

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES

Marcos Pierry Pereira da Cruz

Cinema, Samba, Canção e Improviso:
Cadências de Vanguarda no Filme Brasileiro (1957-1987)

Belo Horizonte
2017

Marcos Pierry Pereira da Cruz

Cinema, Samba, Canção e Improviso:
Cadências de Vanguarda no Filme Brasileiro (1957-1987)

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Artes.

Linha de Pesquisa: Cinema

Orientador: Leonardo Alvares Vidigal

Belo Horizonte
Escola de Belas Artes
2017

Agradecimentos

Ana Carolina, Ana Lúcia Andrade, Anderson Moraes Abreu, Antonio Pitanga, Bernadete Teles, Caetano Veloso, Cássia Macieira, Claudio David, Cleito Ribeiro, Daniel Werneck, Edgard Navarro, Eduardo Escorel, Elisa Gazzinelli, Eugênia Abras, Flávio Barbeitas, Helena Ignez, Ismail Xavier, Jalver Bethonico, Josias Pires, José Sávio Santos, Kássio Santiago, Kyra von Hauenschild, Laís Penha, Lennysohn Cunha, Leonardo Bião, Lola von Hauenschild, Luiz Carlos Maciel, Luiz Carlos Saldanha, Luiz Nazario, Marcos Hill, Mariana Muniz, Marisa Patrício, Martha Mutti, Maurício Gino, Natália Arruda, Nísio Teixeira, Paolo Bruni, Patrícia Moraes, Rafael Conde, Renata Souza Costa, Rubens Machado, José Sávio Santos, Silvana Moura, Vicente Teles da Cruz Neto, Wagner Moura, Walter Lima Jr.

Agradecimentos Especiais

Aline Lages, Armandinho Macedo, Carl von Hauenschild, Ezenita Pereira, Jimi Pierry, Julie Rocha, Leonardo Vidigal, Margareth Xavier, Marise Berta, Martin Scorsese, Mateus Araújo Silva, Miriam Teles von Hauenschild, Umbelino Brasil.

Ao caríssimo Jimi Pierry e à excelentíssima Sra. Dilma Rousseff

Resumo

Esta pesquisa analisa a presença da canção popular no cinema brasileiro até meados dos anos 1980, buscando posicionar o samba como articulador de *mise-en-scène*, a partir da noção de improviso, em exemplos pontuais, a partir de ocorrências localizadas em oito filmes produzidos e/ou lançados entre 1957 e 1987: *Rio Zona Norte* (1957), de Nelson Pereira dos Santos; *Barravento* (1960/61), de Glauber Rocha; *O desafio* (1965), de Paulo Cesar Saraceni; *A mulher de todos* (1969), de Rogério Sganzerla; *Nelson Cavaquinho* (1969), de Leon Hirszman; *Di-Glauber* (1977), de Glauber Rocha; *Bahia de todos os sambas* (1983/96), de Hirszman e Saraceni e *Jubiabá* (1985/87), de Nelson Pereira dos Santos. Discute alguns tópicos relacionados ao estatuto da canção, bem como seus protocolos de criação no contexto brasileiro. E, tanto quanto possível, propõe-se identificar e analisar o uso do improviso, identificado como prática de vanguarda, em casos que guardam relações de sentido com o samba ao tornar o gênero musical elemento dramático, painel de representação social ou qualquer outra das linhas de força de sua constituição estética. A prospecção buscou, de certo modo, ter em conta a expressão do moderno no cinema brasileiro (XAVIER, 2006), destacando, com esse propósito, manifestações da forma cinematográfica a partir de procedimentos de resultado aberto nos filmes em recorte ao manipular e interagir com o que, nos domínios da variada forma musical do samba, se entende como improviso. Os estudos de caso propostos relacionam momentos angulares da produção de alguns dos principais diretores do chamado cinema moderno brasileiro a trajetórias célebres da música nacional: Zé Kéti (1921-1999), Batatinha (1924-1997), Noel Rosa (1910-1937) e Nelson Cavaquinho (1910-1986), entre outros nomes.

Abstract

This research analyzes the presence of the popular song in Brazilian cinema until the mid-1980s, seeking to position samba as articulator of *mise-en-scène*, from the idea of improvisation, in specific examples, from occurrences located in eight films produced and / or released between 1957 and 1987: *Rio Zona Norte* (1957), by Nelson Pereira dos Santos; *Barravento* (1960/61), by Glauber Rocha; *O Desafio* (1965), by Paulo Cesar Saraceni; *A mulher de todos* (1969), by Rogério Sganzerla; *Nelson Cavaquinho* (1969), by Leon Hirszman; *Di-Glauber* (1977), by Glauber Rocha; *Bahia de todos os sambas* (1983/96), by Leo Hirszman and Paulo C. Saraceni; and *Jubiabá* (1985/87), by Nelson Pereira dos Santos. It discusses some topics related to the status of the song, as well as its creation protocols in the Brazilian context. And, as much as possible, it is proposed to identify and analyze the use of improvisation, identified as avant-garde practice, in cases that it maintain relations of meaning with samba, by taking the musical genre as dramatic element, social representation panel or any other strength lines of its aesthetic constitution. The prospecting sought, to a certain extent, to take into account the expression of the modern in Brazilian cinema (XAVIER, 2006), highlighting, for this purpose, manifestations of the cinematographic form from procedures of open result in the films of this delimitation, when manipulating and interacting with which, in the domains of the varied musical form of samba, is understood as improvisation. The proposed case studies relate angular production moments of some of the main directors of the so-called Brazilian modern cinema to famous trajectories of national music: Zé Kéti (1921-1999), Batatinha (1924-1997), Noel Rosa (1910-1937) and Nelson Cavaquinho (1910-1986), among other names.

Vou transportar pro cinema o que Tchekhov fala da música: o cinema é tão vivo que parece que logo saberemos porque vivemos. Porque sofreremos. Ah, se soubéssemos porquê. Se soubéssemos apenas porquê.

Helena Ignez

SUMÁRIO

	Introdução	1
1.	Uma Cinematografia da Canção Popular	10
2.	O Samba e o Cinema Brasileiro	74
3.	Do Samba à Canção, da Canção ao Filme	115
4.	Cinema, Samba e Improviso: Cadências de Vanguarda no Filme Brasileiro	141
5.	Considerações Finais	233
6.	Referências	241

Introdução

A música é sempre suspeita.

Thomas Mann

A proposta da tese **Cinema, Samba, Canção e Improviso: Cadências de Vanguarda no Filme Brasileiro (1957-1987)** é identificar e analisar o uso do improviso, identificado como prática de vanguarda, em exemplos significativos da filmografia brasileira, abarcando nove filmes produzidos e lançados de 1957 a 1987, que guardam relações de sentido com o samba ao tornar o gênero musical elemento dramático, painel de representação social ou uma das linhas de força de sua constituição estética. A prospecção buscou, de certo modo, ter em conta a expressão do moderno no cinema brasileiro (XAVIER, 2006), destacando, com esse propósito, manifestações da forma cinematográfica a partir de procedimentos de resultado aberto nos filmes em recorte ao manipular e interagir com o que, nos domínios da variada forma musical do samba, se entende como improviso.

Reconhecemos, desde início, a diferença entre o improviso na performance do samba – na tradição das rodas de samba ou, em certas condições, em shows palco/plateia – e na performance da criação de um filme. O fator da presença de uma plateia, público ouvinte e potencial participante, no primeiro caso, ante a passividade do espectador sentado na sala escura, é determinante para se definir os termos de análise da relação entre as duas linguagens. A forçosa fixação do resultado de qualquer poética cinematográfica em um suporte (película, repositório digital), ante a efemeridade de uma apresentação de samba, é outro dado termos em conta.

Partindo da ideia básica de que improviso poder ser definido “muito simplesmente como a coincidência ou a concomitância entre a criação e a transmissão de um texto” (AZEVEDO, 2012), o aparato mecânico do cinema, que possibilita, além da confecção da obra, o contato do público com o filme, obriga inventários de outra ordem. Remonta-se, por exemplo, ao primeiro cinema, a arte das imagens em movimento em seu período silencioso, do final do século 19 até aproximadamente 1930, no qual a prática constatada pela historiografia aponta a todo momento para a presença da experiência musical ao vivo durante as projeções, conforme a necessidade de

acompanhamento sonoplástico nas sessões. Por sua vez, uma peculiaridade significativa, as improvisações musicais dos instrumentistas nessas sessões, restitui o elemento musical no nascedouro da forma do filme, ainda que o advento do sonoro logo torne invisível e, para muitos, refutável essa sinergia criativa¹.

A par das diferenças, há o desafio de lidar com as nuances dos tipos de improvisação consumada na prática da experiência musical. Buscando tratar das marcas do improviso no texto escrito das letras de samba, o que muito bem poderia servir de analogia para um estudo do roteiro cinematográfico nos filmes com improviso acentuado, Ricardo Azevedo conjectura a improvisação de um quarteto instrumental – formado por piano, saxofone, contrabaixo e bateria – em que o tema é primeiramente apresentado pelo sax, acompanhado pelos outros instrumentos que atuam como base harmônica e rítmica. Em seguida, começando pelo próprio saxofone, há as derivações de improviso dos outros instrumentos antes que se volte ao arranjo inicial para o encerramento da apresentação. Assim, os improvisos “nunca são totalmente livres ou aleatórios”, funcionando o tema como “uma espécie de refrão, um porto seguro ao qual voltamos periodicamente”.²

O pesquisador sublinha que se refere a improvisos “feitos na hora, durante a performance”, excluindo improvisos previamente anotados em partituras. É com essa caracterização, do samba como música improvisada de caráter participativo, com a performance a preponderar sobre o resultado final, que se pretende colocar a discussão

¹ Há fartos relatos da ocorrência de improvisação musical durante o acompanhamento das projeções na Europa e nos Estados Unidos até o advento do filme sonoro: a blogueira Pamela Hutchinson, em reportagem publicada no portal do inglês The Guardian (“Pianists play it again at the silent movies”, 12/04/2011), por ocasião do British Silent Film Festival, registra: “Às vezes, um roteiro com as deixas era fornecido, orientando à banda quando executar um determinado tema... o bandleader tinha o penoso trabalho de manter todos no ritmo, não de um compasso musical, mas do filme – raramente a mesma coisa. Se os deuses sorrissem, podia até haver um ensaio”. Citando o pianista Clyde Martin, residente do Dodge’s Theathre, em Keokuk (Iowa) no final dos anos 1900 e autor de uma coluna de jornal denominada Playing the Pictures, Rick Altman, entre outras menções ao improviso, afirma que os pianistas deviam “tirar vantagem de sua capacidade de improvisação para emendar um tema a outro de modo a evitar bruscas interrupções”, em *Silent film sound* (New York: Columbia University Press, 2004), na parte V (The campaign to standardize sound), p. 242.

