

LICENCIAMENTO MUSICAL DIGITAL: TRILHAS DISPONÍVEIS E COMPOSITORES “ANÔNIMOS”

**GEÓRGIA CYNARA
COELHO DE SOUZA**

UEG

PALAVRAS-CHAVE

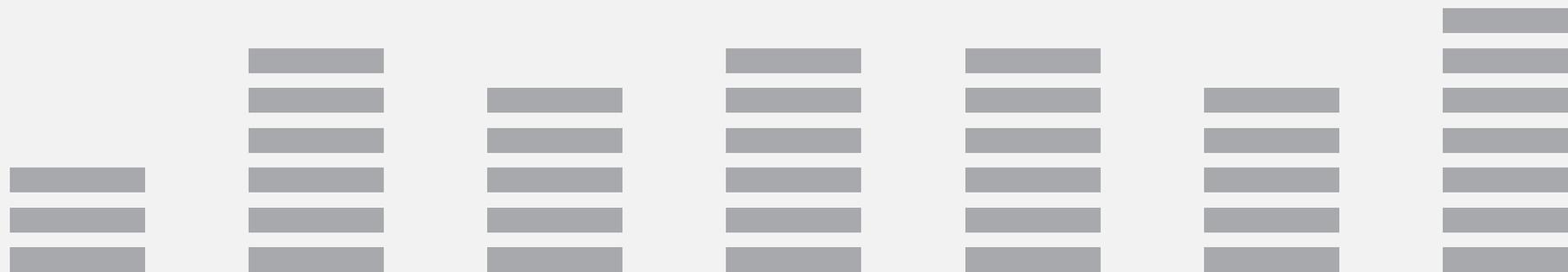
TRILHA MUSICAL

MÚSICA NO CINEMA

LICENCIAMENTO MUSICAL DIGITAL

RESUMO

Reflexões iniciais sobre as transformações do lugar do compositor no audiovisual a partir do licenciamento musical digital (OLIVEIRA, 2017). A inclusão de músicas em um grande e variado cardápio à disposição das mais diversas produções parece assumir o lugar do engajamento vertical em uma narrativa audiovisual específica. Com base em entrevistas com compositores e produtores musicais e pesquisa bibliográfica, buscamos pensar se, além do barateamento do processo, estaríamos, de algum modo, retornando à segunda fase do cinema pré-sincronizado (CARRASCO, 1993), com as plataformas online atualizando o papel dos compilados de partituras musicais para filmes do início do século XX.



INTRODUÇÃO

Por meio do licenciamento musical, os direitos de reprodução de uma obra musical são adquiridos para que ela possa ser utilizada na trilha sonora de uma obra audiovisual ou outra finalidade que não a do contexto original de sua produção (OLIVEIRA, 2017). No processo de realização cinematográfica, o supervisor musical é o profissional que negocia a reprodução total ou parcial de músicas previamente gravadas.

Nos últimos anos, os compositores que, desde metade dos anos de 1990, com o liberalismo e a globalização econômica, constroem para si um perfil multifacetado e para além da formação musical – buscando conhecimento técnico para construir seus *home studios*, montando suas estações digitais de trabalho e colecionando sonoridades das mais diversas origens disponíveis na internet – têm a oportunidade de compor obras inéditas, a serem disponibilizadas em catálogos virtuais, numa atualização da dinâmica do licenciamento musical. Se antes artistas conhecidos e contratados por grandes gravadoras tinham seus fonogramas de sucesso comercializados para a utilização na trilha musical de um filme (VICENTE, 2014), hoje testemunhamos compositores “anônimos” criando músicas de características genéricas destinadas a esses catálogos virtuais, buscando a utilização de suas peças em diversas obras audiovisuais.

Este estudo inicial busca pensar, por meio das possibilidades trazidas por novos modelos de negócio, as transformações do lugar do compositor musical no cinema a partir das alterações do processo de elaboração e realização da trilha musical – tradicionalmente iniciado pelo convite feito ao compositor pelo produtor e/ou diretor do filme e finalizado com a mixagem da música e sua junção aos demais elementos sonoros na mixagem final (MATOS, 2014) –, em que a centralização da responsabilidade pela música original em todas as etapas de sua produção conhecidas até aqui tem como resultado não o engajamento vertical em uma narrativa cinematográfica específica, mas a participação em um grande e variado cardápio à disposição das mais diversas produções.

