de sons simultâneos pode criar um caos muito grande que acaba ultrapassando os limites da tensão desejada.

É certo que os elementos que compõem a trilha sonora agem sempre complementarmente entre si e com os planos, e é nestas condições que foi descoberta uma gama interessante de recursos narrativos. Mas foi analisando cada um deles separadamente que sua complexidade foi percebida. Como consequência deste trabalho, a trilha sonora “trailerífica” pode ser entendida de forma mais profunda e rica. Saber que o som pode cooperar tanto com a narrativa fílmica é enriquecedor e esclarecedor; assim como descobrir que cada um dos elementos pesquisados pode ser assunto de análises ainda mais profundas sobre seu papel narrativo.

## BIBLIOGRAFIA

AUMONT, Jacques. **A Estética do Filme**. São Paulo: Papyrus, 2008.

BERCHMANS, Tony. **A Música do Filme, tudo o que você gostaria de saber sobre a música de cinema**. São Paulo: Escrituras, 2008.

CARRASCO, Ney. **SYGKHRONOS A Formação da Poética Musical do Cinema**. São Paulo: FAPESP, 2003.

CARRASCO, Ney. **Trilhas: o som e a música no cinema**, 2010. Disponível em: <http://www.comciencia.br/comciencia/handler.php?section=8&edicao=54&id=689> Acesso em 18 mai. 2011.

IUVA, Patrícia de Oliveira. **Reinventando o trailer**. In: IX Encontro dos Grupos/Núcleos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, p. 1-14, Curitiba, 2009.

IUVA, Patrícia de Oliveira. **A convergência da publicidade e do cinema na estratégia contratual do trailer cinematográfico**. In: VII Encontro dos Grupos/Núcleos de Pesquisa em Comunicação – Semiótica da Comunicação, evento componente do XXX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, p. 1-14, Santos, 2007.

KERNAN, Lisa. **Coming Attractions – Reading American Movie Trailers**. Austin, Texas: University of Texas Press, 2004.

LANGIE, Cíntia. **O trailer e o processo de sedução no cinema**, Revista FAMECOS, nº 14, Porto Alegre, p. 15-23, dezembro, 2005.

LEONE, Eduardo. **Reflexões Sobre a Montagem Cinematográfica**. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

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

REISZ, Karel; MILLAR, Gavin. **Técnica del montaje cinematográfico**. Barcelona: Plot ediciones, 2003.

SANTOS, Márcio Carneiro dos. **O trailer do filme e a retórica da atração**. Dissertação (Mestrado em Comunicação Área de Concentração em Comunicação Contemporânea) – Curso de Mestrado em Comunicação – Universidade Anhembi Morumbi, 2009.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas, SP: Papyrus, 1994.

WINCK, João Baptista. **Os modos de narrar com audiovisual**. Rio de Janeiro: Garamond, 2007.

## ANEXOS

### ANEXO 1: Desconstrução do trailer de Harry Potter e o Prisioneiro de Azkaban

12. HARRY DENTRO DO ÔNIBUS. ASSUSTADO.	0'23" — 0'23"
13. RODA DO ÔNIBUS E UMA VE- LHA CRUZANDO A FRENTE DELE, LENTAMENTE, COM ANDADOR.	0'24" — 0'24"
14. UM MOTORISTA VELHO, DE CÔ- LUA FUNDOS DE CARRAPATA E UM BONECO DE VODOO FAZ ALGO	0'25" — 0'25"
15. O MOTORISTA ESTICA A MÃO PARA PUXAR UMA ALAVANCA	0'25" — 0'25"
16. ELE PUXA A ALAVANCA (DEFAUTE MÃO + ALAVANCA)	0'26" — 0'26"
17. FREIADA BRUSCA DO ÔNI- BUS, ATRÁS DA VELHA.	0'26" — 0'26"
18. UM SUSPEITO, EM PÉ, LÉ, TRAN- QUILAMENTE, SEU SORRISO E HARRY SE MOVE PARA FRENTE, VIOLENTAMENTE, PARA PULSO.	0'27" — 0'27"
19. HARRY ATINGE A DIVISÓRIA DA CABINE COM FORÇA. (MÃOS E ROSTO)	0'27" — 0'28"
20. ÔNIBUS PARADO, VELHA ANDANDO LENTAMENTE, EM SUA FRENTE	0'28" — 0'29"
21. BONECO DE VODOO DE ALGO	0'30" — 0'30"
22. ÔNIBUS DE LADO, ABRANCANDO ASSIM QUE A VELHA SAI DE SUA FRENTE.	0'30" — 0'30"
23. PRISÃO COM SIRIUS BLACK, A CÂMERA ENTRA NO CÉU E QUANDO	0'31" — 0'35"