² “Note-se que o tema, algo fixo, é muitas vezes conhecido da plateia e, mesmo que não seja, costuma ser apresentado de forma a ser compreendido e assimilado. Essa assimilação é importante para que depois o ouvinte possa acompanhar ou mesmo avaliar a qualidade e os voos do improviso”, fundamenta Azevedo no texto *Samba, improviso e oralidade*, disponível no portal www.ricardoazevedo.com.br (acessado em 06/10/2016)

de um cinema musicalmente magnetizado enquanto expressão, apto a fornecer, também ele, uma dimensão plástica e coreográfica à arte do som, do ritmo e da canção.

As noções de risco, descontrole e labilidade, franqueadas ao samba por seu necessário rito face-a-face põem em relevo a energia da plateia, dimensão acompanhada por Thomas Turino, que, em suas reflexões, ao tempo em que reconhece o peso do público no gesto improvisado, qualifica a improvisação primeiramente como uma surpresa para o próprio performer³. No presente estudo, reconhecendo toda a carga de *participatividade*, leva-se em conta o que diz Turino quando o etnomusicologista norte-americano identifica a improvisação como instâncias da performance em que “surpreendo a mim mesmo” com alterações propositais, extensões e sobrevoos que abandonam os modelos e fórmulas habituais, mas que às vezes pode ocorrer como uma “pontada espontânea” (SOLIS e NETTL, 2009, pp. 104-105).

Mesmo ao buscar níveis de decantação mais formalistas para os aspectos discutidos em torno da noção de improviso, tal proposta considera as implicações de outra ordem (histórica, social, política, geográfica, geracional) ao lidar com as poéticas propostas pelas linguagens, ainda que a investigação de interesse estrutural permaneça. Com isso, pretendeu-se verificar as estratégias e resultados do improviso enquanto procedimento artístico, tanto da linguagem cinematográfica quanto a musical, capaz de emular e mesmo determinar a poética de um filme. Trabalhamos, sobretudo, com obras de curta e longa duração do período de estabelecimento e afirmação do moderno na cinematografia brasileira, bem como alguns títulos posteriores que desdobram experiências em torno de tal noção de modernidade: *Rio Zona Norte* (1957), de Nelson Pereira dos Santos; *Barravento* (1960/61), de Glauber Rocha; *O desafio* (1965), de Paulo Cesar Saraceni; *A mulher de todos* (1969), de Rogério Sganzerla; *Nelson Cavaquinho* (1969), de Leon Hirszman; *Di Cavalcanti* (1977), de Glauber Rocha; *Bahia de todos os sambas* (1983/96), de Hirszman e Saraceni; e *Jubiabá* (1987), de Nelson Pereira dos Santos.

³ No espaço íntimo da decisão a ser tomada pelo indivíduo criador, Turino traz à tona a “intenção” como algo capaz de diferenciar a improvisação de “acidentes” que podem ser agradáveis ou inaceitáveis. Segundo o autor, no texto *Formulas and improvisation in participatory music*, os dois casos criam uma sensação de surpresa (em último caso, de arrependimento). Somente o instrumentista poderia distinguir entre o *acidente feliz* (happy accident) – um movimento não intencional, um erro, que acaba por funcionar musicalmente) – e a improvisação. In *Musical improvisation – art, education and society* (org. Gabriel Solis e Bruno Nettl). Urbana/Chicago: University of Illinois Press, 2009.

Propomos, assim, quadros de interpretação capazes de dar conta dos sentidos gerados a partir da articulação das imagens com a banda sonora, acompanhando a expressão de modernidade que se supõe imanente nos exemplos escolhidos. Os estudos de caso propostos relacionam momentos angulares da produção de alguns dos principais diretores do chamado cinema moderno brasileiro a trajetórias célebres da música nacional: Zé Kéti (1921-1999), Batatinha (1924-1997), Noel Rosa (1910-1937) e Nelson Cavaquinho (1910-1986), entre outros nomes.

Um dos empuxos do projeto diz respeito aos paralelos que se pode estabelecer entre a evolução do cinema e do samba, vistos em contexto mais amplo, por suas dimensões, como dois emblemas da produção simbólica, da vida social e das artes no país. A aproximação começa por uma espécie de traço de origem. Ainda sem contar com o registro do som, o cinematógrafo teve a primazia ante o fonógrafo no contato com o samba, aqui entendido como os batuques que a população negra improvisava nas ruas ou quintais do Rio de Janeiro em dias corriqueiros ou de festa durante a primeira década do século 20, conforme se conclui nos estudos sobre a atividade cinematográfica no período (MÁXIMO, 2004). O primeiro samba gravado em disco, “Pelo Telefone”, composição de Donga e Mauro de Almeida, com gravação de Bahiano pela Casa Edson, data de dezembro 1916, quando a máquina de cinema, trazida pelos irmãos Segretto, já contava duas décadas de sua chegada no país, com o desembarque em uma improvisada sala de *novidades* (chamada Salão Paris) na Rua do Ouvidor, centro do Rio de Janeiro. Assim, no Brasil, o samba começa como imagem antes de ser um som para as primeiras gerações de cinéfilos. E quando o áudio chegar ao cinema brasileiro, o samba não deixará de fazer parte do repertório, e do elenco, de filmes musicais pioneiros na apropriação da tecnologia – entre os quais, *Acabaram-se os otários* (1929), *Coisas nossas* (1931), *Alô, alô, Brasil* (1933) e *Alô, alô, carnaval* (1935).

A noção de improviso como um recurso vigoroso com que se pode manipular livremente os elementos e a própria estrutura de um trabalho artístico comparece nas diferentes linguagens, adquirindo classificações e gradações conforme escolas, períodos e outras segmentações que marcam a linha evolutiva de uma arte ou determinado gênero. Na história do cinema, a adoção do improviso, inscrito numa intenção estética (e ética) a priori, está relacionada fortemente ao neo-realismo, projetado da Itália para o mundo a partir de 1945, tanto quanto resposta às condicionantes de gestão das

produções como a afirmar a necessidade de se reter em quadro a vida de maneira mais próxima de seu transcurso natural, um dos pressupostos estéticos e ideológicos da escola italiana (STAM, 2003). Duas ou três décadas antes, surrealistas e dadaístas exploravam o meio filme com uma intensa pesquisa formal e a inquietante transgressão de achados como a escrita automática bretoniana, que rejeita a organização racional em favor do livre fluxo mental (CANONGIA, 1981).

Improviso como uma abordagem diferenciada da confecção do filme, no nível da constituição de uma poética, passa a ser uma possibilidade mais comum a partir do final dos anos 1950, no contexto do cinema independente norte-americano e do cinema de autor europeu, além de uma cinefilia engajada, protagonizada pelos franceses, que buscava a valorização da autoria como atributo a ser reconhecido no realizador cinematográfico. A militância pelo cinema de autor combina-se ao acolhimento de inovações tecnológicas (câmeras mais leves, gravador de som Nagra IV) para que, em pouco tempo, cinematografias em outras partes do mundo proclamem seu cinema novo, inclusive o Brasil (RAMOS, 2008). A portabilidade do equipamento veio não só atender como potencializar o anseio de uma prática cinematográfica idealizada como projeto político e estético. Um país livre, do modelo reacionário e opressor do Governo Militar (1964-1984) e do neo-colonialismo, estaria sob medida para a convivência com um cinema que retratasse hábitos e tradições do povo, discutindo seus impasses por meio de uma expressão de imagens em movimento liberta, por sua vez, do regime clássico de Hollywood.

A possibilidade de a câmera e o Nagra irem às ruas, rompendo a clausura das locações em espaço fechado, e de acompanhar as performances de um elenco que não seguia roteiros tradicionais, com diálogos engessados e uma movimentação de cena previamente demarcada, criam o laboratório em que o cinema novo e o cinema marginal iriam explorar a cine-dramaturgia que leva em conta o acaso do improviso, instância a surgir da interação entre o intérprete, nem sempre um ator profissional, e outros integrantes da equipe durante a filmagem, especialmente o operador de câmera, *performer* por excelência, cujo rendimento ganha espessura que transcende o domínio técnico no exato aqui-e-agora do ato de filmar. O set passa a se estabelecer como um jogo de incógnitas, levando à moviola prioritariamente a experiência do momento da filmagem, sem resultados dramáticos pré-calculados.

Por outro lado, o *cinema de invenção* forjado pelas estéticas da produção independente dos anos 50, do cinema novo e do cinema marginal exprimiou uma vanguarda audiovisual gerada e aplicada no contexto brasileiro, em que os improvisos não se davam exclusivamente por força do corpo-a-corpo em situações práticas no embate da criação, mas dialogando com as concepções precisas e particulares de cada realizador ou período. A defesa de uma estética despojada, que se apropriava da precariedade como um valor, de modo geral rebatia conceitualmente as limitações de orçamento, a defasagem técnica (muitas vezes com maior gravidade na captação e manipulação sonora do material) e as intenções de um conteúdo transgressor e genuinamente nacional frente ao regime político de exceção, de *caça às bruxas*, no país durante o período assinalado.

O cinema marginal iria relativizar tal engajamento em seu programa, tratando as questões relacionadas ao espaço político de uma linguagem cinematográfica inovadora e politizada em outros termos, na chave do deboche, do humor, da ironia e do desencanto, afastando-se, em um nível de leitura mais superficial, das preocupações levantadas pelos realizadores do cinema novo ao longo dos anos 1960. No Brasil, e pontualmente em outros países, foi a experiência criativa dos cineastas ligados a esse conjunto de propostas, não raro de prestígio notável junto à crítica, que definiu todo um *modus operandi* ainda hoje bastante mobilizador, enquanto referência estética, para a geração de artistas do suporte digital.