Nossa hipótese é a de que esta dinâmica pode alterar substancialmente o modo com o compositor de trilha musical original está inserido no cinema, uma vez que se dispensa a busca do entendimento, a partir de um vocabulário musical e cinematográfico compartilhados, entre diretor e compositor, para que se

componha uma música que cumpra as necessidades narrativas e estéticas específicas de um filme (NASCIMENTO, 2013; GALLO, 2015). Este processo pode ser substituído pela escolha de peças prontas, “genéricas” e disponíveis *online*, escolhidas pelo supervisor musical, para a decisão final do diretor.

Além do barateamento do processo – com a minimização da responsabilidade da produção do filme por etapas importantes da pós-produção sonora concernentes à música, como custos de gravação e mixagem –, estaríamos, de algum modo, retornando à segunda fase do cinema pré-sincronizado (CARRASCO, 1993), com as plataformas online atualizando o papel das grandes coletâneas musicais para filmes, fornecidas pelas editoras musicais do início do século XX? A partir de pesquisas bibliográficas e entrevistas com profissionais (DOMENE; LUDWIG, 2018), investigamos as implicações imediatas para o compositor, bem como as consequências nas relações entre este e o diretor cinematográfico.

TRILHAS NA NUVEM

As tecnologias digitais de produção e reprodução sonora possibilitaram a democratização dos meios de produção musical, possibilitando aos compositores em geral a responsabilidade por todas as etapas do trabalho, da criação à mixagem. “Quando eu comecei, era necessário ter um estúdio completamente equipado, com mesas, gravadores de rolo, investimentos acima de 100 mil dólares pra você poder começar a entrar nessa brincadeira”, lembra o premiado compositor e produtor musical Maurício Domene, em entrevista para esta pesquisa (2018). Formado *pela Berklee em Music Composition for Film and TV*, Domene é o compositor-empresário à frente do Estúdio Next, onde desde 1996 cria e finaliza trilhas musicais para peças publicitárias de grandes empresas.

Domene, que também já compôs trilhas musicais para dezenas de filmes e programas televisivos brasileiros, aponta o licenciamento musical como um modelo de negócio que, tendo historicamente surgido com a própria indústria fonográfica, se atualizou com a digitalização dos meios e processos audiovisuais e sonoros. A capacidade de conceber, gravar, editar e finalizar um fonograma e disponibilizá-lo em plataformas online para compra virtual torna-se algo palpável para “compositores anônimos” – que desenvolvem seu trabalho em infraestrutura própria e longe de grandes repercussões midiáticas – já no final da década de 1990, com a popularização da internet doméstica no Brasil e o gradativo barateamento dos equipamentos necessários.

Antes, o licenciamento de música era feito com coleções de discos que eram vendidos, CDs, coleções de CDs, antes disso, coleções de LPs, coleções de fitas de rolo com músicas pra você licenciar. Esse mercado de licenciamento de músicas é muito antigo. Tem uma empresa de licenciamento chamada Wolf Music, que já tem cem anos ou mais de cem anos no mercado. Então é uma coisa que é muito antiga e sempre existiu. Com a banda larga, o que acabou acontecendo foi que o acesso a essas empresas de licenciamento, que antes era muito restrito – o cara precisava ir pra Nova York pra comprar uma coleção de discos e trazer pro Brasil, não tinha ninguém aqui que os representava –, com a banda larga, você passou a ter acesso ao catálogo desses caras e poder comprar e baixar pela internet. Não só comprar e baixar, como também você ser um fornecedor deles (DOMENE, 2018).

A precariedade de recursos e/ou a insuficiência de tempo por parte de produtoras audiovisuais atuantes no cinema e na publicidade para encomendar trilhas musicais originais para produtos audiovisuais são mo-

tivos apontados pelo compositor para a opção pelo licenciamento musical por tempo determinado. Percebendo a baixa oferta desse serviço por empresas brasileiras, o crescente interesse de compositores e músicos em atender esse mercado e a alta procura das produtoras audiovisuais nacionais por músicas em plataformas estrangeiras, o compositor e produtor musical Julian Ludwig, residente em São Paulo, criou a Jacarandá Licensing, braço de licenciamento da produtora de áudio Jacarandá áudio, em 2011.

