eISSN 2317-6377

|:PER MUSI:|

Desafios e soluções no desenvolvimento da banda sonora do curta-metragem *Partir*

Challenges and solutions in the development of the soundtrack for the short film *Partir*

Fabio Wanderley Janhan Sousa[1]
fabio.janhan@ufpe.br

[1] Universidade Federal de Pernambuco, Departamento de Música (Centro de Artes e Comunicação), Recife, Pernambuco, Brasil

ARTIGO CIENTÍFICO
Editor de Seção: Fernando Chaib
Editor de Layout: Fernando Chaib
Licença: "CC by 4.0"

Data de submissão: 07 nov 2025
Aprovação final de aprovação: 11 dez 2025
Data de publicação: 07 jan 2026
DOI : https://doi.org/10.35699/2317-6377.2026.62701

RESUMO: Este artigo examina o processo composicional envolvido na elaboração da banda sonora do curta-metragem "Partir", apresentado com sua componente visual já finalizada. Explora-se o processo criativo musical e sua interação com outros elementos sonoros, incluindo os efeitos sonoros, o *foley* e os diálogos. O estudo conclui com reflexões críticas sobre a prática de composição de trilhas musicais e oferece sugestões metodológicas para projetos audiovisuais futuros.
PALAVRAS-CHAVE: Música; Cinema; Intermidialidade; Trilha Sonora; Curta-metragem.

ABSTRACT: This article examines the compositional process involved in developing the soundtrack for the short film "Partir", which was presented with its visual component already finalized. It explores the musical creative process and its interaction with other auditory elements, including sound effects, foley, and dialogue. The study concludes with critical reflections on the practice of composing film scores and offers methodological suggestions for future audiovisual projects
KEYWORDS: Music; Cinema; Intermediality; Soundtrack; Short film.

1. Introdução

A banda sonora[1] de uma produção audiovisual — isto é, o conjunto de elementos sonoros que se articulam às imagens — costuma ser tradicionalmente dividida em três componentes principais: a composição musical, os efeitos sonoros e foley, e os diálogos (Carreiro 2021, 86). Esses elementos podem ser tratados de forma distinta, conforme as exigências específicas de cada projeto. No entanto, tal divisão não se apresenta de maneira estanque, uma vez que, em muitos casos, os três componentes são desenvolvidos de forma simultânea, resultando em sobreposições de funções e em rupturas nas fronteiras convencionais entre essas categorias. Essa complexidade não apenas desafia a categorização tradicional, mas também abre caminho para refletirmos sobre dimensões intermídia do audiovisual, nas quais som e imagem se articulam de maneira dinâmica e interdependente.

Nesse contexto, destaca-se o papel do som direto sincrônico[2], cuja função ultrapassa a mera captura técnica de diálogos ou ruídos incidentais. Sousa, Pereira e Melo (2025) observam que o som gravado no momento da filmagem pode adquirir valor estético e narrativo próprio, contribuindo para a verossimilhança e para a construção de atmosferas específicas. Alves (2012) reforça que o som direto se torna elemento estruturante da banda sonora, funcionando como eixo de articulação entre música, efeitos e fala, e reforçando a organicidade da cena. Ao estabelecer essa relação imediata entre registro sonoro e imagem, o som direto evidencia como o desenho de som já se configura como prática intermídia desde o set de filmagem, no processo de microfonação, instaurando vínculos que serão posteriormente ampliados na pós-produção e influenciarão diretamente a percepção do espectador em relação à obra.

A noção de paisagem sonora, introduzida por Schafer (1977), amplia ainda mais essa perspectiva ao considerar o som como espaço acústico que dialoga com a imagem e com a narrativa. A paisagem sonora envolve tanto os sons naturais e sociais que compõem o ambiente quanto aqueles artificialmente construídos em estúdio (foley), criando uma dimensão sensorial que transcende a mera função ilustrativa. Chion (1994) destaca que o som no audiovisual não apenas acompanha a imagem, mas pode expandi-la, sugerindo dimensões invisíveis ou intensificando a experiência perceptiva. Nesse sentido, o ambiente sonoro torna-se parte integrante da dramaturgia, permitindo que o espectador seja imerso em um universo simultaneamente visual e auditivo, construído na interseção entre som direto, composição musical e edição.

A intermidialidade, conforme delineado por Santaella (2001) e Elleström (2017), constitui uma área de pesquisa dedicada ao estudo das possíveis interações entre as três mídias fundamentais — imagem, som e texto — tanto no âmbito da criação quanto da análise de obras audiovisuais. No campo dos estudos denominado intermídia, fundamentamo-nos também em Cook (1998), que propõe três formas básicas de relação entre mídias: concordância, discordância e complementaridade. Complementarmente, os trabalhos de Chion (1994, 2009) oferecem conceitos essenciais para a compreensão dessas interações, como o de *spatial magnetization*, que se refere ao fenômeno gestáltico percebido quando uma imagem é sincronizada com um som; os sons *on-screen* e *off-screen*, que mantêm ou não uma correspondência direta com os

[1] Utilizamos neste trabalho a terminologia “banda sonora” para identificar todo o conteúdo de áudio produzido para o curta-metragem, constituído de composição musical, foley e diálogos. O termo “composição musical” é apresentado em substituição ao termo “trilha musical”, muito comum na bibliografia relacionada, para trazer maior clareza ao que se trata.

[2] “o áudio captado simultaneamente às imagens durante a gravação de um filme” (Sousa, Pereira e Melo 2025, 2).

elementos visuais apresentados em tela; e os sons diegéticos e não-diegéticos, aqueles cuja presença está ou não integrada diretamente à lógica narrativa da obra. Assim, o desenvolvimento da banda sonora de um filme insere-se diretamente nesse campo de investigação, revelando-se como um espaço fértil para a análise das dinâmicas intermídia que permeiam a construção audiovisual.