O considerável crescimento do número de estudos acadêmicos dedicados ao período assinalado do cinema brasileiro tem por trás um universo de perfil variado. Apesar da diversidade de interesses e metodologias, esse prolongamento apresenta inúmeras prospecções que retrabalham e aprofundam alguns tópicos lançados por uma bibliografia básica (Xavier, Bernardet, Ramos) que pouco avançou até meados dos anos 1990. A saber: a questão nacional recolocada por uma expressão no devir de sua modernidade, pondo em discussão, por exemplo, a representação do popular, do primitivo, do periférico e do precário; o embate ditadura militar versus liberdade de expressão; o impasse da eficiência de mercado frente a uma linguagem artística que também deve ser encarada como indústria em todos os seus rebatimentos do tripé básico (produção-distribuição-exibição).

Por outro lado, as revisões históricas procuram dar conta da emergência de uma vanguarda brasileira nas artes e, mesmo em registros mais amplos, privilegiam outras linguagens e deixam, por vezes, de fora a produção cinematográfica⁴. Nesses casos, o recorte mais comum é a opção pelo chamado filme de artista, normalmente encampado por criadores advindos de outras linguagens, que utilizam o cinema como uma expansão de suas pesquisas formais.

Assim genericamente se localiza uma filmografia que, do Super-8 ao 35mm, teve entre seus realizadores: Lygia Pape (*La nouvelle création* / 1967; *Wampirou e Carnival in Rio*, ambos de 1974 etc.), Carlos Vergara (*Carnaval de 72*, *Fome*, ambos de 1972, etc.); Miguel Rio Branco (*Burning gloves* / 1971; *Trio elétrico* / 1977 etc.), Rubens Gerchman (*Triunfo hermético* / 1972 etc.), Antonio Dias (série de trabalhos *The illustration of art*, realizada de 1971 a 1980), Artur Barrio (*Ritual* / 1970; *...S/T...* / 1974 etc.), Iole de Freitas (*Elements* / 1972; *Deixa falar* / 1979 etc.), Arthur Omar (*Sumidades carnavalescas* / 1971; *Música barroca mineira* / 1980 etc.), Antonio Manuel (*Semi-ótica* / 1975 etc.) e Mário Cravo Neto (*Gato/Capoeira*, de 1978, etc.).

E mais, acumulando trabalhos em película e projetos que usam outros suportes para explorar níveis incomuns de cinevisualidade: Hélio Oiticica (slides com marcação de tempo e trilha sonora e a série instalativa *Cosmococa*, em parceria com Neville D'Almeida), Raymundo Colares (canudos óticos) e Luiz Alphonsus (fotografia e som).

Interpretar o improvisado como uma instância criativa autônoma, capaz de operar de modo ativo, ainda que em conjunção com outros elementos, na fatura das obras audiovisuais indicadas no corpus desta pesquisa, não deve levar a uma impropriedade invisibilidade do *pathos* social e ideológico do período 1957-1987. Permitiu, ainda assim, novos cotejos, e uma visada pouco percorrida, para um momento definidor da expressão cinematográfica do país, revelando ou realçando o modo sinérgico com que banda sonora e imagem constituem suas potências de sentido e efetivam o sentido maior da poética do filme brasileiro, bem como dos traços de vanguarda em sua expressão.

O cinema brasileiro moderno, conforme propõe Ismail Xavier, constitui uma das chaves de entrada para a discussão sobre improvisado envolvendo os nove filmes do

⁴ Entre as exceções, destaca-se o livro-catálogo *Tropicália – Uma Revolução na Cultura Brasileira*, organizado por Carlos Basualdo (SP: Cosac Naify, 2007).

presente recorte. As demarcações do autor dão conta de um período entre final da década de 1950 e meados dos anos 1970 considerado “estética e intelectualmente o mais denso do cinema brasileiro”, marcado por polêmicas e uma pluralidade de estilos e ideias que teriam produzido a convergência entre a política dos autores defendida inicialmente pela *nouvelle vague*, os filmes de baixo orçamento e a renovação de linguagem, “traços que marcam o cinema moderno por oposição ao clássico e mais plenamente industrial”.

Xavier enumera as diferentes propostas estéticas e as preocupações de fundo que orientaram a criação das obras desde o “proto-Cinema Novo” de Nelson Pereira dos Santos, mais diretamente vinculado ao neo-realismo e à comédia popular brasileira, trazendo à luz a postura dos cineastas para abordar, por exemplo, os níveis de textura do realismo ou a opção por representações alegóricas e uma poética da descontinuidade que trabalhou “as tensões entre a ordem narrativa e uma rica plástica das imagens”, de modo a demarcar “diferentes caminhos” em relação ao que fora até então apresentado pela equilíbrio da decupagem clássica e a transparência das imagens .

Sem perder de vista o traço de unidade que conecta a diversidade de propostas, o autor destaca a “dose amarga de sarcasmo” e o papel profanador do cinema marginal, desdobramento radical da estética da fome elaborada pelo cinema novo que mantém a câmera na mão e a descontinuidade como um estilo, ao qual é associado uma imagem áspera e mais suja, que gera desconforto. Passando pela tônica do nacionalismo cultural e, com isso, recuando à matriz do modernismo dos anos 1920 e a referências como Frantz Fanon, que discute o neocolonialismo com franco engajamento nos anos 1950, Xavier observa a tendência a um “cinema de poesia” (crivo de Pier Paolo Pasolini) e à “performance do autor”, abrindo espaço a “determinações subjetivas”, chegando já nos 1980 ao descarte do “primado do real” e do perfil mais “sociológico” das preocupações.

A noção de improviso que emerge da discussão de Ismail Xavier, generosa na crônica das experiências marcantes que propiciaram certa generalização do recurso estilístico no período, foi confrontada com as definições de Glória Ferreira e Ligia Canongia, que investigam o experimental e a vanguarda a partir dos processos de criação das artes plásticas, considerando exemplos como a proposta vivencial de Hélio Oiticica. Revisões panorâmicas do underground norte-americano (RENAN, 1970) e do cinema brasileiro (RAMOS, 1987) colocaram em perspectiva o improviso, sublinhando

sua ação como um autêntico gesto das práticas de vanguarda que culminam na modernidade cinematográfica.

A leitura multiculturalista da filmografia em recorte (STAM, 2008) e os panoramas que discorrem especificamente sobre o som (MORAIS DA COSTA, 2008) e a música (MÁXIMO, 2004; SILVA, 2009) no cinema brasileiro ampliaram as possíveis molduras, qualificando a análise, de um lado por um viés bakhtiniano, implodindo qualquer tentativa de conceituação que busque validar a “arte pela arte”, e de outro por um viés aprofundado da manifestação sonora e musical.

A análise e interpretação dos filmes buscou manter o foco em localizar a expressão do samba enquanto forma e conteúdo, recobrando-lhe sempre as nuances de improviso desde o nível mais elementar, conforme observa Mário de Andrade ao afirmar que, na execução do gênero, a instrumentação não segue “nenhum critério seletivo, sendo livre a contribuição dos tocadores” (MARCONDES, 1998). As entrevistas realizadas tentaram repercutir o recorte cinema-samba-improviso na percepção de diferentes agentes práticos implicados com o assunto – montadores, músicos, diretores de fotografia, trilheiros.

A revisão bibliográfica se deteve nas leituras que percorrem a história do cinema brasileiro e da evolução do diálogo do som nessa trajetória. Após uma primeira análise das obras selecionadas, destacaram-se as sequências em que os aspectos estruturantes de cada título se apresentaram com maior força, buscando-se a partir deste painel os primeiros subsídios para a coleta de informações sobre a criação e o trabalho técnico de som em cada filme, bem como as diversas formas de interação entre a banda sonora e as imagens captadas. As leituras envolvendo a experiência de outras linguagens com estratégias do improviso e outros procedimentos de vanguarda complementou o quadro de referências.

Toda imagem pressupõe, além do sentido puramente visual, uma imanência de sentido sonoro, ainda que este possa se manifestar exclusivamente por meio do ritmo, duração e outras dinâmicas internas da matéria imagética. Não há, no contexto desta tese, outro patamar de onde se pretende ver e ouvir a relação imagem-som.

Capítulo 1 - Uma Cinematografia da Canção Popular

A música popular marca presença no cinema brasileiro desde o período silencioso e a evolução e desdobramentos de ambos estão de tal forma imbricados que se pode estabelecer um variado quadro de análises por meio de cronologias paralelas. Não será de modo casual, como se verá desde a largada para o pleno domínio (técnico) do som na expressão cinematográfica do país, que momentos decisivos na trajetória de afirmação de uma linguagem necessariamente terminaram pautando feições e modelos da outra. Essa conclusão em nada chamaria a atenção se tomássemos as duas dimensões do filme – som e imagem – desde sempre como um dado concreto e inquestionável. Ocorre que nas três primeiras décadas de atividade cinematográfica, consoante o que se passava em outras partes do mundo, prevaleceram no Brasil experimentos artesanais e o esforço empírico até a chegada de uma tecnologia de captação e reprodução da imagem sincronizada com o registro e emissão dos sons tendo o disco como suporte.

O repasse no vasto levantamento realizado, com diferentes recortes, por Fernando Moraes da Costa, Suzana Reck Miranda e Márcia Regina Carvalho da Silva – que, por sua vez, recorreram, entre outros autores, às pesquisas pioneiras de Vicente de Paula Araújo, Máximo Barro, Jorge Capellaro e Paulo Roberto Ferreira – permite afirmar que a música, “erudita ou popular”, instiga práticas, técnicas, modelos e paradigmas estéticos para o som no cinema brasileiro desde, pelo menos, as primeiras tentativas de sincronização, a partir de 1902 (SILVA, 2009). Curiosamente, trata-se do mesmo ano em que a pioneira Casa Edison, fundada pelo tcheco Frederico Figner em 1900, irá consumir a primeira gravação fonográfica em solo nacional com o registro da interpretação do cançonetista Bahiano (Manuel Pedro dos Santos) para o maxixe “Isto é bom”.