Então eu acho que o braço surgiu como meio que juntar duas coisas: primeiro, ver que o meu cliente não conseguia contratar esse serviço comigo e precisar ir pra outra empresa (e que eu poderia tentar atender o meu cliente em todos esses serviços, em todas as frentes); e segundo porque a gente meio que viu que a gente tinha esse material já parado, e que só faltava alguém meio que reunir essa galera toda e tentar criar uma plataforma que levasse isso até o cliente com a mesma comodidade que o cara tem comprando uma licença lá fora (LUDWIG, 2018).

Esse aumento da demanda por músicas a serem licenciadas a valores acessíveis tem mobilizado mais os compositores e produtores musicais em atividade no Brasil, dos iniciantes aos veteranos, como Domene. “Hoje são milhares de empresas de licenciamento de música e milhões de pessoas licenciando música – desde uma multinacional que licencia pra uma publicidade, até um *youtuber* que precisa de música pro canal dele” (DOMENE, 2018). Ludwig (2018) acrescenta que, na publicidade, muitas vezes a procura por músicas licenciadas está vinculada menos a uma preocupação narrativa e mais a uma busca de identidade sonora com o público-alvo de uma marca.

Nas plataformas de licenciamento mais conhecidas, os procedimentos encontram-se todos previamente definidos, como o valor e o tempo de uso do arquivo – que já entra nesse ambiente pronto para *download* –, cláusulas contratuais, prazos e formas de pagamento, de modo que o interessado simplesmente paga o valor do fonograma e baixa o arquivo com o contrato já assinado digitalmente, sem necessidade de interlocução com algum representante da empresa. Antes dessa atualização, a forma mais comum de licenciamento de fonogramas de artistas conhecidos, que eram os mais procurados para esse fim, envolvia localizar e negociar com diferentes instâncias, como a editora da música, a gravadora e muitas vezes até a família do artista, processo complexo o suficiente para envolver um advogado ou se contratar uma agência de licenciamento:

Esses valores não são pré-definidos, é caso a caso. O cara quer ver o roteiro do filme, o argumento, um monte de detalhes, e aí ele vai conversar com o autor pra ver se o autor autoriza; às vezes demora semanas, às vezes demora meses pra ter uma resposta. Então, por exemplo, na publicidade, isso é uma dor de cabeça sem fim, porque você precisa da coisa pra semana que vem e o prazo não existe (DOMENE, 2018).

É comum a agência de publicidade entrar em contato com o autor das trilhas para renovar contratos de licenciamento sem passar pelas plataformas, estabelecendo novos tempos de vigência e abrangências, com valores pré-definidos – normalmente, 50% do valor do primeiro contrato. Outro meio-termo recorrente são as empresas de licenciamento online que atuam em nichos mais específicos, que trabalham apenas com músicas ao violão ou com trilhas de horror e

suspense, por exemplo. Com menos fonogramas licenciáveis e menos compositores em seu catálogo – muitas vezes, exclusivos –, existe a necessidade de contato entre o compositor fornecedor de música e o diretor ou proprietário da plataforma. “Tudo isso é em inglês, com exceção de duas ou três empresas brasileiras que trabalham nisso, a imensa maioria ou é nos Estados Unidos, Inglaterra, [...]. Se você não dominar essa língua, vai ser bem complicado”, alerta Domene.

Ele licencia as próprias músicas em diferentes sites há três anos, tendo começado esse processo com o licenciamento do próprio catálogo de trilhas de que dispunha, utilizadas em produções audiovisuais como música original no passado e das quais detinha os direitos.

E então eu comecei a explorar comercialmente elas, primeiro em projetos que eu estava envolvido, mas que não havia orçamento para música original, então eu acabava usando as minhas próprias músicas já compostas pra sonorizar esses projetos. E depois eu comecei a colocar essas músicas em sites de licenciamento de música, como *Audio Jungle*, *Pond5* e vários outros. Essas músicas foram licenciadas, a gente não tem controle para qual destino, normalmente. Simplesmente o site te avisa, “olha, tal música foi licenciada, está aqui o dinheiro referente a ela”, e é isso. Você não fica sabendo quem foi que licenciou e aonde que é o uso dela (DOMENE, 2018).