Leite (2004) propõe distintas possibilidades de articulação entre imagem e som no contexto de produções audiovisuais de natureza intermídia. Entre elas, destacam-se: (1) o processo de criação de uma partitura musical a partir de estímulos visuais, na qual a imagem serve como ponto de partida para a geração de materiais sonoros ou para a construção de estruturas composicionais; (2) o processo de produção no qual o som é concebido para uma imagem previamente finalizada — ou, inversamente, a imagem é elaborada a partir de uma composição musical já existente; (3) a apropriação de sons reais presentes na imagem como matéria-prima para a composição musical; (4) a composição simultânea de imagem e música, em que ambos os elementos interagem e influenciam-se mutuamente durante sua elaboração; e (5) a utilização da imagem como ilustração de uma música previamente composta. Essas abordagens evidenciam a complexidade e a diversidade das relações possíveis no processo de criação de um produto audiovisual, reforçando que a banda sonora, longe de ser apenas a soma de composição musical, efeitos e diálogos, constitui um espaço de experimentação intermídia no qual som e imagem se entrelaçam no processo de construção da obra.

Os processos de criação da banda sonora em produções cinematográficas podem assumir os mais variados formatos, tanto no âmbito industrial quanto em contextos independentes. No modelo hollywoodiano, consolidou-se uma lógica de extrema hierarquização e divisão de funções, na qual cada dimensão sonora — composição musical, diálogos e foley/efeitos — é atribuída a equipes especializadas e posteriormente integrada pelo mixador ou editor de som. Essa configuração favorece a qualidade técnica e a padronização estética, mas não representa a totalidade das práticas existentes no campo audiovisual.

Entre as abordagens descritas por Leite (2004), destaca-se aquela em que, durante o processo de produção, a composição musical é concebida para uma imagem previamente finalizada, ou, em casos menos frequentes, a imagem é construída a partir de uma composição musical já existente. Essa modalidade, referida pela autora como abordagem (2), é particularmente comum em produções de baixo orçamento, nas quais não há previsão de recursos financeiros ou temporais suficientes para viabilizar um trabalho minucioso e colaborativo com a equipe de áudio (compositores, músicos, técnicos de som, editores, entre outros) ao longo de todas as etapas da realização audiovisual.

Também se observa com frequência a situação (3), em que sons provenientes da própria imagem gravada passam a integrar a banda sonora do filme. Esses sons, sejam eles o som direto ou o *foley*, são classificados como diegéticos — ou seja, estão inseridos diretamente na narrativa, e podem ser captados durante a encenação ou recriados posteriormente em estúdio (Chion 1994, 2009). Dependendo da estética adotada, tais elementos podem ser incorporados não apenas à banda sonora como um todo, mas também à composição musical, trazendo coerência ao resultado. Em produções de maior escala, os processos de estruturação e planejamento da banda sonora tendem a se aproximar da situação (4), na qual a concepção sonora e imagética ocorre de forma simultânea. Nesse contexto, profissionais de composição musical e design sonoro participam ativamente desde a fase de roteirização, esboçando trechos musicais e selecionando elementos sonoros essenciais para cada cena, seja para gravação ou dublagem em estúdio. Essa abordagem colaborativa favorece a criação de um produto final mais coeso e expressivo. A concepção simultânea entre som e imagem é particularmente evidente na elaboração da composição musical —

entendida como a música composta para acompanhar as imagens — cuja função é expressar ambientes, estados emocionais, antecipar eventos narrativos ou representar personagens por meio de temas, ou motivos melódicos específicos, como os *leitmotiven*[3].

A configuração ideal no desenvolvimento da banda sonora de uma obra audiovisual pressupõe a divisão das tarefas entre equipes especializadas, cada uma dedicada a uma das três dimensões fundamentais: composição musical, diálogos, e *foley* com efeitos sonoros. Essa segmentação permite que cada componente seja tratado com maior profundidade técnica e estética. Ao final do processo, um profissional responsável pela finalização sonora — geralmente o mixador ou editor de som — integra esses elementos em uma composição coesa, consolidando a banda sonora completa do filme ou curta-metragem.

Em produções independentes ou de baixo orçamento, observa-se com frequência uma dinâmica distinta, marcada pela centralidade do som direto sincrônico. Nesses casos, o áudio captado no momento da filmagem não apenas garante economia de recursos, mas pode assumir funções que, em contextos industriais, seriam atribuídas ao *foley* ou à dublagem, reduzindo a necessidade de recriação em estúdio e reforçando a imersão do espectador no ambiente diegético. Assim, enquanto o *foley* e a regravação de diálogos em estúdio permanecem práticas recorrentes em produções de maior escala, no cinema independente prevalece uma abordagem mais integrada e menos hierarquizada, na qual o mesmo profissional pode acumular funções de captação, edição e finalização sonora. Essa diversidade de modelos evidencia que o desenho de som não deve ser compreendido apenas a partir da lógica industrial, mas como um campo plural, no qual diferentes estratégias — do som direto à concepção simultânea de música e imagem — se articulam conforme as condições de produção e as escolhas estéticas de cada obra.

Entre as diversas formas de organização profissional da parcela da banda sonora dedicada ao *foley* e aos efeitos sonoros, duas configurações se destacam como as mais recorrentes. Na primeira, um profissional é responsável por receber ruídos previamente selecionados — provenientes de bancos de sons ou da captação direta realizada pelo editor (que pode também atuar como editor final) — e complementar esse material com novas gravações realizadas em sessões específicas de *foley*. Na segunda configuração, observa-se uma atuação mais abrangente, em que o mesmo profissional conduz todas as etapas: realiza as gravações de *foley*, seleciona e edita os sons captados, pesquisa novos elementos em bibliotecas sonoras, realiza gravações adicionais em estúdio e finaliza essa seção da banda sonora, entregando-a em estágio semiacabado ao editor responsável pela mixagem final. Essa abordagem integrada, embora mais exigente, pode favorecer a coesão estética e técnica da composição musical, especialmente em produções com equipes reduzidas ou recursos limitados.