A estreita relação do início do cinema sonoro com a produção e o comércio fonográfico não é exclusividade brasileira. Convém, de todo modo, destacar o contexto local e suas devidas particularidades para, segundo observa Suzana Reck Miranda, se tentar compreender o que foi tomado na época como sendo aspectos específicos do Brasil, “as nossas coisas”, ou as *Coisas nossas* (1931), exatamente o título do primeiro longa-metragem brasileiro totalmente sincronizado, por meio do sistema Vitaphone, a apresentar não somente músicas. Dirigida pelo norte-americano Wallace Downey, a

película, produzida por uma empresa do setor elétrico e fonográfico (a Byington e Cia) que então estreava no cinema, continha também vozes e ruídos. No ano seguinte, o compositor Noel Rosa gravaria sua resposta ao longa, a faixa “São coisas nossas”. Mas, por ora, deixemos de lado, as coisas do falado para conhecer as canções do, por assim dizer, cinema silencioso.

Ir ao cinema, nos primórdios, era um programa com execução musical dentro e fora das salas de exibição. Antes de se consolidar como elemento expressivo integrado à linguagem audiovisual, com o paulatino surgimento de tramas mais elaboradas sucedendo – e não excluindo – a produção de vistas e atualidades, a música tinha a função de reforçar o apelo da imagem em movimento. O protótipo das trilhas musicais, como se sabe, eram improvisações ao vivo, a cargo dos chamados *pianeiros* ou de pequenas formações, que necessariamente não acompanhavam de modo literal o que se passava na tela. Radamés Gnattali, Ari Barroso, Pixinguinha, Ernesto Nazareth e muitos outros nomes trazem em seus currículos o ofício de terem animado musicalmente as sessões de projeção.

Ante a completa inexistência dos próprios filmes em si, resta ao pesquisador recobrar temas e conteúdos das produções a partir das informações disponíveis em arquivos da imprensa e outros documentos, que indicam a realização, nas primeiras três primeiras décadas do audiovisual brasileiro, dos chamados filmes de cavação – cine-jornais, curtas documentais, institucionais e familiares – dando conta de toda a sorte de atualidades: o carnaval, viagens, inaugurações, visitas oficiais, desfiles militares, jogos de futebol, concursos de beleza e o registro de paisagens naturais.⁵

Os indícios apontam a possibilidade de acompanhamento musical de música popular brasileira já em 1899, na fita *Dança de um baiano*, e 1900, em *Maxixe de outro mundo* (COSTA, 2008), portanto dois, três anos antes da gravação de “Isto é bom”, a estreia da música nacional em disco. Vale destacar que o próprio Figner, produtor dessa primeira gravação fonográfica, havia sido também o introdutor do fonógrafo no país,

⁵ Constatação de todos os estudos sobre o tema a que tive acesso, a exemplo de *O som no cinema brasileiro*, de Fernando Morais da Costa (Rio de Janeiro: 7Letras, 2008), e *A canção popular na história do cinema brasileiro*, tese de doutorado de Márcia Regina Carvalho da Silva, defendida no Instituto de Artes da Universidade de Campinas, em 2009. Márcia Regina destaca o papel essencial da Filmografia Geral do Cinema Brasileiro, levantamento da Cinemateca Brasileira que percorre a produção nacional desde os primórdios.

alguns anos antes, chegando dos EUA com o invento de Edison, inicialmente, pelas regiões Norte e Nordeste (Belém, Manaus, Fortaleza, Natal, João Pessoa, Recife, Salvador) antes de aportar no Rio de Janeiro em data emblemática, 21 de abril de 1892, efeméride oficial do *descobrimento* cabralino em 1500.⁶

No que diz respeito às performances ao vivo durante as projeções, José Ramos Tinhorão – em *Música popular: teatro e cinema* (1972) – identifica uma terceira fase de profissionalização dos instrumentistas brasileiros, processo iniciado (1) com o teatro de revista do século 19 e (2) com a indústria do disco (SILVA, 2009). A demanda por música na sala de espera, nos intervalos e como fundo sonoro nos filmes mudos levou a uma “ampliação tão grande” de quadros que aos poucos elidiu-se a barreira entre músicos eruditos e populares, “permitindo ouvir num cinema o flautista (conhecido das rodas de choro) José do Cavaquinho (...) e no outro o futuro maestro Villa-Lobos manejando um violoncelo”.

Embora não se possa precisar um número exato, é certo que o carnaval rapidamente se torna um tema dos mais recorrentes na produção documental da fase silenciosa em diversos pontos do país, adentrando o período sonoro e servindo de rico laboratório para as comédias musicais precursoras da chanchada. Entre as centenas de exemplos, encontram-se *Carnaval na Avenida Central* (1906), *A fita do carnaval* (1909), *Os três dias do carnaval paulista* (1915), *Pierrô e colombina* (1916), *O carnaval cantado* (1918), além de expoentes do musical dos primeiros anos do sonoro, como *Alô, alô Brasil* (1935) e *Alô, alô carnaval* (1936). Tinhorão afirma que o cinema pioneiro ia aproveitar-se sempre do prestígio das músicas e das figuras dos artistas populares para a conquista do público (SILVA, 2009). Adendo importante: até o registro fonográfico, em dezembro de 1916, da canção *Pelo telefone*, primeiro samba a ser gravado, o repertório dos bailes carnavalescos costumava incluir diversos gêneros; polcas, tangos, valsas e mesmo trechos de óperas.

As árias operísticas constituem uma modalidade importante nas duas primeiras das quatro fases apontadas por Fernando Morais da Costa em sua periodização da evolução do som no cinema brasileiro. *Carmen*, de Bizet, está entre os hits da primeira fase, de 1902 a 1908, marcada pelos cinematógrafos falantes. O termo é uma referência

⁶ Humberto Franceschi em *A Casa Edison e seu tempo* (Rio de Janeiro: Sarapuí, 2002) citado por Fernando Morais da Costa (2008).

genérica às patentes que buscaram viabilizar a exibição sincronizada de imagens e sons por meio de cabos que ligavam o projetor ao gramofone. Entre junho e julho de 1902, o ilusionista italiano Cesare Watry, noticiam os jornais da época, apresentava a novidade (o “Cinophon-falante”) primeiramente em São Paulo e em seguida no Rio de Janeiro ao exibir um filmete sonoro com a peça de Bizet.⁷

A canção do aventureiro, ária de *O Guarani*, de Carlos Gomes, é outro destaque da tendência e marca a passagem para uma segunda fase, a dos filmes cantantes, em que o uso do fonógrafo é substituído pela presença de cantores, posicionados atrás da tela, a interpretar os temas. Segundo Maria Regina Carvalho da Silva, foi exatamente essa a opção de Ruben Guimarães, dono do Íris-Theatre, no Rio de Janeiro, que designou o barítono Luís de Freitas para interpretar, vestido a caráter, a composição de Gomes. Entre as fontes que discorrem sobre a presença da ópera na consolidação dos filmes cantantes, a pesquisadora cita Carlos Roberto de Souza (2007) e Maria Rita Galvão (1975).

Souza afirma que o “gênero” consolida-se a partir de 1909, por iniciativa dos pioneiros Cristóvão Guilherme Auler, no Rio de Janeiro, e Francisco Serrador, em São Paulo. “Mas com o sucesso as fitas se alongam a ponto de, em 1911, ser produzido um *O Guarani*, que era a filmagem quase integral da ópera, cantada por artistas vindos especialmente de Buenos Aires. A equipe montada por Auler incluía artistas e técnicos de renome no período – os cantores Antonio Cataldi, Claudina Montenegro e Santiago Pepe; o maestro Costa Júnior, compositor de teatro de revista; e o fotógrafo Julio Ferrez, filho de Marc Ferrez.

A viúva alegre (1909) e *Paz e amor* (1910) são tidos como os grandes sucessos do período dos cantantes, que, segundo José Inácio de Melo e Souza, era uma adaptação brasileira à patente de Gaumont, o chronofone, que tocava os discos em sincronia com a

⁷ Costa (2008) divisa ainda os filmes cantantes, de 1908 a 1911, a passagem para o pleno cinema sonoro, entre o final dos 1920 e o início dos anos 1930, e a mudança dos parâmetros de gravação com a chegada do som direto a partir de 1962; períodos que serão abordados neste trabalho mais adiante. As fontes jornalísticas que o autor cita foram compendiadas por Vicente de Paula Araújo em *A Bela Época do Cinema Brasileiro* (São Paulo: Perspectiva, 1976), que destaca sub-divisões internas no período dos cinematógrafos falantes e a ocorrência de filmes-canções de sucesso, a exemplo de *Bonsoir Madame la lune*, *Selon la saison* e *La femme est un jouet*, exibidos por Hervet no Rio de Janeiro e em São Paulo. Máximo Barro (2000) e Marcos Fábio Melo Matos (2002) localizam projeções de Hervet em Salvador (BA), São Luís (MA), Belém (PA) e Manaus (AM).

imagem de uma canção ou trecho de opereta. A partir de 1908, essa tecnologia fora utilizada no Rio de Janeiro para as projeções de Paschoal Segreto. Mas a variação na rede elétrica, somada ao desgaste de películas e discos rapidamente comprometia o sabor de novidade do sistema, fazendo com que o público preferisse o acompanhamento ao vivo à sonorização mecânica. A grande repercussão dos filmes cantantes, com produção numerosa e massiva aceitação por parte do público, levou Paulo Emilio Salles Gomes e Vicente de Paula Araújo a denominarem o ciclo como a “bela época do cinema do brasileiro”, título dado ao livro que Araújo lança em 1976. Não se pode ignorar o importante papel que a indústria do disco exerce na interação música e cinema brasileiro desde os primórdios. Jairo Severiano recobra o exemplo de Bahiano, o recordista de gravações na Casa Edison. Com o registro de aproximadamente 400 fonogramas, Bahiano atuou como cantor e ator na opereta *A viúva alegre* e, entre 1910 e 1911, em *O cometa*, *Seresta caipora*, *Serrana* e outros filmes curtos.

Jean-Claude Bernardet relativiza o possível pioneirismo brasileiro, cravado por outros autores, ao afirmar, no livro *Historiografia clássica do cinema brasileiro* (1995), que era comum nos Estados Unidos e em países europeus a busca por um cinema sonoro – o posicionamento de cantores atrás da tela seria uma prática italiana. De qualquer modo, foi esse o modelo dominante no Brasil até 1912, com a conjugação de outros elementos sonoros – falas, narrações – além da canção. Segue, então, um período de disputa de mercado, com Francisco Serrador, maior exibidor da época, defensor do filme brasileiro, tentando fazer frente às salas que haviam decidido exibir exclusivamente produções estrangeiras. Com a quase extinção do lançamento de ficções nacionais, tem lugar como gênero prioritário as atualidades, os filmes de cavação de Alberto e Paulino Botelho e do italiano Gilberto Rossi. Carlos Roberto de Souza (2007) informa que a Companhia Cinematográfica Brasileira, iniciativa de Serrador que aglutinou industriais e banqueiros interessados em investir na distribuição e exibição, comprou diversas salas – especialmente em São Paulo e Rio de Janeiro – e se tornou também distribuidora de produções italianas, francesas, norte-americanas, dinamarquesa e alemãs.