As plataformas online de licenciamento mais populares em geral atendem produções audiovisuais de pequeno porte (curtas-metragens, publicidade, internet) trabalham com conteúdos não exclusivos, o que permite aos compositores disponibilizar suas músicas em várias plataformas simultaneamente a preços que variam de 20 a 50 dólares – valores considerados

acessíveis nesse mercado. Quando uma empresa trabalha com a exclusividade dos conteúdos licenciados – sobretudo destinados a cinema, programas de televisão e produções para plataformas audiovisuais de *streaming* (*Video On Demand, VoD*) –, Domene explica que o compositor recebe os direitos autorais de execução, o que não acontece nas plataformas de conteúdo não exclusivo.

Dados o volume de plataformas de licenciamento musical digital e a diversidade de modos de operar dessas empresas, cabe ao compositor buscar compreender os mecanismos de comercialização e as melhores condições para os autores, em cada caso – o que envolve muita pesquisa por informações nem sempre claramente avaliadas pelos pares em fóruns ou grupos de compositores. Uma vez que as plataformas de licenciamento se popularizam, mais usuários aderem a ela, aumentando a concorrência e diluindo mais fonogramas de mais autores num mar de músicas disponíveis.

Um caminho possível ao compositor iniciante nesse universo é buscar as empresas mais conhecidas, ler os contratos de licenciamento das plataformas, verificar a usabilidade dos sites, seus mecanismos de segurança, e inserir algumas peças de seu acervo em diferentes ambientes digitais para estabelecer parâmetros e avaliar comparativamente essas dinâmicas, uma vez que a gestão dos fonogramas nesses sites é de responsabilidade do próprio compositor. “O que tem que fazer é testar. O que eu fiz foi isso: eu coloquei aquele meu primeiro catálogo em [eu acho que foram] cinco ou seis sites e vi o que acontecia, qual que vendia mais, qual que vendia menos” (DOMENE, 2018).

TRILHAS DO SÉCULO XXI E A MÚSICA NO CINEMA DOS ANOS 1910: APROXIMAÇÕES

Em sua experiência de testes, Maurício Domene percebeu a importância do *tagueamento* das músicas para licenciamento. São as *tags* inseridas pelo compositor na plataforma digital que vão permitir que os fonogramas sejam encontrados por gênero, estilo, tipo de clima, função, instrumentação ou outras palavras-chave acessadas pelos sistemas de busca que comuniquem, em poucas palavras, as características mais evidentes daquela peça.

Podemos aproximar essa organização em *tags* dos sites de licenciamento dos sumários dos compilados de partituras musicais editados nos anos 1910, comercializados por grandes editoras para salas que exibiam os primeiros filmes do século XX, antes da sincronização entre som e imagem e da composição de trilhas musicais originais para cinema. Grandes livros como *Sam Fox Moving Picture Music* (J. S. Samecnik, 1913) e *Kinothek Neue Filmmusik* (Giuseppe Becce, 1919) traziam em suas primeiras páginas uma lista de situações com diferentes potenciais narrativos: “música para cena de morte”, “música de batalha”, “música para tragédia”, entre outras situações muito específicas vinculadas a peças descritivas. “Uma parte dessas músicas era composta especialmente para integrar as coletâneas e outra parte era extraída do repertório tradicional, na maioria dos casos adaptadas para terem seu apelo dramático intensificado” (CARRASCO, 1993, p. 21).

Assim, percebemos algumas similaridades entre a disponibilidade de fonogramas em plataformas de licenciamento musical digital do século XXI com a segunda fase da evolução do acompanhamento musical no cinema pré-som sincronizado. Conforme Carrasco (1993), essa etapa é posterior à despreocupação narrativa, a improvisação e falta de uniformidade do acompanhamento musical em relação aos filmes; à ênfase no repertório tradicional romântico do século XIX e às primeiras articulações narrativas da música – mais especificamente, com o título da peça – com a imagem (primeira fase); e anterior ao momento em os filmes já são distribuídos com uma planilha de indicação de seu acompanhamento, logo substituída por partituras originais (parcial ou integralmente) compostas para um filme (terceira fase).