O FILMO DE PRATO, FUE  
VINDO O ROSTO COM OLHOS AD-  
REGULADOS.

24. HERMIONE ASSUSTADA DO 0'35" — 0'35"  
LADO DE RONNAD, ELA PEGOU  
NO MÃO DELE.

25. DETALHE DAS MÃOS 0'36" — 0'36"

26. HERMIONE ASSUSTADA, 0'36" — 0'39"  
RONNIE QUANDO PAROU BAIXO ESPAN-  
TADO, MIRANDO SUAS MÃOS JUNTAS.  
OS DOIS SE OLHAM E SE DISTAN-  
CIAM QUANDO SE DÃO CONTO.

27. MINERVA COM UM CORONA 0'39" — 0'40"  
MÃO EM UMA SALA COM VÁRIAS  
PESSOAS.

28. HARRY SOBRIANDO EM SEU 0'40" — 0'41"  
QUARTO NA CASA DOS TIOS, SEM  
TUDO NO CAMO, REVOLUTADO.

29. O RETRATO DE SEUS PAIS 0'42" — 0'44"  
DANÇANDO FOLKETS.

30. HARRY REFLETINDO NO PÉLO 0'44" — 0'46"  
CUID DA TORRE EM DOCUMENTS.

31. HARRY CONVERSA COM O PAI 0'47" — 0'49"  
DE RONNIE, A CÂMERA SE APRO-  
XIMA DE SEU ROSTO.

32. HARRY COM UM MAPA NA MÃO 0'49" — 0'52"  
EM UM CORREDOR ESCURO DE HO-  
MENS, A LUZ DO PLANO GÊ DE SUA  
VÁRIAS. ELE QUANDO O PAPEL É PRO-  
CURA ALGO, DE LUZ.

33. HARRY SE VIRA E ABRE O 0'53" - 0'53"  
A VÁLVULA.
34. TREM DE HENRIQUES RONNIE 0'53" - 0'54"  
DE MÃO NO VIDRO E SEUS AMIGOS  
DENSO, AO PUNDO.
35. RONNIE APOURADO COM AS 0'55" - 0'56"  
MÃOS NO VIDRO QUE CONSEGUE,  
A CÂMERA SE MOVE E FICAO EM  
SUA MÃO
36. TREM EM PLANO GERAL, CÂMERA 0'57" - 0'58"  
DE APOURADO
37. LUPIN E OS DOIS AMIGOS QUAN 0'58" - 0'59"  
HARRY COM EXPRESSIONES PREOCUPADAS  
NO CABINE DO TREM.
38. PIMENTADOR ABRE A CABINE 0'59" - 1'02"  
LENTAMENTE, DESTAQUE DA MÃO DO  
SAR.
39. PORTÃO SE FECHANDO EM CONTRA 1'02" - 1'03"  
PLONNIE
40. PORTÕES DE HENRIQUES SENDO 1'03" - 1'03"  
FECHADOS, FILM, SUA CÂMERA E MÍNIMA
41. DETALHE DO FECHAMENTO DA PORTA 1'04" - 1'05"
42. DUMBLEDORE FAZ (RISOS) 1'05" - 1'05"
43. HARRY E HERMIONE QUAN ALGO A 1'06" - 1'07"  
CIMA
44. PIMENTADOR EM CONTRA PLONNIE 1'07" - 1'08"  
SUA A ALMA DE HARRY
45. HARRY TEM SUAS FÉVELAS SURTIDA 1'09" - 1'10"
46. "This summer" 1'10" - 1'11"
47. O VÔO DO HENRIQUES COM HARRY 1'12" - 1'13"

48. OS TRÊS AMIGOS DESCEM A 1'14" - 1'14"

ESCALA DE ZORO DA ESCADA.