O italiano Paulo Benedetti, apontado por Sérgio Augusto (1989) como um dos vários pioneiros que tentaram inovar os métodos de sonorização, cria o seu primitivo sistema de cinematofonia em 1915, ao realizar, em Barbacena (MG), o curta-metragem

Uma transformista original. A ideia era sincronizar a projeção a uma pianola, por meio do acréscimo de uma faixa (preta) extra na tela, onde “uma bola branca, se movendo para a direita e para a esquerda, no tempo exato, marcava o compasso que a orquestra ou o piano acompanhar, resultando a música estar completamente sincronizada com a imagem na tela”.⁸ Na verdade, a técnica atribuída a Benedetti não era exatamente nova e voltaria a ser utilizada na década seguinte em pelo menos um título de expressão, *A gigolete* (1924).

Posteriormente, ainda em Minas Gerais, Benedetti faz as primeiras tentativas com o Vitaphone (sistema de sonorização sincronizada por meio de discos gravados) antes de seguir para São Paulo e Rio de Janeiro, onde iria se estabelecer. Com o mesmo sistema, produz os dois curtas mais célebres de sua filmografia: *Bentevi* (ou *Bem-te-vi*), de 1927, com o paulista Paraguaçu (Roque Ricciardi) cantando as canções “Triste caboclo” e “Bem-te-vi”; e “Bole-bole” (ou “Vamos falar do norte”), de 1929, com a célebre presença do Bando de Tangarás, ou seja, o quinteto formado por João de Barro, Alvinho, Henrique Brito, Noel Rosa e Almirante.

Márcia Regina Carvalho da Silva transcreve o relato de Almirante, nome fundamental da canção e do rádio brasileiro. Em seu livro *No tempo de Noel Rosa* (1963), Almirante, reconhecido por seu rigor na pesquisa para roteirizar seus programas, relembra que Benedetti tomou a iniciativa de filmar várias cenas curtas com a presença de artistas de maior popularidade, “única aparição de Noel Rosa no cinema”. Com figurino de sertanejo, o Bando apresenta duas emboladas (“Galo garnizé” e “Bole-bole”), um lundu (“Vamos falar do norte”) e um cateretê (“Anedotas”). Máximo Barro e Alexandre Dias da Silva restauraram um trecho do filme, encontrado em um antiquário de Copacabana em 1995, que foi exibido pelo programa *Fantástico*, da TV Globo. Nas imagens, Noel aparece tocando violão para acompanhar Almirante cantando “Vamos falar do norte”.⁹

Antes do advento do sonoro, destacam-se ainda as trajetórias de Luiz de Barros, conhecido como Lulu de Barros, e Almeida Fleming. Barros já havia filmado adaptações de José de Alencar (*A viúvinha*, *Iracema*, *Ubirajara*) e atuado no teatro de

⁸ As aspas são de Luiz de Barros (1978) em citação de Maria Regina Carvalho da Silva na sua mencionada tese de doutorado defendida em 2009 na Universidade Estadual de Campinas.

⁹ Marcia credits as informações sobre a descoberta do pedaço do filme a Sérgio Cabral (1996).

revista quando passou a colaborar com Francisco Serrador na criação de peças musicadas a partir do enredo de filmes (*Ladrão de Bagdad*, *Duas orfãs*, *O fantasma da ópera* etc.), algo comum na época nos EUA. Fleming muito circulou por cidades de São Paulo e Minas Gerais apresentando curtas com seu sistema mecânico, similar ao Vitaphone.

Temas musicais articulados ao enredo dos filmes já eram foco de atenção no período em que a música popular ainda se consolidava na paisagem cultural (anos 1920-1930), como se viu (e ouviu) em *Barro humano* (1927-1929), de Adhemar Gonzaga. Com direção musical do maestro Alberto Rossi Lazzoli, o longa-metragem apresentava a canção “Tango”, com letra de Lamartine Babo para a composição de Alim. No campo da música erudita, o grande destaque é a trilha de *Limite* (1930), de Mário Peixoto, com uma seleção elaborada pelo ator e pianista Brutus Pedreira que incluía Erik Satie, Debussy, Ravel, Franck, Borodin, Stravinski e Prokofiev. Em que pese a resistência do grupo realizador de *Limite* à chegada do cinema sonoro, são exemplos de relevo, que arrematam um capital pavimentado pelo teatro de revista, o cinematógrafo falante, o filme cantante; e que dão conta da forte relação da música com o cinema brasileiro no período dos primórdios tecnológicos até aqui relatados.

Enfim, sons. Ou melhor, falas

O pioneirismo do cinema falado no Brasil é atribuído ao longa-metragem *Acabaram-se os otários*, dirigido por Lulu de Barros e lançado em 1929, portanto dois anos depois da estreia dos *talkies* nos EUA, com *O cantor de jazz* (1927). Há um longa precursor produzido em terras brasileiras, *Enquanto São Paulo dorme*, de Francisco Madrigano, que data do mesmo ano de *Acabaram-se os otários* e que teria sido lançado meses antes. Mas a esta aventura, que apresenta a canção “Malandrinha”, de Freire Júnior, restou o epíteto de “filme semi-sonorizado pelo processo Vitaphone”.¹⁰ Com argumento do modernista Menotti Del Picchia, o filme de Barros narra o encontro de dois caipiras (Genésio Arruda e Tom Bill) e um imigrante italiano (Vicenzo Caiaffa) que chegam a São Paulo e decidem comprar um bonde, traçando um paralelo entre os dois tipos humanos determinantes na paisagem social da metrópole paulistana.

¹⁰ Silva Neto, Antônio Leão da. *Dicionário de Filmes Brasileiros – Longa-Metragem*. São Paulo: Edição do Autor, 2002. (p. 303)

Tido como o primeiro filme brasileiro falado e cantado, *Acabaram-se os otários* talvez não tenha se consolidado plenamente como de fato o pioneiro em decorrência do flagrante aspecto de improviso de sua sincronização, conforme atesta Fernando Moraes da Costa ao mencionar diversos autores para relatar a tecnologia empregada na produção dirigida por Lulu de Barros.¹¹ Tratava-se do sistema Sincrocinec, desenvolvido pelo mineiro Moacyr Fenelon, parceiro de Barros, por meio do qual se obtinha a sincronização de diálogos, canções e ruídos. Gravava-se antes a voz e em seguida o *cantor* dublava a si próprio em frente à câmera, descreve o pesquisador, não ficando claro se o mesmo procedimento era aplicado para o registro dos ruídos. Os discos utilizados eram de 78 rpm, ou seja, atingiam apenas três minutos de reprodução ante os dez minutos (270 metros) de cada rolo de filme, o que obrigava o projetorista a manipular um segundo projetor ao final de cada disco. Na estreia, entre julho e agosto de 1929, houve falha mecânica e Barros interrompeu a sessão, deixando a primeira projeção integral para o dia seguinte.

No Vitaphone norte-americano, utilizavam-se discos de 33 rotações, cujo tempo de reprodução coincidia com a duração dos rolos. Certamente esses detalhes, somados ao acúmulo de experiência de Fenelon, que trabalharia com o aparelho fabricado nos EUA para fazer o som de *Coisas Nossas* (1931), produção de caráter mais profissional dirigida por Wallace Downey, contribuiria para que essa incursão posterior a *Acabaram-se os otários* ficasse com o mérito da primazia. Precursor das comédias musicais, o filme de Barros apresentava quatro canções: nada menos que “Carinhoso”, por Pixinguinha; “Carlinhos”, “Bem te vi” e “Sol do Sertão” (ou “Sou o sertão”), modinhas interpretadas por Paraguaçu (1890-1976). “O synchronismo do filme às vezes é bom. Às vezes é mau. Às vezes é péssimo. As canções de Paraguassu são esplêndidas. (...) Mas o trecho da cabaré, todo falado, é péssimo”, observa Otávio Mendes na *Cinearte* de 18 de agosto de 1929, “porque dá a impressão de que se está assistindo a

¹¹ Moraes (2008) recorre aos seguintes autores: Pedro Lima (*Revista Cinearte*, 17/07/1929); Otávio Mendes (*Revista Cinearte*; 18/08, 24/08 e 18/09/1929); Alex Viany (*Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: MEC/Instituto nacional do Livro, 1959. pp. 98-99); José Ramos Tinhorão (*Música popular: teatro e cinema*. Petrópolis: Vozes, 1972. p. 282); Sérgio Augusto (*Este mundo é um pandeiro: a chanchada de Getúlio a JK*. São Paulo: Companhia da Letras, 1989. p. 81); Jean-Claude Bernardet (*Filmografia do cinema brasileiro – 1900-1935*. *Jornal O Estado de São Paulo*. São Paulo: Governo do Estado/Secretaria de Cultura, 1979); Luiz de Barros (*Minhas memórias de cineasta*. Rio de Janeiro: Artenova/Embrafilme, 1978); e José Inácio de Melo e Souza (no verbete sobre Moacyr Fenelon para a *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Senac, 2000)

um espetáculo em que só figuram ventríloquos”. De qualquer modo, o sucesso foi estrondoso e o filme atingiu um público de 40 mil pessoas somente na primeira semana, recorde absoluto na época e ainda hoje uma marca invejável (LEÃO, 2002).

Ainda em seu primeiro ano, o estabelecimento do filme falado no Brasil é marcado pela exibição de duas produções norte-americanas. Em São Paulo, no Cine Paramount, foi exibido *Alta traição*, de Ernst Lubitsch, que apresentava, por meio de discos, alguns ruídos, música em sincronia com as ações e algumas intervenções vocais. Em seguida projeta-se no Rio de Janeiro, *Melodia da Broadway*, de Harry Beaumont. Nas duas cidades, um curta-metragem com o cônsul brasileiro Sebastião Sampaio explicando a projeção sincronizada, completou as sessões.