Na segunda fase da música no cinema pré-som sincronizado percebe-se, segundo o autor, a fragmentação da seleção musical, com a seleção de trechos curtos conforme as passagens do filme e o acréscimo de transições improvisadas ou escritas. Esse período marca o início do interesse dos realizadores de filmes e das editoras de livros de partituras pelo acompanhamento musical nas exibições. A partir de 1909, conta Carrasco (1993), a Edison Film Company passou a distribuir sugestões específicas de música para acompanhar os filmes por ela produzidos, processo que culminou com a impressão e distribuição de coletâneas de partituras direcionadas ao acompanhamento de filmes, sendo as mais conhecidas as citadas neste estudo.

Enquanto, naquela época, o exibidor era o responsável pelo fornecimento das partituras e pela contratação do músico que acompanhava os filmes antes da sincronização som-imagem, no século XXI é o

supervisor musical contratado pela produção audiovisual – ou o próprio realizador, em produções de menor porte – que pesquisa, compra e faz o download dos fonogramas já prontos para uso, em sites de licenciamento.

Se, no início do século XX, a execução do acompanhamento musical variava conforme a sala, a capacidade de leitura e improvisação do músico e a instrumentação disponíveis e era realizada ao vivo (“editada” ao longo da performance), as plataformas de licenciamento musical digital da contemporaneidade oferecem às produções audiovisuais fonogramas já gravados, editados e finalizados conforme padrões praticados no mercado, com variações controladas por meio da aquisição de diferentes versões de uma mesma música (sem a família de cordas, sem os *stems* de teclas, só com metais, versão com todos os instrumentos, etc), articuladas à imagem pela equipe de montagem.

O músico das salas de exibição de cem anos atrás controlava a execução das músicas em partitura e buscava realizar a melhor performance ao vivo, enquanto o músico que oferece seus fonogramas em sites de licenciamento não sabe o destino de sua música e busca oferecê-la em ambientes nos quais ela possa, ao mesmo tempo, estar “mais visível” no catálogo e ser vendida por valores mais competitivos.

Além disso, se as músicas executadas ao vivo nas salas do início do século XX eram de autoria de compositores consagrados e faziam parte de um repertório construído socialmente, hoje presenciamos uma profusão de peças de compositores anônimos, utilizadas ou não em produções audiovisuais prévias, com características estéticas genéricas que buscam uma rápida identificação com o repertório do ouvinte.

TRILHAS ORIGINAIS E MÚSICAS DISPONÍVEIS EM COEXISTÊNCIA

Atualmente, existem pelo menos dois caminhos básicos para se compor música para cinema, no Brasil: o tradicional – a convite do diretor ou produtor, que “brifa” o compositor e com ele tem contato direto até a finalização da trilha musical original – ; e um outro, atualizado, que surge a partir da possibilidade de o supervisor musical do filme filtrar obras musicais “aleatórias” – sem compromisso prévio com qualquer obra específica e sem contato com o compositor – em uma plataforma digital, para a escolha final do diretor. Domene (2018) explica que o método tradicional ainda é o mais praticado, sobretudo em filmes com maior orçamento e cuidado estético (longas-metragens de ficção, por exemplo), estando as músicas licenciadas destinadas a “papéis coadjuvantes”, como uma música diegética em uma cena em que o personagem escuta rádio.

A trilha sonora mesmo, o *underscore*, eu acho que não existe essa forma de um supervisor musical licenciar trilhas prontas em algum site pra colocar num filme, ou num seriado de TV. O que existe eventualmente – e é normal – é que as músicas diegéticas muitas vezes são licenciadas já prontas, porque não faz o menor sentido você compor uma rumba pra tocar num rádio por 30 segundos numa cena. Então, isso você licencia, um supervisor musical vai atrás disso e licencia (DOMENE, 2018).