A parcela da banda sonora dedicada aos diálogos costuma contar com um profissional envolvido desde as primeiras etapas das gravações. O responsável pela captação do áudio direto — geralmente por meio de microfones de lapela ou *shotguns* — tem, em muitos casos, acesso privilegiado ao roteiro e aos detalhes narrativos antes mesmo dos demais membros da equipe de áudio. Com o avanço das tecnologias de sincronização sonora, tornou-se cada vez mais comum a regravação dos diálogos em estúdio, em ambientes controlados e livres de interferências externas. Essa prática, já consolidada nos processos de dublagem,

[3] Não iremos nos aprofundar na conceituação e contextualização do termo, sendo bastante entendê-lo como elemento sonoro que caracteriza e identifica um personagem, um espaço, um sentimento ou qualquer outro elemento recorrente na narrativa.

permite maior precisão técnica e qualidade acústica, contribuindo para a clareza e expressividade da dimensão verbal da banda sonora.

A composição musical, em particular, tende a ser a dimensão mais comprometida da banda sonora quando não é planejada desde as etapas iniciais da produção. Nesses casos, o compositor enfrenta o desafio de adaptar sua criação a um produto audiovisual praticamente já consolidado, muitas vezes com prazos reduzidos para finalização. Uma das principais dificuldades reside na interpretação das expectativas dos produtores quanto à sonoridade desejada, exigindo do compositor a habilidade de traduzir essas ideias — frequentemente vagas ou subjetivas — em notas e timbres, seja por meio de softwares de produção musical ou partituras destinadas à gravação (esta última prática, cada vez mais rara, tem sido amplamente substituída pelo uso de instrumentos virtuais). As divergências terminológicas e as particularidades subjetivas de cada membro da equipe envolvido na cadeia produtiva — com formações, referências e repertórios distintos — tornam o trabalho do compositor uma constante negociação interpretativa, que vai além da dimensão técnica da composição e exige sensibilidade para compreender e mediar diferentes visões estéticas e narrativas.

No estudo de caso que apresentaremos, fomos convidados por um grupo de pesquisa dedicado à criação e análise da imagem e do som para compor a música e realizar a finalização da banda sonora de um curta-metragem de 20 minutos, já gravado e editado. Trata-se de uma obra em que a música, embora ausente da diegese, permeia a narrativa e o próprio roteiro como elemento estruturante. A especificidade deste projeto exemplifica os desafios anteriormente discutidos em relação à composição musical, sobretudo pelo fato de que toda a dimensão visual já se encontrava concluída. A música do curta — ou, ao menos, suas principais características expressivas — já habitava o imaginário consciente ou inconsciente dos atores e produtores. O verdadeiro desafio, portanto, consistiu em acessar esse universo simbólico por meio de suas referências e traduzi-lo em sons, capazes de dialogar com a estética e a dramaturgia da obra. Essa dificuldade foi ainda mais acentuada pelo fato de que os envolvidos atuaram em momentos distintos e em localidades geograficamente afastadas, separados por mais de 3.000 km, sem que houvesse qualquer encontro presencial prévio que permitisse o compartilhamento direto de um imaginário comum. Essa distância física e temporal exigiu uma sensibilidade redobrada na escuta das intenções narrativas e estéticas dos demais colaboradores, tornando o processo de composição ainda mais complexo no que se refere a atingir as expectativas dos diversos membros da equipe da produção.

A construção da composição musical foi guiada pelo imaginário compartilhado pelos membros da equipes envolvidos na produção do curta-metragem, acessado por meio de entrevistas informais. A coleta e sistematização dessas informações — referentes a uma música que, embora ausente na diegese, já existia de forma latente na percepção dos colaboradores — permitiram estabelecer uma série de parâmetros estéticos e narrativos que orientaram o processo composicional. Esse mapeamento prévio revelou-se essencial para traduzir expectativas subjetivas em escolhas sonoras concretas, conferindo à composição musical coerência com o universo simbólico da obra.

2. Questões preliminares e planejamento

Diversos estudos abordam o processo de criação de composições musicais para o cinema, tanto no âmbito industrial quanto acadêmico. Dentre eles, os que se relacionam mais estreitamente com o processo de

relação entre som e imagem são os que mais nos atraem, sendo muitas vezes direcionados especificamente para os estudos de intermidialidade (Elleström, 2017) e das relações de sinestesia (Campen, 2007).

No trabalho que iremos descrever, a tradução dos movimentos da bailarina em som não se limita a uma correspondência técnica entre gesto e ritmo, mas envolve uma operação estética de transposição sensorial. Nesse sentido, a sinestesia — entendida como uma experiência perceptiva que cruza fronteiras entre os sentidos — oferece uma chave conceitual para compreender esse processo. Campen (2007) propõe que a sinestesia pode ser cultivada como estratégia artística, permitindo que o criador perceba e represente o movimento visual como estímulo sonoro. Essa abordagem se revela especialmente potente na composição de música para dança, onde o corpo em movimento já carrega uma musicalidade implícita.

A denominada montagem audiovisual (Eisenstein 1990; Chion 1994), onde o vídeo e o áudio se tornarão uno, com a possibilidade de criação de um significado que vai para além do significado de cada um separadamente (Lima 2011), é um processo extremamente intrigante e que confere singularidade a cada projeto cinematográfico.

No caso específico deste curta-metragem, já finalizado, a música ocupa um papel central na construção narrativa, o que impõe desafios particulares à elaboração da banda sonora. Isso se deve ao fato de que a música já está presente, ainda que de forma subjetiva, no imaginário dos produtores e atores envolvidos. Como será detalhado adiante, a trama acompanha três personagens femininas — uma bailarina, uma médica e uma dona de casa — em momentos decisivos de suas vidas. A música da dança da bailarina, que funciona como fio condutor da narrativa, emerge sempre que ela está ensaiando e culmina em sua apresentação no concurso, após optar por abdicar de uma viagem com sua companheira para participar do evento.

Dar forma sonora à música dessa dança — transformá-la em banda sonora — exige mais do que a simples composição e desenvolvimento temático, como se observa nas disciplinas tradicionais de composição musical (Guerra-Peixe 1988; Schoenberg 1967). Trata-se de um processo de imersão no imaginário coletivo dos participantes do projeto, de uma tradução sinestésica dos movimentos da bailarina em material sonoro. Para isso, foram realizadas entrevistas individuais com o objetivo de captar informações subjetivas sobre as características da música concebida mentalmente durante as etapas de gravação e edição da imagem. Além disso, foi necessário estabelecer uma terminologia própria entre o compositor e os demais colaboradores (nem todos músicos), a fim de garantir uma comunicação eficaz e uma aproximação máxima à música idealizada por eles.