Vale ressaltar, nem tudo foi promissor naquele momento, como bem simboliza a chegada, não sem tropeços, da película de Lulu de Barros. Sabe-se da notória batalha que o cinema falado precisou enfrentar para se fazer ouvir sem resistência até meados dos anos 1930 nos EUA e na Europa. No Brasil, a crítica especializada protagonizou o levante que acabou mobilizando outros setores da imprensa, das artes e da sociedade, fazendo repercutir de modo intenso o que se passava no cenário de outros países. Enquanto, já em 1959, Alex Viany quantifica “as páginas e páginas gastas com imprecações, xingamentos e lamentações” na Revista O Fan, Paulo Emílio Salles Gomes, ao comentar a oposição de Cinearte, enumera a posição contrária ao falado manifestada por “todos” – indústria, comércio, crítica, diretores e intérpretes (COSTA, 2008, p. 75).

Publicação do Chaplin Club, que existiu por nove edições entre agosto de 1928 e dezembro de 1930, O Fan seguia com veemência a posição do ídolo que dava nome ao cineclubes – segundo Ismail Xavier (1978), uma “instituição brasileira” que comprometeu sua existência na batalha contra o filme falado. No número 2 da revista, de outubro de 1928, Octávio de Faria, no artigo *Contra o filme falado*, atacava “a ideia monstruosa” de intercalar diálogos aos filmes da Warner, referindo-se ao estúdio norte-americano que havia desenvolvido o Vitaphone. O preto e branco e o dinamismo visual do cinema não admitiria, segundo Faria, o colorido – da vida real, a palavra – do teatro, o canto – da ópera. “O filme falado é um erro”, “o maior inimigo que o cinema teve até hoje”.

No momento da exibição dos primeiros filmes falados norte-americanos no país, o número 6 de *O Fan* (setembro de 1929) estampava um ferrenho editorial (*Uma atitude*) e outro artigo de Faria, denominado *Eu creio na imagem*, em que o autor recorria à filosofia de Nietzsche e Bergson para afirmar sua crença “na imagem todopoderosa. Que não admite o som e não pode conceber a palavra”. Fernando Morais da Costa traça um panorama em pormenores da querela e, retomando o texto de Faria, reproduz algumas pontuações do crítico. Uma delas era a separação que Faria destacava entre a postura de norte-americanos e europeus – “Há, em todo caso, que agradecer a Europa de não ter aceito o filme falado”.

A outra observação de Octávio de Faria era a clara diferenciação entre a simples presença do som e a apresentação de diálogos – “A evasão para o filme sonoro é, dos males, o menor”, dando a entender, discorre Morais, que no conjunto de reclamações “(...) o vilão não era o som ele mesmo, e sim o padrão desse som (...) imposto aos mercados europeu e latino-americano pela indústria estadunidense, ou seja, o excesso de diálogos”. Esse era um gradiente de comparação que faz sentido ao considerarmos que naquele momento o assédio dos talkies norte-americanos ainda não tinha logrado êxito mundo afora. Falado e sonoro eram, então, rubricas recorrentes e de evidente distinção no discurso de vanguardistas europeus – René Clair, Fernand Léger, Sergei Eisenstein, Louis Delluc, Abel Gance – que buscavam incorporar música e ruídos em suas teorias que, em maior ou menor grau, sacralizavam a imagem com vistas a afirmação do cinema como linguagem autônoma frente às demais expressões artísticas. A imagem, e somente ela, seria a condição de pureza e essencialidade da arte cinematográfica, o que muitos desses artistas iriam rever em seguida, abrindo espaço para a legitimidade do elemento sonoro.

A Cinearte, criada em 1926 por Adhemar Gonzaga e Mário Behring, inspirou-se de início na norte-americana Photoplay e pautava, assim, em divulgar o *star system* de Hollywood. Mas logo, por meio da coluna de Pedro Lima, a revista partiria em defesa do cinema brasileiro, caracterizando uma contradição editorial nas restrições ao cinema falado, que, segundo Ismail Xavier, torna-se “uma rusga com o cinema americano, até então tido como modelo”¹². Gradativamente, a cada edição, Cinearte irá encorpar a bandeira nacionalista, partindo da constatação de que, enquanto “mercado quase que

¹² Em citação de Fernando Morais da Costa (2008).

exclusivamente exibidor”, o Brasil não teria possibilidade de produzir filmes falados (no editorial da edição de 12 de setembro de 1928), para uma conjuntura favorável à conquista do mercado interno graças à adaptação justamente para o falado, transição responsável por uma redução temporária na oferta de títulos dos EUA (na coluna de Pedro Lima da edição de 9 de janeiro de 1929).

“Nós, no Brasil, apenas queremos um cinema que todos possamos ver, ouvir e entender”, reivindicaria Pedro Lima na edição de 23 de outubro de 1929. A essa altura, a legenda e a dublagem, convém frisar, não passavam, ainda, de corpos estranhos pouco factíveis e sujeitos à recusa das plateias. As legendas, por conta de uma eventual desnecessidade e alto potencial de distração em relação ao que já estaria dito narração visual. A dublagem, em decorrência dos abomináveis anacolutos; a defasagem entre o movimento labial do idioma inglês e o som das palavras da tradução na língua portuguesa. Ambos os recursos de mediação rapidamente se mostrariam funcionais; iriam, porém, ocasionar um novo debate sobre deseducação e reeducação do olhar. No caso da música popular, o público brasileiro estaria satisfeito com a melodia e com a performance do cantor estrangeiro, prescindindo das palavras (MORAIS, 2008, p. 92).

Duas crônicas do escritor modernista Manuel Bandeira, publicadas em 21 de julho e 11 de agosto de 1929 pelo jornal pernambucano *A Província*, são bastante ilustrativas tanto da demanda por temáticas locais quanto do desafio estético (e sensorial!) que as novidades técnicas e plásticas engendravam, fosse para o público comum ou mesmo para o então proeminente crítico de arte, prestes a consagrar-se como poeta com a publicação de seu quarto livro de versos – *Libertinagem*, de 1930. Os textos repercutem a estreia de *Barro humano*, de Adhemar Gonzaga, e de *Melodia da Broadway*.

Em *O cinema nacional melhora*, escreve o futuro viajante para Pasárgada:

Enquanto o teatro nacional está que morre-não-morre, o nosso cinema está que nasce-não-nasce. Há dez anos as tentativas se renovam com empresas que penosamente se organizam, dão um film e morrem. Aparece de vez em quando nas revistas semanais uma carinha nacional em cujo nome de guerra há a sensação do cartaz e nas poses a intenção de vamp. (...)

(...)

Até agora, porém, os films nacionais tinham fracassado miseravelmente no conjunto e em cada um dos seus detalhes. O

trabalho do fotógrafo era péssimo, revelando a ignorância completa do tratamento da luz – sempre igual, de um branco odiosamente cru, e picada de relâmpagos; a intriga inconsistente enxertava-se de cenas que embaraçavam o fio da ação; os “artistas” não sabiam representar nem vestir-se; as legendas... meu Deus, as legendas! Mas o pior de tudo eram os cenários de interior, quando a ação se passava em meio com pretensão a elegância: sobre um fundo de parede com papel de ramagens as horrendas cadeirinhas de espaldar estofado...

(...)

Mas todas essas experiências falhas serviram. Foi como o aprendizado do menino hábil que desenha sem mestre. A família se interessa, os amigos se interessam.

(...)

Apesar dos desapontamentos de cada film que fracassava, o público ia ganhando curiosidade. Voltava sempre. O público, sente-se, tem uma necessidade profunda de ver as histórias de cinema situadas no ambiente familiar da nossa vida, dos nossos costumes, das nossas paisagens.(...)

Não tem dúvida, o público brasileiro, que tão dificilmente dá ambiente para outras formas de arte, como por exemplo a música sinfônica e de câmara, assiste cheio de interesse à formação do cinema nacional. Esse interesse manifestou-se esta semana a propósito de um novo film exibido num dos grandes cinemas do fim da avenida. Saía eu do Odeon, onde era o quarto dia que passavam uma fita retumbante de Greta Garbo, a sueca esquisita que bateu record mundial de sex appeal. No entanto a sala estava cheia de claros. Mas na calçada do Glória, onde levavam o film brasileiro, havia uma multidão junto à bilheteria. A lotação estava esgotada.

Essa fita nova, Barro Humano, ainda é fraca, sobretudo como afabulação – uma história de amor, sem importância. Porém mesmo aí e em tudo o mais o progresso é evidente. (...) este film (...) embora modesto já anuncia formosas possibilidades em matéria de cinema nacional.¹³

Em *O Cinema falado faz sucesso no Rio* (11/08/1929), a estreia de *Melodia da Broadway* divide espaço com considerações mais objetivas sobre o dispositivo. Bandeira reitera o fascínio popular provocado pelo som, faz restrições à “ilusão” de realismo dos diálogos (em comparação com o canto e o discurso do embaixador Sebastião Sampaio no curta de apresentação da tecnologia) e ao idioma estrangeiro – não poupa sotaque do inglês norte-americano. Mas não deixa de expressar sua aposta na superação dos “defeitos”, ainda que explicitamente manifeste desconfiança. O teatro,

¹³ BANDEIRA, Manuel. Crônica inéditas I. São Paulo: CosacNaify, 2008. (org. Júlio Castañon Guimarães). pp. 213-216

nacional e universal, é recobrado com veemência para valorizar a forte carga dramática das imagens em movimento. Fica claro, apesar da tentativa de distanciamento, um certo apego ao essencialismo de que o cinema mudo, ainda para muitos, parecia ser portador.

O Palácio Teatro, a maior sala de teatro do Rio, esgotou diariamente as lotações com a exibição do primeiro film falado que se levou no Rio. Apesar de o diálogo ser todo em inglês – e que inglês! o twang nasal americano –, o público interessou-se e gostou. É verdade que as situações são sempre eloquentes à simples vista, e todo o mundo já está treinado por vinte anos de cinema a compreender o enredo só pela viagem muda. Além disso, o empresário brasileiro mandou escrever no próprio film algumas legendas mais indispensáveis. Não ver que este povo daqui a pouco está entendendo inglês. Não admira: o cinema falado é a melhor escola do método Berlitz.

Antes da apresentação da fita ouviu-se um pequeno concerto de canto e um discurso do cônsul Sebastião Sampaio, ambos filmados e gravados pelo movietone. Por esse aparelho maravilhoso a sincronização da voz e da imagem é perfeita. Tem-se a ilusão absoluta de que o som sai da boca. Já ouvi falar o senhor Sebastião Sampaio em carne e osso. O que ouvi no cinema é bem ele e até mais ele. (...)