49. "SOMETHING WICKED THIS WAY 1'15" - 1'16"

COMES "

50. SINIUS COM ROSTO TENSO 1'17" - 1'18"

51. HARRY SOBINHO NA PORTA, 1'18" - 1'19"

UMA CORUÇA VOA PARA A FUA

ENQUANTO JARRY FICA PARADO.

52. HARRY DIZ ALGO COM ROSTO 1'19" - 1'20"

DE REVOLTA.

53. WOOD DEBE UM BOM, DE ONDE 1'20" - 1'21"

SAI UM DEMONSTRADOR.

54. HARRY ENFRENTA O DEMONSTRADOR 1'21" - 1'22"

55. UM FRITILHO CONSISTENTE DE 1'22" - 1'23"

HARRY ATINGE A CRIATURA

56. PROFESSORA MILONRY NA ANUA 1'23" - 1'24"

DE ADIVINAÇÃO.

57. GOSTO BRUSCO DELO 1'24" - 1'24"

58. TIO WALTER TENTO ACABAR SUA 1'25" - 1'25"

1ª FIM ROLHO DE BASTÃO.

59. A CÂMERA MOSTRA O ROSTO DELO 1'26" - 1'26"

ENQUANTO TENTO SE ACABAR RE WALTER.

60. ELO E WALTER PENSAMO COM O 1'27" - 1'27"

CACHORRO MORGENDO-O.

61. HARRY ESPANTADO 1'27" - 1'27"

62. LOBISOMEM BRANCO ROSNANDO 1'28" - 1'28"

63. BOWTIE ROSNANDO DE BRINCA - 1'28" - 1'29"

PRIMA

64. SMOKE COM ROLHO DE VELHA 1'29" - 1'30"

65. TRANSFORMA.

65. Degrado OMBRADO O CBU.	1'30" - 1'31"
66. TRILONGY COM POSO MISTO	1'32" - 1'32"
67. LIVRO MONSTRUOSO DOS	1'32" - 1'33"

MONSTRUOS.

68. LIVRO ABRE A BOCA.	1'33" - 1'33"
69. LIVRO ENQUENEBIDONAS MÃES	1'34" - 1'34"

DE HARRY.

70. MIA FOY BOLA ALGO PAIVOSO	1'34" - 1'36"
71. ARMIONE E A SUA FRENTE DIT	1'36" - 1'37"

ALGO, PRVA.

72. CORRE NA DIREÇÃO DE MALFOY	1'37" - 1'38"
73. HARRY E RONNIE SUA CUNHA.	1'38" - 1'38"
74. ARMIONE DÁ UM SOCO EM	1'38" - 1'39"

MALFOY.

75. MALFOY É SEGURO PRLOS AMIGOS	1'40" - 1'40"
76. ARMIONE DIT ALGO.	1'40" - 1'41"
77. LAIOS "HARRY POTTER AND	1'42" - 1'45"

THE PRISONER OF AZKABAN

78. HARRY VAIEM UM FANTIGO	1'46" - 1'48"
79. SOBRE YTH	1'49" - 1'52"
80. HARRY POTTER. COM	1'52" - 1'56"

MÚSICA:

0'06" - SURTE TENSA, SEM PULSO

0'13" - BAIXA A DINÂMICA, MAS SEGURE TENSA

0'18" - VOLTA TENSA

0'27" - PARADA NA MÚSICA

0'29" - COMEÇA A VOLTAR

0'31" - MAIOR VOLUME

0'32" - VOLTA A BAIXAR A DINÂMICA

★ 0'35" - ATAQUE DESTACADO NO MEIO DA DINÂMICA BAIXA;  
A MÚSICA PARA (VIRADA)

0'38" - AUMENTANDO

0'39" - ATAQUE MORDE A VOLTAS DA MÚSICA

0'49" - MAIS UM ATAQUE DE CORPOS

★ 1'10" - A MÚSICA SURTE FORTE E COM PULSO, COM  
INTENSÃO MAIS ALTA (VIRADA)

1'30" - SURTE O DIFERENTES TEMAS

1'42" - ATENÇÃO MÚSICA

1'49" - ATAQUE MUSICAL E FIM

Dialogos

0'15" - SNAPE: TURN TO PAGE 394.  
(DETONATOR)

0'24" - VOODOO: VILKA' LONGE LADY AT JWRANK O'WOK

0'29" - VOODOO: 3, 2, ...

0'30" - VOODOO: YEA!

0'31" - VOT NRO PRESENTE NA SIWESIE I SIRIUS BLACK HAS  
SCAPED FROM AZKABAN, HE IS A MURDERER.  
0'35"

0'39" - MINIFRUD: SIRIUS IS THE REASON THE POTTER SPARE  
DIED  
0'42"

0'43" - DUMMO PERSONALITIZER PMS DO DILUKE: AND NOW  
HE WANTS TO KINISA WHAT HE STARTED.  
0'44"

0'44" - SR. WISURIT: I WANT YOU TO SWEAR TO ME:  
YOU WON'T GO LOOKING FOR BLACK.  
0'46"

0'47" - HARRY: WHY WOULD I GO LOOKING FOR SOMEONE  
WHO WANTS TO KIL ME?  
0'48"

0'50" - LOT AD TUNED: HARRY POTTER

0'56" - RONNIE: THERE'S SOME ~~ANY~~ MOVING OUT THERE  
1'01"

0'58" - WPIN: IT WAS A DEMENTOR, ONE OF THE GUARDS  
OF AZKABAN, IS SEARCHING THE TRAIN FOR SIRIUS BLACK.  
1'02"

1'04" DUMBLEDORE: IT IS NOT IN THE NATURE OF A DEMENTOR  
TO BE FORGIVEN.

1'17" HARRY: I HOPE HE FINDS ME, CAUSE WHATEVER HE DOES,  
I'M GONNA BE READY.  
1'21"

1'23" HARMONIE: MUST LOOK BEYOND

1'34" - MALFOY: DEFENDING HARMONIE? ... MUD-BLOOD

1'36" HARMONIE RESPONDS AS HINGWANTED  
1'38"

1'40" - HARMONIE: THAT FELT GOOD

1'46" - HARRY: PROTECT PATRONUS!

SOUND BY

0'07" - PORTA

0'09" - PORTA FECHANDO

0'10" - ~~SOM~~ FECHANDO

0'12" - " "

0'13" - PROFESSOR ABRENDO

0'18" - SOM DE IMPACTO

0'20" - FREIADA

0'21" - DECELERAÇÃO FORTE + 30 ZINAS  
~~#~~

0'26" - FREIADA

0'28" - ESTALO LEMBRANDO RELÓGIO

0'30" - CANTADOS DE PNEU

0'38" - PASSAROS BAIUNOS

0'44" - PRESENTO

0'53" - SOM PARA MOVIMENTO DA CARLINHA

0'55" - PSABLOS DE GUELO



1'01" VOT ESTIMADAS DE MONSIEUR

1'01" PORTAO FRENADO (FERRO)

{  
BARUNTO DO FICAMENTO DOS PORTES

1'05" BARUNTO DO DEMENTADOR DO LINDO FINANCIA

{  
VAI JUNTANDO COM A ORQUESTA  
1'09"

1'21" SEM 200 DEMENTADOR VOANDO

1'22" SEM