As possibilidades estéticas oferecidas pela personagem da dançarina contemporânea (conforme descrito no roteiro[4]) proporcionam ampla liberdade criativa para a elaboração de uma composição musical que transita entre os universos tonal, atonal e eletroacústico. O clímax narrativo — no qual a dançarina vence um concurso de dança — foi adotado como ponto de partida para o processo composicional. Elementos musicais dessa cena foram fragmentados e desenvolvidos ao longo da composição, adaptando-se às nuances emocionais e simbólicas das experiências vividas pelas outras duas protagonistas, em seus respectivos dilemas existenciais. O encontro final das três personagens na rodoviária marca o momento em que a música se unifica, simbolizando a convergência de suas trajetórias.

[4] O roteiro encaminhado pela equipe da produção pode ser observado no link: https://drive.google.com/file/d/1ZHSLnOuDeJcNKx5UZWu2SBFKCaP5_AEW/view?usp=drive_link

O processo teve início com uma pesquisa bibliográfica e a análise de obras audiovisuais com características similares, servindo como base para o estabelecimento do diálogo entre o compositor e os demais participantes do projeto. A partir da apreciação desse material, foram realizadas entrevistas com os envolvidos na produção, com o objetivo de acessar o imaginário musical construído durante as etapas de filmagem e edição. Essas informações subsidiaram a composição de temas, texturas e estruturas musicais que compõem a banda sonora. Para organizar esse material, foi elaborada uma linha do tempo[5] do roteiro geral, associando notas narrativas às características musicais previstas para cada seção. Essa estrutura foi construída com base nos materiais iniciais e nas informações extraídas das entrevistas. Por tratar-se de um processo singular — no qual a música influenciou a elaboração do roteiro mesmo sem existir concretamente — a criação da banda sonora foi intercalada, sempre que possível, com sessões de escuta e apreciação por parte dos produtores e membros do projeto, permitindo ajustes e refinamentos contínuos.

O cronograma de seis meses foi dividido em etapas específicas. No primeiro mês, realizou-se a pesquisa bibliográfica e a coleta de referências audiovisuais, além de consultas aos participantes da produção sobre as características da música concebida em seu imaginário. O segundo mês foi dedicado à elaboração dos motivos melódicos, definição da instrumentação e estruturação da composição musical e do design sonoro, com base no corte visual já finalizado. Nos terceiro e quarto meses, estabeleceu-se um fluxo contínuo de trocas entre o compositor e os demais membros da equipe, aproveitando as vantagens do trabalho remoto, que permite a colaboração internacional por meio do envio de arquivos de áudio e vídeo. No quinto mês, foi apresentada uma versão final da banda sonora, incluindo composição musical, *foley* e diálogos, além da masterização em formato estéreo. Por fim, o sexto mês foi reservado para a entrega da versão definitiva e a possível estreia em festivais. O cronograma foi seguido com relativa precisão, resultando em um produto final satisfatório e entregue dentro do prazo estipulado

3. Panorama da narrativa e primeiras orientações sobre a banda sonora

A narrativa acompanha a trajetória de três mulheres em momentos decisivos de suas vidas. Camila, uma jovem que sonha em construir uma carreira como dançarina, enfrenta um dilema ao ser aceita em um concurso na mesma data de uma viagem internacional que vinha planejando há anos com sua namorada. Andreia, que abdicou dos estudos para cuidar dos filhos e de um marido abusivo, encontra-se no limite de sua resistência emocional, diante de uma realidade opressiva. Já Lúcia, que renunciou a um relacionamento amoroso para se dedicar integralmente à carreira na área da saúde, vive uma situação profissional insustentável, marcada pela falta de reconhecimento, ausência de autonomia e frustração diante das condições impostas ao seu trabalho.

A dança de Camila inaugura o curta-metragem ainda em sua fase embrionária, representando um momento de construção e descoberta. O clímax da narrativa ocorre quando ela se apresenta no concurso de dança em Salvador, alcançando êxito. Essa performance, que mescla elementos da dança contemporânea com referências da cultura popular, oferece uma ampla margem de exploração estética para a linguagem da composição musical. Durante a pesquisa exploratória sobre a composição musical, embora tenhamos recebido poucas informações objetivas por parte do grupo de produção, as contribuições fornecidas foram decisivas para a construção da proposta musical. Desde o início, estabeleceu-se um consenso em torno da

[5] A linha do tempo elaborada pode ser observada no link: https://drive.google.com/file/d/1PirLpXthXpSim9Lwl2vxU4sDRaRfZN79/view?usp=sharing

ideia de um arco sonoro baseado em um crescendo até o clímax, seguido por um momento de relaxamento — estrutura que se revelou recorrente nas falas dos colaboradores, como se pode observar a seguir:

> Acredito que a música seja o fator norteador deste filme. Ela vai crescendo ao decorrer dos acontecimentos. Penso que poderia começar com um ritmo mais lento e ir acelerando à medida do filme com os conflitos e nuances, até um ponto máximo que dê a entender que é ‘tudo ou nada’ e uma decisão precisa ser tomada por ambos personagens. E assim que os problemas forem solucionados volta para um ritmo que dê a entender que o ambiente está calmo e ameno.[6]

> (...) se trata de um curta onde a decisão dos personagens que vai encaminhando-os para um final. Um final de alívio, de sossego e de paz. (...) após um período ‘tenso’ de cada um, há uma decisão a ser tomada, e essa decisão que é o caminho para um ‘final feliz’.[7]

4. Estruturação formal da obra[8]

A estrutura em arco é amplamente recorrente em diversas manifestações artísticas. Particularmente em Cook (1987b), a concepção da composição musical como estrutura narrativa encontra respaldo na abordagem perceptiva da forma musical proposta pelo autor. O autor argumenta que a forma musical não deve ser entendida apenas como uma sequência formal de seções, mas como uma experiência construída pelo ouvinte por meio de padrões de tensão, expectativa e resolução. Embora o autor não utilize explicitamente o termo “forma em arco”, sua descrição de processos musicais que culminam em um ponto de maior intensidade e retornam a um estado de repouso se aproxima dessa ideia. No contexto deste curta-metragem, essa estrutura perceptiva foi aplicada à composição musical, que cresce em regularidade rítmica até o clímax — a apresentação da personagem Camila — e depois se dissolve, acompanhando a resolução narrativa.