(...)

– Mas o “film falado” propriamente? perguntarão os leitores da A Província. Nos diálogos do film a ilusão não é tão perfeita quanto no canto e no discurso. A distorção da voz ainda é sensível. Sobretudo estranha-se a voz um tanto grossa das mulheres. Os timbres ainda quase que se reduzem a dois – o masculino e o feminino. São naturalmente defeitos que a técnica vencerá com o tempo.

Quanto à arte do cinema em si, pode-se desde já afirmar que um novo meio de expressão artística, e formidável, está criado. Quando eu lia coisas a respeito do cinema falado, tinha a impressão que o novo invento não viria senão acentuar a aproximação espúria do cinema com o teatro, tendência de que nunca se libertou inteiramente a cena muda. O cinema falado aparece quando as possibilidades artísticas do cinema mudo mal foram aproveitadas. O cinema mudo era em cada fita e na maioria das fitas teatro mudo. Foi portanto com desconfiança que esperei essa novidade. Agora, pensava eu comigo mesmo, é que não se fará mais cinema legítimo, cinema que seja cinema e mais nada.

Entretanto assistindo a este primeiro film, Broadway Melody, film aliás sem importância, sentimental e teatral, a minha surpresa foi grande, porque verifiquei alvoraçado que estamos diante de uma nova fonte de emoção. O cinema falado permite a realização, impossível em outro domínio artístico, de um mundo de coisas novas. Muitas coisas velhas poderão ganhar novo interesse graças aos processos mais adequados do novo meio de expressão artística. Assim, por exemplo, as histórias em que entra o elemento sobrenatural.

Se há uma aproximação maior do teatro, será o teatro como nunca se pode fazer, um teatro às vezes vertiginosamente sintético, o sonho dos futuristas, e outras vezes de análises e ampliações formidáveis. Por esse único exemplo do primeiro film aqui levado imagina-se a intensidade

dramática de uma cena de detalhe ampliada, processo privativo do cinema e que já era de efeito fortíssimo pelas imagens mudas. Estou pensando nas tragédias gregas. Os antigos davam-lhe um caráter sobre-humano pelo uso de máscaras e coturnos enormes. Pois bem, a voz do cinema falado é uma voz de tragédia grega e no cinema as trilogias de Sófocles atingiriam o máximo do caráter heroico e divino.

(...)

Há muita gente que aprecia as lutas em fita. Sou um desses. Um assassinato pode ser um ato belo pelo seu caráter dramático extraordinário. (...) Mas um assassinato na vida é ação tão monstruosa que paralisa o gozo estético do espectador. No teatro essas cenas têm sempre muito de convencional. O cinema é que deu toda a medida do elemento dramático dessas lutas, sobretudo nas fitas de Bancroft. No cinema falado a emoção ganha uma intensidade estupenda. Há em Broadway Melody uma simples troca de socos em que um dos contendores rola amassado a três metros de distância. O efeito é baita!

Outro efeito inesperado do film falado foi a revelação da vulgaridade da vida americana. (...) ¹⁴

Em que pese suas restrições, Bandeira mostra-se mais aberto à novidade do sonoro que outros intelectuais contemporâneos. Conforme destaca Maria Regina Carvalho da Silva, o escritor Mário de Andrade, pioneiro nos estudos de música popular brasileira, declararia seu “horror ao cinema sincronizado com jazz e ao uso do fonógrafo fora de seu lugar: o lar” na coluna *Quartas musicais* da edição de 29 de janeiro de 1930 do paulista Diário Nacional. ¹⁵ O poeta Vinicius de Moraes, roteirista e autor de músicas para o célebre *Orfeu do Carnaval* (1958), longa-metragem dirigido pelo francês Marcel Camus, estenderia sua preferência ao cinema silencioso até a década seguinte: “arte muda, filha da imagem, elemento original de poesia e plástica infinitas, meio de expressão total em seu poder transmissor e sua capacidade de emoção”, escreve Moraes, também crítico de cinema à época, na crônica *Credo e alarme*, publicada no jornal A Manhã em 9 de agosto de 1941. ¹⁶

A música popular, na medida em que o rádio e a indústria do disco se profissionalizavam, definia a consolidação do cinema sonoro a partir de marcos iniciais,

¹⁴ Idem. pp. 223-226

¹⁵ Os textos sobre o assunto – *Cinema sincronizado e Cinema sincronizado e fonografia* – integram o volume *A música popular na vitrola de Mário de Andrade*, organizado por Flávia Camargo Toni e lançado em 2004. Nos mesmos textos, Andrade mostra-se favorável aos filmes de animação, exibidos na abertura das sessões, que utilizavam música de orquestra e mesmo peças de jazz.

¹⁶ A crônica está na coletânea *O cinema dos meus olhos* (São Paulo: Companhia das Letras/Cinemateca Brasileira, 1991), organizada por Carlos Augusto Calil, com textos de cinema escritos por Vinicius.

a exemplo de *Acabaram-se os otários*, como foi visto, e o sucesso de *Coisas nossas* (1931), realizado pelo norte-americano Wallace Downey, que em 1928 havia chegado a São Paulo para assumir a direção artística da Columbia Discos. Braguinha, o João de Barro, como diretor artístico da Continental, e Adhemar Gonzaga, criador da Cinédia, companhia responsável por musicais carnavalescos antes da criação da Atlântida, são agentes fundamentais na sedimentação do modelo que unia diferentes mídias e linguagens. Argentina, Cuba, México, Portugal e outros países também experimentaram um modelo parecido de sinergia.

Como técnico de som, Moacyr Fenelon era, reconhecidamente, um profissional de ponta. Depois de uma temporada nos EUA, quando conheceu os procedimentos de gravação e sincronização na Columbia e na Parlophon, será o responsável pela sonorização de *Acabaram-se os otários*, *Coisas nossas*, *Estudantes* (1935), *Alô, alô, carnaval* (1936) e, tempos depois, de várias produções da Atlântida.

Produzido em São Paulo, *Coisas nossas* apoiava-se principalmente na fama de Paraguassu e a dupla Jararaca e Ratinho (José Luiz Rodrigues Calazans e Severino Rangel de Carvalho). Nomes como Procópio Ferreira, Zezé Lara, Dircinha, Arnaldo Pescuma e o ventríloquo Batista Júnior também integravam o elenco. O formato compunha-se de esquetes que alternavam artistas do rádio e do teatro de revista, este desde sempre uma referência das futuras chanchadas. Entre os destaques da trilha musical: “Tico-tico no fubá”, de Zequinha Abreu, com a Orquestra da Columbia, “Saudades”, por Helena Pinto de Carvalho, “Bambalelê” e “Batuque, dança do Quilombo dos Palmares”, canções de domínio popular cantadas por Stefana de Macedo.

Foi o filme de Wallace Downey, segundo Sérgio Augusto (1989), a principal inspiração de Noel Rosa na composição de “São coisas nossas”, “a primeira tentativa de fazer o filme brasileiro enveredar na direção dos filmes musicais americanos que estavam fazendo furor (...) Apresentava cantores (...) popularizados pelo rádio”, afirma Carlos Roberto de Souza (2007).

Uma tela para as imagens do rádio

Desde 1919, o Rádio Clube Pernambuco, composto por jovens da sociedade do Recife, fazia experiências de radiotelegrafia. Oficialmente, a primeira transmissão radiofônica do país foi realizada em 7 de setembro de 1922, com o discurso do

presidente Eptácio Pessoa que marcou a inauguração da Exposição do Centenário. Utilizou-se, para tanto, uma estação emissora de 500 watts, instalada pela Westinghouse Electric Company no pavilhão dos EUA. A partir daí, com uma torre montada no alto do morro do Corcovado, em colaboração com a Companhia Telefônica Brasileira, a estação SPC passou a transmitir as apresentações de óperas – dos teatros Municipal e Lírico – e palestras educativas para um circuito de oitenta alto-falantes montados em casas de personalidades cariocas e em praças do Rio de Janeiro, Niterói (RJ), Petrópolis e São Paulo.

Em seus primórdios, a radiodifusão brasileira foi articulada por educadores, que consideravam a mídia um instrumento de divulgação de conhecimento e cultura. As chamadas rádios educativas estão relacionadas à origem do rádio em diversos países. A primeira estação de radiodifusão regular foi a Rádio Sociedade do Rio de Janeiro, que após uma conferência inaugural de Roquete Pinto, no dia 1º de maio de 1923, passa a transmitir “programas culturais, informativos, musicais ou recreativos”.¹⁷

Ao longo dos anos 1920, quando se inicia “a fase do *broadcasting* propriamente dito”, o rádio deixa de privilegiar a difusão de música erudita e se transforma no grande veículo de música popular gravada em disco, com a criação de pelo menos 14 emissoras. No início dos anos 1930, a vitrola e o aparelho de rádio rapidamente se tornam equipamentos comuns nas casas de classe média. Cresce, cada vez mais, o número de gravações de canções populares, muitas das quais com letras que narram a crônica de acontecimentos políticos e sociais. As emissoras de rádio, então, logo assumem o papel antes protagonizado pelos antigos espetáculos do teatro de revista, veiculando programas “com críticas sociais e políticas expressas com humor e divulgação musical, profissionalizando técnicos, instrumentistas, maestros, cantores, autores, apresentadores, atores e compositores” (SILVA, 2009, p. 84).

No final dos anos 1930, uma estrutura profissional se consolida, com a regulamentação da publicidade, e o caráter educativo cede, de uma vez por todas, espaço para o entretenimento e a música popular. A partir daí, tem lugar a execução de música popular apresentada ao vivo. As rádios se tornam um fenômeno nacional, com o surgimento das principais estações no eixo Rio-São Paulo: as cariocas Nacional e

¹⁷ *Enciclopédia da Música Brasileira*. São Paulo: Art Editora / Publifolha, 1998. 2ª edição. Org. Marcos Antônio Marcondes. pp. 659-660.

Mayrink Veiga; e as paulistanas Record, Excelsior e Tupi. As instalações são ampliadas e ganham auditórios para sediar os programas musicais que contavam com a plateia de ouvintes (agora também espectadores) nos estúdios.