O compositor, que produz a trilha do programa *Tempero na mochila* (canal Food Network) – com música de abertura original e as demais (dele e de outros artistas) licenciadas –, contextualiza a prática do licenciamento musical digital principalmente vinculada a mídias com demanda mais imediata por conteúdo audiovisual, como televisão e internet. No caso da Rede Globo, por exemplo, acordos com gravadoras garantem a liberação de seus acervos musicais, e a remuneração das gravadoras e dos artistas ocorre via Ecad. Músicas ouvidas em *Reality shows* estrangeiros

e brasileiros e, por vezes, em programações inteiras de canais de TV (como a do Canal Off) são “pescadas” nesse mar aleatório de composições genéricas, conforme as características do programa, seu público-alvo, etc.

Já nas telenovelas, importantes produtos brasileiros de dramaturgia de exportação, existe, segundo Domene, a trilha original é pré-gravada, o que a aproxima, pelo tratamento dado a ela, da música licenciada. O compositor trabalha antes da estreia da novela, criando temas para personagens, variações de clima, situações dramáticas diversas; e os episódios são sonorizados com coletâneas dessas músicas, que são tratadas como um banco de trilhas – com a diferença de que a emissora de televisão é a a editora das músicas, a proprietária dos fonogramas.

No cinema, por sua vez, a música licenciada estaria destinada, segundo o compositor, a documentários de pequeno porte, em situações sem protagonismo musical, ou a filmes em curta-metragem sem recursos para a contratação de um compositor, configurando-se em uma prática pontual. Em *trailers* de filmes, no entanto, percebe-se um uso recorrente das músicas desses bancos.

Realities que precisam de muita música, muita música, e numa velocidade muito grande, então eles se utilizam muito de trilhas. Às vezes documentários, também, se utilizam muito de trilhas licenciadas. As obras de dramaturgia, normalmente, não. Normalmente, a obra de dramaturgia vai usar mais música original, porque tem um cuidado estético maior, tem uma percepção de que a música original vai agregar mais valor. A música licenciada acaba, muitas vezes, ocupando esse papel de “papel de parede”, uma música de fundo sem muita proeminência, sem muito apuro. Não que elas não tenham qualidade, mas normalmente é usada onde não há uma grande necessidade de ter um protagonismo da música (DOMENE, 2018)

Como consequência, os produtos audiovisuais estruturados musicalmente em peças total ou quase totalmente licenciadas perdem em continuidade, já que abrem mão de uma estética musical criada por um compositor especificamente para aquele fim e que contribua para a unidade da estética audiovisual. A narratividade musical em sua articulação com a imagem também se perde com a diminuição da gama de variações possíveis nas músicas licenciadas previamente disponíveis, que, por não serem criadas vinculadas a uma narrativa, não têm a força dramática e informativa de um *leitmotiv*.

Porque as coisas nunca são: “música triste”, “música alegre”, “música de aventura”. Às vezes, a música é alegre, com um pouquinho de melancolia. E quanto que é essa melancolia, é mais, é menos? Ela entra aonde na cena, é num lugar determinado, é o tempo inteiro, ela entra e sai, é melancolia e depois vira tristeza? Ou vira suspense e vira uma cena de ação? Então tudo isso a música original dá conta; a licenciada não vai dar conta nunca disso.

As possibilidades de mudança de clima musical – livres e cheias de nuances quando a música é original – parecem engessar o controle da intensidade das emoções, na música licenciada, evidenciando as limitações estéticas de sua utilização.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O licenciamento digital de músicas para audiovisual praticado hoje se insere num contexto acelerado na segunda metade dos anos de 1990, com a popularização da internet, das tecnologias digitais de produção e reprodução sonoras e da construção de um perfil empreendedor do compositor de música para imagem em atividade no Brasil a partir de então. A quase instantaneidade dos fluxos de conteúdo nas TVs digitais, plataformas de *streaming* e anúncios publicitários a elas destinados demandam trilhas musicais que acompanhem essa velocidade de forma econômica em termos financeiros e logísticos, requisito que as plataformas online com músicas licenciadas parecem cumprir com eficácia.