De forma mais objetiva ao material musical, podemos observar a forma em arco se manifestando em formas tradicionais como a sonata, na qual o clímax é geralmente situado na seção de desenvolvimento — momento em que o material temático apresentado na exposição é intensificado e transformado. Particularmente ao descrever a forma em arco presente na forma musical sonata, Carrasco aponta as modulações como principal ferramenta de alteração estrutural (Carrasco 1992, 13), ocorrendo entre uma seção e outra da peça. Já quando aplicada à melodia, essa estrutura costuma se concretizar por meio de um ponto culminante: uma nota mais aguda dentro da tessitura, que aparece apenas uma vez e marca o ápice expressivo (Guerra-Peixe 1988, 12). Essa estrutura também é apontada dentre os quatro tipos de contorno melódico descritos por Cook (1987a, 199): arqueado, escalonado (em degraus), ondulante e descendente. Do ponto de vista rítmico, esse clímax pode ocorrer em trechos de maior agitação rítmica, com células mais densas ou com aceleração do andamento. Harmonicamente, o ponto culminante pode surgir em seções que

[6] Trecho do depoimento de um dos membros da produção.
[7] Idem.
[8] Não iremos, nesse trabalho, nos aprofundar em questões relativas à teoria das tópicas, que diz respeito a como signos culturais e retóricos são usados na construção do sentido musical. Iremos apenas descrever o processo de criação da banda sonora do curta a partir das impressões dos participantes (em diálogo implícito com a bagagem social e cultural de cada um) e das trocas realizadas ao longo do processo.

apresentam modulações para campos tonais mais distantes, progressões harmônicas mais rápidas ou o uso de acordes dissonantes e dominantes que intensificam a tensão.

No curta-metragem em questão, a narrativa também adota uma estrutura em arco, iniciando e encerrando-se na rodoviária — espaço simbólico de transição e encontro — onde as três protagonistas se cruzam em um momento decisivo de transformação. Essa escolha narrativa foi refletida na construção da composição musical, que também se organiza em arco, com foco no parâmetro da regularidade rítmica. Na abertura, a percussão apresenta-se de forma fragmentada, irregular e frequentemente interrompida, sugerindo um estado de instabilidade e indefinição. Ao longo da obra, essa regularidade vai se consolidando gradualmente, tornando-se mais coesa e culminando no clímax musical — momento da apresentação da personagem Camila no concurso — acompanhado também por um aumento no andamento.

Ao romper com abordagens tradicionais de clímax baseadas exclusivamente em harmonia, melodia ou ritmo, optamos por uma construção estrutural em que a coesão rítmica da percussão só se realiza plenamente no momento da dança de Camila. Esse trecho musical parte de uma textura granulada e aparentemente aleatória, que se organiza progressivamente ao longo da narrativa. A sensação de completude alcançada por Camila nesse ponto representa não apenas sua realização pessoal, mas também o momento de virada para as outras duas personagens, cujas histórias se desenvolvem paralelamente e convergem simbolicamente nesse instante de decisão e transformação.

5. Instrumentação

A solicitação feita aos produtores do curta-metragem para que atribuíssem adjetivos às personagens constitui uma estratégia recorrente na orientação do compositor durante o processo de definição das sonoridades — seja por meio da escolha de instrumentações, articulações, percursos melódicos ou soluções harmônicas. Essa prática remete, em certa medida, à teoria dos afetos do período pré-barroco, na qual se buscava associar emoções específicas a determinados recursos musicais. Ainda que enraizada em tradições históricas, essa abordagem permanece relevante na contemporaneidade, especialmente na construção de estereótipos sonoros amplamente utilizados em músicas de filmes e jogos digitais. No contexto deste projeto, os participantes forneceram as seguintes associações adjetivais, que serviram como ponto de partida para a elaboração da composição:

Tab. 1 – Adjetivação das personagens

PERSONAGEM	PARTICIPANTE 1	PARTICIPANTE 2
Camila	determinada, corajosa, criativa e aventureira	resiliente
Lúcia	forte, batalhadora, introspectiva, zelosa e organizada	altruísta
Andreia	segura de si, honesta, valente, proativa e otimista	perseverante

Fonte: Elaborada pelo autor

A definição da instrumentação para cada personagem desempenhou um papel fundamental na caracterização dos respectivos percursos e situações vivenciadas ao longo da narrativa. Algumas decisões iniciais já haviam sido tomadas quando recebemos o retorno de dois dos principais membros envolvidos na produção. Ao confrontar suas sugestões com nossas escolhas preliminares, identificamos divergências significativas — possivelmente decorrentes das distintas influências culturais que permeiam nossas formações artísticas. Essas diferenças, longe de representar um obstáculo, revelaram-se oportunidades valiosas para ampliar o diálogo criativo e enriquecer a construção sonora do projeto.

Tab. 2 – Definição da instrumentação a ser usada

PERSONAGEM	INSTRUMENTAÇÃO SUGERIDA 1	INSTRUMENTAÇÃO SUGERIDA 2	INSTRUMENTAÇÃO FINAL
Camila	Tambores, cavaquinho, cuíca, pandeiro, violino, baixo elétrico, conga, atabaque, teclado	Violino, violoncelo, teclado e triângulo	Cordas em pizzicato, cuíca, tamborim, caixa, oboé
Lúcia	Violão, baixo e bateria	Violão, clarinete e cavaquinho	Cordas em legato, bateria, piano, pads e loops graves
Andreia	Baixo, bateria e guitarra	Piano, teclado e violino	Cordas, congas, pads e loops brilhantes

Fonte: Elaborada pelo autor

Toda a composição musical foi construída a partir de sons pré-gravados, e sua montagem audiovisual seguiu a linha do tempo previamente elaborada para orientar as seções estruturais da narrativa visual descrita no roteiro. A opção pelo uso de mensagens MIDI, em vez de áudio gravado, revelou-se especialmente vantajosa ao longo do processo criativo, permitindo flexibilidade na experimentação e modificação da instrumentação. Essa abordagem facilitou a adição, substituição e ajuste de timbres com agilidade, até que se alcançasse um consenso estético entre os envolvidos. Vale ressaltar que se trata também de um recurso amplamente adotado por compositores em produções de grande porte, como longas-metragens e obras audiovisuais de alto orçamento.

Para conectar as cenas e construir atmosferas singulares para cada personagem, foram explorados diversos *loops* e *drones*, cuidadosamente escolhidos para refletir os adjetivos atribuídos a cada mulher da narrativa. No caso da personagem Camila, houve um consenso claro entre os produtores, o que proporcionou uma base sólida para o desenvolvimento musical. Um dos pilares da composição musical foi a necessidade de representá-la com elementos que evocassem a musicalidade de Salvador — cidade onde, na narrativa, Camila se apresenta em um festival de dança e vivência uma transformação significativa. A própria coreografia da personagem incorpora uma rítmica inspirada nas sonoridades locais, transpostas para a composição musical por meio de texturas percussivas e padrões rítmicos característicos, reforçando a identidade cultural e emocional da personagem.

6. Abordagem melódica e rítmica

Inicialmente, optamos por um tratamento melódico fundamentado na teoria dos conjuntos (Forte, 1973; Lewin, 1980), atribuindo a cada personagem um conjunto específico de quatro notas (*pitch classes*),

cuidadosamente selecionadas por suas características marcantes e previamente definidas. Esses conjuntos funcionaram como matrizes identitárias, a partir das quais foram geradas melodias e motivos que se desdobraram ao longo da composição musical. Embora explorados de maneiras diversas — por meio de variações rítmicas, texturais e de articulação — a constância das notas dentro de cada conjunto garantiu uma coesão estrutural significativa, permitindo variedade expressiva sem comprometer a unidade temática de cada personagem.

Tab. 3 – Grupos de notas e características melódicas associadas às personagens.

PERSONAGEM	GRUPO DE NOTAS	CARACTERÍSTICAS MELÓDICAS
Camila	Dó, Fá, Si, Mi	Ascendente, marcado e ritmado
Lúcia	Ré#, Fá#, Sol#, Lá#	Descendentes e notas repetidas
Andreia	Lá, Ré, Sol, Dó#	Ascendente

Fonte: Elaborada pelo autor



Figura 1. Melodias associadas à personagem Camila
Fonte: Elaborada pelo autor



Figura 2. Melodias associadas à personagem Andreia
Fonte: Elaborada pelo autor



Figura 3. Melodias associadas à personagem Lúcia
Fonte: Elaborada pelo autor

Durante as conversas com os produtores, ficou evidente que os aspectos mais relevantes a serem explorados na composição musical estavam ligados a uma abordagem predominantemente textural, com ênfase na percussão. Diante disso, optamos por simplificar o tratamento melódico inicialmente proposto e aprofundar a exploração de elementos percussivos, utilizando *loops* e *drones* como base estrutural da composição. As melodias desenvolvidas aparecem na composição, mas se tornaram secundárias, inclusive o rigor que

deveria ser dado ao tratamento desse material a partir das estratégias propostas pelos teóricos mencionados foi fortemente afrouxada, se direcionando para algo mais intuitivo.

Ao longo desse processo, surgiram também divergências nas interpretações dos produtores. Um exemplo emblemático foi a descrição da personagem Lúcia: enquanto sua vida foi associada a uma atmosfera tensa e a um ritmo acelerado, ela também foi caracterizada como pouco rítmica. Essa aparente contradição evidenciou a necessidade de estabelecer uma terminologia comum entre o compositor e os demais colaboradores, a fim de garantir clareza na comunicação. A solução encontrada foi pensar em um andamento mais rápido, porém com instrumentação que evitasse o uso excessivo de percussão — uma forma de traduzir musicalmente a tensão sem recorrer a uma pulsação rítmica marcada.

Apesar das divergências, alguns consensos emergiram ao longo das entrevistas. Um dos mais significativos foi a associação da personagem Camila à musicalidade de Salvador, com destaque para instrumentos de percussão e uma sonoridade vibrante e rítmica. A sugestão de que a música deveria “acompanhar os movimentos da personagem de acordo com o ritmo da sua dança”[9] tornou-se um princípio norteador da composição. Assim, adotamos o batuque percussivo como elemento central, sincronizando-o com os gestos coreográficos de Camila, especialmente em sua apresentação no concurso de dança — momento que representa o clímax da narrativa.

No caso de Andreia, um dos produtores sugeriu uma sonoridade inspirada na MPB, entendida como expressão de suas emoções. Independentemente das variações de entendimento sobre o que constitui esse gênero[10], interpretamos essa sugestão como uma referência à monotonia e à repetição presentes na rotina doméstica da personagem. Optamos, então, por um *loop* de piano e bateria sem direcionamento harmônico, evocando uma sensação de estagnação. A melodia associada a Andreia foi mantida em parte, com movimentos descendentes e notas repetidas, especialmente nas cenas em que ela interage com o marido — figura que a menospreza e a agride moral e psicologicamente.

Por fim, a ideia de surpreender o espectador por meio da música também foi levantada por um dos produtores, o que nos levou à concepção de uma estrutura rítmica fragmentada e incompleta ao longo da obra. Essa irregularidade se resolve somente no clímax, quando a música atinge sua forma mais coesa, refletindo a convergência das trajetórias das personagens e a resolução de seus conflitos internos.

7. Manipulação sonora e processo de criação

É importante destacar que o processo de criação musical nem sempre segue uma ordem cronológica ou linear, como comumente se imagina. Muitos compositores preferem iniciar pelo final, ou por seções-chave da obra, para depois construir os trechos de transição e conexão. No caso específico da composição musical deste curta-metragem, essa não linearidade foi um aspecto central do processo criativo.