Nestas reflexões iniciais acerca do universo do licenciamento musical para audiovisual, aproximamos a atualização dessa já antiga prática – ambientes digitais colaborativos, abundância de oferta e facilidade de acesso – das coletâneas de partituras musicais editadas especificamente para o acompanhamento musical dos filmes pré-som sincronizado no início do século XX. Essas edições colaboraram, à época, para uma articulação entre a incipiente indústria cinematográfica, um embrionário parque exibidor e os músicos contratados para acompanhar as projeções, constituindo um primeiro grande passo na padronização da música no cinema (CARRASCO, 1993).

Ainda assim, as variações de execução e de formação musical entre as salas de exibição perduraram, assim como hoje percebemos, conforme as entrevistas com os compositores e produtores Maurício Domene e Julian Ludwig (2018), a coexistência de procedimentos atualizados em tecnologia, economia e praticidade para atender o mercado audiovisual – uso de músicas disponíveis genericamente vinculadas a situações diversas – e tradicionais – elaboração de uma trilha musical original por um compositor, a partir das demandas estético-narrativas específicas de um projeto cinematográfico. Enquanto a música disponível parece atuar num reforço de clichês e, nesse sentido, acessar num repertório de sonoridades-situações já familiar aos públicos-alvo das TVs e plataformas de *streaming* – a ser aprofundado em textos futuros –, a música original parece estar mais livre para costurar, com mais nuances e fluidez, relações singulares com as imagens.

Nem todo mundo também consegue pagar as contas de imediato trabalhando somente com trilha original. Então eu não sei se o banco de trilhas pode servir também como uma espécie de escola ou momento de ascensão, onde o cara consegue desenvolver uma série de estudos dentro dos clichês musicais, entendeu? Porque é isso: o compositor de banco de trilhas conhece todos os clichês e sabe trabalhar com eles (LUDWIG, 2018).

O compositor que hoje cria uma trilha musical original para um filme pode, com as plataformas digitais de licenciamento, tornar todo o seu acervo disponível para um destino incerto, sendo remunerado por isso, conforme as condições estabelecidas por cada uma dessas empresas digitais. Para isso, ele precisa usar todo o conhecimento adquirido em sua experiência empreendedora e multifacetada para traçar estratégias que possibilitem o destaque de sua música, entre todas as outras disponíveis no ambiente digital, aos olhos e ouvidos do supervisor musical.

Tenho trabalhado assim: o produtor do audiovisual – produtos de baixo de orçamento, vídeos de treinamento, coisas meio sem importância artística, mas com muita importância de negócio – me contratam pra eu fazer isso. Eu vou pesquisar as músicas, escolho as músicas, coloco as músicas nos lugares, edito, mixo (DOMENE, 2018).

Percebemos, então, o aumento da responsabilidade do supervisor musical nesse contexto, função esta também possível de ser realizada por um compositor, como é o caso de Domene. E entendemos que cenário contemporâneo de diminuição das políticas públicas de incentivo à produção audiovisual no Brasil demanda, também das novas trilhas musicais, soluções que garantam a continuidade de sua escuta em todas as telas. II/JIS/11a

REFERÊNCIAS

- CARRASCO, Claudiney Rodrigues. *Trilha musical: música e articulação filmica*. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1993.
- DOMENE, Maurício. *Maurício Domene*: depoimento [nov. 2018]. São Paulo, 2018.
- GALLO, Rafael Eduardo. *As trilhas musicais originais do cinema brasileiro após a Retomada: os compositores e seus processos de criação e produção*. 2015. 405 f. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.
- LUDWIG, Julian. *Julian Ludwig*: depoimento [out. 2018]. São Paulo, 2018.
- MATOS, Eugênio. *A arte de compor música para o cinema*. Brasília: Senac, 2014.
- NASCIMENTO, Anselmo Mancini do. *A experiência prática no diálogo entre a produção cinematográfica e a musical*. 2013. 162 f. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.
- OLIVEIRA, Marcio P. *As Transformações do Mercado Musical e as Plataformas de Crowdfunding e Licenciamento Musical*. Revista Sonora, Campinas, v. 6, n. 12, p. 1-16, 2017. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/sonora/article/download/740/972> . Acesso em: 17 mar 2019.
- VICENTE, Eduardo. *Da vitrola ao iPod: uma história da indústria fonográfica no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2014.