[9]Trecho do depoimento de um dos membros da produção.

[10]A discussão se o termo MPB se relaciona à música de Roberto Carlos, Gilberto Gil, entre outros, em meados dos anos 1970, ou se ele se refere à música tradicional (folclórica), ou à música funk, brega e sertaneja da atualidade, foge ao escopo deste trabalho. Adicionamos a isso a incerteza do que o participante tem para si como MPB. Partimos somente de outras características mencionadas na entrevista, tais como a monotonia e senso de atividade comum presente na vida da personagem como dona de casa.

A definição prévia de que o clímax narrativo ocorreria na apresentação da dançarina em Salvador — momento de maior completude e coerência rítmica — indicou que a música deveria ser concebida a partir desse ponto. Além disso, os momentos de transformação vividos pelas personagens, marcados por decisões cruciais em suas trajetórias, foram considerados prioritários na construção musical. Com essas seções estruturadas, os trechos intermediários e de transição foram desenvolvidos posteriormente, garantindo unidade e fluidez narrativa.

Como mencionado anteriormente, a proposta inicial baseava-se em uma abordagem melódica fundamentada na teoria dos conjuntos. Nesse contexto, parte dos acompanhamentos de cordas, bem como os temas principais associados a cada personagem, foram compostos no software MuseScore, utilizando notação musical tradicional. Esses materiais foram exportados via MIDI para uma DAW (estação de trabalho de áudio digital), onde foram atribuídos a instrumentos virtuais e organizados em trechos sincronizados com as entradas narrativas de cada personagem. Foi nesse estágio que se percebeu a necessidade de alterar a estratégia, priorizando elementos percussivos, loops e *drones*, em consonância com a natureza rítmica e textural da narrativa.

Para isso, foram incorporados materiais pré-gravados de projetos anteriores — como trechos rítmicos de um single de grupo de carnaval de Belo Horizonte e gravações de ensaios de grupos de percussão — além de *samples* provenientes de bibliotecas digitais. Iniciou-se, então, um trabalho de colagem e manipulação sonora, próximo às práticas da música eletroacústica fixada em mídia. As ferramentas utilizadas incluíram estiramento e compressão temporal dos áudios, alteração de alturas (*pitch shifting*), equalizações e aplicação de efeitos como *reverb* e *delay*. O material melódico e harmônico foi ajustado para se integrar à nova abordagem, e alguns trechos originalmente notados foram descartados.

O tratamento dos diálogos, *foley* e efeitos sonoros foi realizado em paralelo à composição musical, permitindo que o equilíbrio entre os elementos sonoros fosse construído de forma orgânica. Em determinados momentos, exageros sonoros foram intencionalmente aplicados para enfatizar aspectos narrativos. Um exemplo marcante ocorre no minuto 8’50”, quando a personagem Andreia observa uma pia cheia de louças sob uma torneira pingando. As duas últimas gotas são tratadas com reverberação excessiva, criando uma sensação de prolongamento simbólico — como se aquela situação, caso não fosse enfrentada, pudesse se perpetuar indefinidamente.

8. Resultados e conclusões

O curta-metragem foi lançado em 15 de julho de 2023, às 18h, no Cine Vila Rica, na cidade de Ouro Preto (MG), e desde então vem sendo submetido a diversos festivais. O principal objetivo do projeto — criar a banda sonora para um filme já finalizado, aproximando-se do imaginário sonoro previamente concebido pelos membros do projeto envolvidos — foi plenamente alcançado. A partir das informações coletadas junto à equipe de produção, conseguimos sistematizar um processo de criação musical que dialogasse com as expectativas e referências dos colaboradores.

Embora tenhamos enfrentado certa dificuldade devido à limitada participação dos membros do projeto durante a fase de concepção da banda sonora, o que dificultou a consolidação de um conceito sonoro uniforme e a criação de uma terminologia comum para o diálogo com o compositor, assumimos a responsabilidade pela maior parte da elaboração da banda sonora. Além da composição musical, o trabalho

incluiu os ajustes dos demais elementos sonoros — efeitos, *foley* e diálogos — bem como a finalização e masterização do áudio. Ao observar o processo como um todo, o maior desafio revelou-se justamente na criação da composição musical, que exigiu uma etapa de concepção sensível e alinhada ao imaginário dos produtores.

O curta segue em circulação por festivais e eventos, tendo sido aprovado no Festival de Inverno de Ouro Preto. Sua versão finalizada está disponível online por meio de um link no YouTube[11], o mesmo utilizado nas submissões oficiais. Durante o Festival de Inverno da UFOP de 2023, foi realizada uma entrevista[12] com o diretor do filme, abordando a temática da ressignificação das trajetórias femininas — eixo central da narrativa — e seu impacto simbólico no contexto do evento.



Figura 4. *Flyers* digitais de divulgação de estreia
Fonte: Produção do projeto

O retorno que tivemos dos próprios produtores foi bastante positivo e, segundo relatos, o curta teve uma aceitação muito boa por parte do público geral. Seguem alguns comentários recebidos da equipe do projeto:

> “Eu ouvi a trilha sonora recentemente e achei que encaixou corretamente com o conceito do filme. Acho que complementou a obra de uma maneira muito agradável de se ouvir.”
>
> “Escutei a trilha sonora essa semana. Achei espetacular (...). Diversos momentos consegui captar a mensagem que somente com a presença do som pude perceber e sentir, momentos de tensão, alívio e diversos outros ficaram nítidos alinhados com as cenas.”
>
> “Além disso, achei magnífico a construção sonora de cada personagem, transpareceu muito a personalidade delas! Sem contar a linearidade que se seguiu do início ao fim,

[11]Link do curta-metragem finalizado: https://www.youtube.com/watch?v=qMp-_o_5kbw
[12]Link para a entrevista: https://fiu.ufop.br/noticias/partir-2023-e-ressignificacao-na-trajetoria-de-mulheres

> destacando cada personagem com os instrumentos que os definem alinhados ao clima de cada cena.”

A criação da composição musical para um material audiovisual já finalizado apresenta desafios singulares que elevam esse processo de um exercício meramente técnico e criativo para uma prática que exige fundamentação em pesquisa e escuta sensível do imaginário dos membros envolvidos. Ao coletar e organizar informações sobre essa música (in)existente — concebida subjetivamente durante as etapas de produção — foi possível estabelecer parâmetros orientadores que resultaram em uma composição capaz de dialogar com as expectativas do grupo e alcançar boa aceitação.

Como reflexão, baseada também em experiências anteriores, ressalta-se a importância de uma formação musical mais sólida por parte dos participantes da produção cinematográfica. Não se trata de capacitá-los para a execução musical propriamente dita, mas de promover um vocabulário comum que permita um diálogo mais preciso com compositores e profissionais da área sonora. É recorrente, na prática, o recebimento de sugestões para a composição que se mostram contraditórias ou conceitualmente frágeis. Termos como estilo, instrumentação, timbre, ritmo e andamento são frequentemente confundidos, o que compromete a clareza das intenções artísticas do projeto. Da mesma forma, é desejável que haja um conhecimento mínimo sobre as possibilidades de manipulação de áudio digital em DAWs, bem como sobre os critérios técnicos de masterização — especialmente frente a demandas como “o volume do meu filme está mais baixo que o dos outros”.

Todo processo criativo requer tempo para maturação, e com a composição musical não é diferente. Quando o compositor tem a oportunidade de participar desde as fases iniciais do projeto, torna-se possível um envolvimento mais profundo com a narrativa e com o universo simbólico dos participantes do projeto, favorecendo uma criação sonora mais coesa, integrada à linguagem visual e alinhada à mensagem que o filme deseja transmitir.

Entre os resultados mais significativos deste trabalho, destaca-se a abordagem original de composição musical para um curta-metragem já finalizado, baseada na reconstrução do imaginário sonoro dos produtores envolvidos. A utilização de entrevistas como ferramenta metodológica para acessar essa “música imaginada” permitiu a criação de parâmetros composicionais alinhados às percepções subjetivas da equipe. Outro diferencial foi a escolha de representar o arco narrativo por meio da regularidade rítmica, culminando no clímax da obra, o que conferiu à música uma estrutura simbólica e dramatúrgica singular. A adoção de *loops*, *drones* e materiais pré-gravados, combinada com técnicas de manipulação digital inspiradas na música eletroacústica, também contribuiu para a identidade sonora do projeto. Por fim, a reflexão crítica sobre a formação musical dos participantes e a necessidade de um vocabulário comum entre compositor e equipe técnica revela uma preocupação com a prática interdisciplinar e aponta caminhos para futuras produções audiovisuais colaborativas.

Declaração de Disponibilidade de Dados

O curta-metragem *Partir*, objeto analisado neste artigo, está disponível publicamente em: https://www.youtube.com/watch?v=qMp-_o_5kbw.

Referências

Alves, Bernardo Marquez. 2012. “Trilha sonora: o cinema e seus sons”. In Revista Novos Olhares, São Paulo, v.1, nº2, 90-95. Disponível em: <https://revistas.usp.br/novosolhares/article/view/55404/59008> Acesso em 23 dez 2025.

Campen, C. van. 2007. “The Hidden Sense: Synestesia in Art and Science”. Cambridge, MA: MIT Press.

Carrasco, Claudiney Rodrigues. 1992. “Música e dramaturgia: um estudo em forma sonata”. In *Revista Música*, São Paulo, v.3, 136-172.

Carreiro, Rodrigo. 2021. “A linguagem do cinema: uma introdução”. Recife: Editora UFPE.

Chion, Michel. 1994. “Audio Vision”. Trad. Claudia Gorbman. Nova Iorque: Columbia University Press.

Chion, Michel. 2009. “Film, a Sound Art.” Trad. Claudia Gorbman. Columbia University Press, New York.

Cook, Nicholas. 1987a. “A Guide to Musical Analysis.” New York: W. W. Norton & Company.

Cook, Nicholas. 1987b. “Music, Imagination, and Culture.” Oxford: Clarendon Press.

Cook, Nicholas. 1998. “Analyzing musical multimedia.” Oxford: Oxford University Press.

Elleström, Lars. 2017. “Midialidade: ensaios sobre comunicação, semiótica e intermidialidade.” Porto Alegre: EdiPUCRS. Disponível em: https://editora.pucrs.br/download/livros/1180.pdf Acesso em 28 set 2025.

Eisenstein, S. 1990. “O Sentido do Filme.” Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

Forte, Allen. 1973. “The Structure of Atonal Music.” New Haven: Yale UP.

Guerra-Peixe, César. 1988. “Melos e Harmonia acústica. Princípios de composição musical.” São Paulo: editora Irmãos Vitale.

Leite, Vania Dantas. 2004. “Relação som/imagem: um estudo da relação som/imagem na produção musical eletroacústica de compositores brasileiros atuantes no Rio de Janeiro: do gesto instrumental tradicional às interfaces interativas em tempo real.” Tese (Doutorado em Música). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

Lewin, David. 1980. “On Generalized Intervals and Transformations.” In *Journal of Music Theory*. v. 24, nº2. 243-251.

Lima, Marcelo Carneiro de. 2011. “Vídeo-Música.” Tese (Doutorado em Música). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

Santaella, L. 2001. “Matrizes da linguagem e pensamento: Sonora, Visual, Verbal. Aplicações na hipermídia.” São Paulo: Iluminuras / Fapesp.

Schafer, Murray. 1977. “The Tuning of the World.” New York: Knopf.

Schoenberg, Arnold; Srang, Gerald. 1967. “Fundamentals of musical composition.” New York, St. Martin's Press.

Sousa, Breno Felipe Lima de; Pereira, Enderson Flávio Barbosa; Melo, Cleisson de Castro. 2025. “O som direto como elemento composicional sonoro no cinema paraibano: contribuições para a escuta estética.” In Anais da Anppom. João Pessoa, Paraíba. Disponível em: <https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2025/papers/387.pdf> Acesso em 23 dez 2025.