Para se ter uma ideia, apenas a Rádio Nacional, criada em 1936 e estatizada pelo Estado Novo de Getúlio Vargas quatro anos depois, mantinha em seu auge, entre os anos 1940-1950, um quadro de funcionários com cem músicos e 16 maestros (Radamés Gnattali, Lírio Panicali, Leo Peracchi, Alberto Lazzoli, Moacir Santos etc.). Assim, potencializados pelo grande espaço na imprensa e no rádio, o samba – voltaremos a abordar o gênero no capítulo 2 – e a primeira geração de cantores do rádio logo dominaram as telas cinematográficas com o surgimento do cinema sonoro. A popularização do rádio e do cinema falado combinou o sucesso de uma espécie de teatro musicado com a nova geração de artistas lançados, e em grande medida formatados, pelo rádio, consolidando o cinema sonoro no Brasil com filmes musicais que podem ser definidos como revistas filmadas.

Da mesma forma, o rádio exerceu grande influência no cinema de outros países. Marcia Regina Carvalho da Silva, ao citar André Malraux, aborda a experiência francesa. A pesquisadora escreve que o cinema falado somente se tornou uma forma de arte na França quando os diretores perceberam que seu modelo não deveria ser o gramofone, mas sim o rádio, provavelmente devido a sua linguagem sonora e musical, com suas próprias convenções “de sonoplastia e mixagem na estruturação da informação, entretenimento e outras poéticas encadeadas pela combinação da performance da voz, seleção musical e criação de efeitos sonoros”.¹⁸

Com isso, prossegue Marcia Regina, para o cinema, a música popular ou até a música erudita brasileira, como em *O descobrimento do Brasil* (1937) e *Argila* (1942) de Humberto Mauro, tornava-se cada vez mais um importante elemento da narrativa e da ação de um filme.

Em *Argila*, segundo Claudio Aguiar Almeida (1999), além de Villa Lobos com a música *O canto do cisne negro*, Humberto Mauro também contou com a colaboração de Radamés Gnattali e Roquette Pinto, sendo este último responsável pelo argumento e a música para os versos de *Canção de Romeu*, de Olavo Bilac. (SILVA, 2009)

¹⁸ Em *A canção popular na história do cinema brasileiro*, tese de doutorado defendida em 2009 no Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas. p. 85.

Entre 1936, com a criação do Instituto Nacional de Cinema Educativo, e 1964, Mauro realizou vários filmes de curta-metragem inspirados em canções populares brasileiras, recolhidas por Mário de Andrade e Villa Lobos. Trata-se de uma filmografia que busca fixar tradições e costumes de um certo Brasil rural, versando sobre a rotina laboral, a desilusão e a saudade. A série *Brasilianas*, um dos destaques do conjunto, apresenta títulos como *Chuí-chuí*, *Casinha pequenina* (1945), *Azulão e pinhal* (1948), *Aboio e cantigas* (1954), *Cantos de trabalho* (1955), *Manhã na roça* (1956) e, com interpretação do Trio Irakitã para uma conhecida canção popular sobre o ciclo da vida, *A velha a fiar* (1964). O interesse de Humberto Mauro pelo cancionário popular rendeu ainda o longa-metragem *Canto da saudade* (1952), para muitos a obra-prima desse importante pioneiro. A trama desenvolve-se a partir da história de Galdino, um sanfoneiro do campo que não tem correspondido seu amor por Maria Fausta. No repertório, músicas de Carlos Gomes, Ernesto Nazaré, Noel Rosa e Villa Lobos (“Canto do pajé”, “Peixe vivo”), além de canções do próprio diretor.

Torna-se recorrente a presença de profissionais do rádio – locutores, cantores, radialistas – na produção cinematográfica dos anos 1930, que foi liderada pela Cinédia, produtora responsável por definir um modelo que por décadas viabilizaria a aproximação do cinema nacional com o seu público, como afirma, em 1966, Paulo Emílio Sales Gomes:

A década de 1930 girou em torno da Cinédia, em cujos estúdios firmou-se a fórmula que asseguraria a continuidade do cinema brasileiro durante quase vinte anos: a comédia musical, tanto na modalidade carnavalesca quanto na outras que ficaram conhecidas sob a denominação de “chanchada”. Apesar do interesse e comunicabilidade de Bonequinha de Seda, de Oduvaldo Vianna, esse tipo de comédia não foi tentado muitas vezes entre nós. Tampouco melodrama musicado fez escola – como seria de esperar – embora tenha sido prodigioso e duradouro o êxito popular de *O ébrio* de Vicente Celestino e *Gilda Abreu*. Eventualmente, a Cinédia lançava uma fita dramática de nível mais alto, como *Pureza*, baseada no romance de José Lins do Rego. (GOMES, 1996, p. 73)¹⁹.

A partir dos 1940, a Atlântida assume a hegemonia e concretiza a tríade cinema-rádio-música popular como base de um cinema popular brasileiro. Mas, antes disso, foi fundamental a aposta da Cinédia no rádio e, por extensão, no carnaval e no samba,

¹⁹ Trecho de *Panorama do cinema brasileiro (1896/1966)*, de 1966, texto que foi integralmente republicado no volume de bolso *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*, da Paz e Terra, em 1996.

ampliando, e muito, o público de intérpretes e compositores, que passavam então a ter a sua imagem (em movimento), além de sua arte musical, divulgada em grande escala país afora. Musicais carnavalescos tornam-se a principal modalidade de filmes da companhia, com sambas e canções de carnaval vertidas em esquetes intercaladas com um secundário enredo dramático como fio narrativo.

Adhemar Gonzaga, proprietário da Cinédia e herdeiro de vistoso patrimônio de loterias, investe em equipamentos de som. Gilberto Souto e Raul Roulien são convocados para a realizar os testes. Mas os equipamentos, frente à técnica e a força das produtoras norte-americanas, logo se tornam obsoletos, o que iria fazer, mais adiante, com que a companhia fizesse um novo investimento para aparelhar-se. As produções realizadas neste período – *Carnaval de 1933* e *A voz do carnaval* – serão abordadas no Capítulo 2, dedicado especificamente às relações do cinema sonoro com o carnaval e o samba, gênero que seria apropriado pelo Estado Novo como símbolo nacional. Em 1932, a empresa de Gonzaga faria história como a primeira a utilizar o sistema Movietone (gravação do som diretamente na película) no país, com a realização do curta-metragem *Como se faz um jornal moderno*.

A trilha musical cinematográfica dá um salto ao longo dos anos 1930. A gravação de bandas óticas independentes possibilita finalmente que a banda sonora seja manipulada na mixagem da música, efeitos sonoros e diálogos. Os grandes estúdios hollywoodianos especializam-se no assunto, com o surgimento de departamentos para cuidar exclusivamente do som e da figura do diretor musical, papel assumido por grandes compositores como Max Steiner.

A Cinédia, ainda que por meio do sistema antigo, com o uso de discos para a sonorização, além dos filmes carnavalescos, produz *Onde a terra acaba* (1932-33), de Otávio Gabus Mendes, que contou com a colaboração de Romeu Ghispman (sonorizador) e Mário Azevedo (músico).

Exemplo ainda mais emblemático levado a cabo pela companhia é *Ganga bruta* (1933), de Humberto Mauro. A produção começa como um filme mudo, mas acompanhando o sinal dos tempos, ganha diálogos e trilha musical, composta por temas da música erudita europeia e temas regionais arranjados por Radamés Gnattali. João Luiz Vieira destaca que o filme, produção bastante tumultuada, vem a público com evidente defasagem “em relação à sua técnica sonora, falado apenas em alguns

momentos e com ruídos que não se aproximavam do padrão sonoro mais realista”, como já praticado nos EUA (VIEIRA, 1987, p. 139).

Em relação a *Ganga Bruta*, primeira experiência cinematográfica de Mauro com utilização de música, a pesquisadora Sheila Schvarzman, no livro *Humberto Mauro e as imagens do Brasil*, pontua qualidades não reconhecidas por João Luiz ao afirmar que o longa-metragem “mostra uma ideia precisa sobre a utilização dramática som, embora ele não fosse previsto inicialmente”, destacando que a presença de compositores, maestros e cantores consagrados serviu para acentuar o caráter nacional na escolha dos ritmos, como a seresta, o maxixe, o batuque e a valsa que se alternam durante todo o filme, “fato que não se deve creditar unicamente a Mauro, mas também ao empenho de Adhemar Gonzaga” (SCHVARZMAN, 2004, pp. 80-81).

Ao largo do samba e do carnaval, a própria Cinédia, no Rio de Janeiro, e algumas frentes de produção em São Paulo emplacaram lançamentos que apresentavam outros gêneros musicais, alcançando grande aceitação de público. Dirigido por Oduvaldo Vianna, *Bonequinha de seda* (1936) lotou as salas por vários meses e representou uma virada em termos de filme musical, com temas arrançados pelo maestro Francisco Mignone e fatura trabalhada dentro das convenções do modelo do cinema de gênero hollywoodiano. Drama romântico permeado de notável crítica social, marca a estreia de Gilda Abreu, como atriz, no papel de Marilda, a filha de um alfaiate que se passa por uma francesinha grã-fina e termina desmascarada. O sucesso foi tamanho que Gilda, escalada para o papel em substituição a Carmen Miranda, caiu no gosto popular e elegeu-se Rainha das Atrizes do carnaval de 1937. Conta-se que essa foi a primeira vez em que se utilizou uma grua em uma produção brasileira. Em São Paulo, Vittorio Capellaro – de *O caçador de diamantes* (1933), sincronizado por discos pelo Vitaphone, – lança, em 1935, *Fazendo fita*, com as peripécias de dois cineastas cujo destino será o manicômio. Foi recebido como uma resposta paulistana aos musicais cariocas, e transformou dois cantores de tango, Alvarenga e Ranchinho, descobertos no rádio por Capellaro, em uma dupla de caipiras (VIANY, 1959).

Assim, não se pode afirmar que, no decorrer da década de 1930, o samba era item exclusivo nas trilhas musicais e elencos das produções. O musical carioca também era alimentado por outros embalos regionais e ritmos abrazeirados de forte apelo radiofônico, como o baião, o xaxado, o fox, e o samba-canção. Inclusive, experiências

controversas, como a chamada *trilogia das frutas tropicais*²⁰, bastante popular e ao mesmo tempo muito questionada, apontam para o desgaste dos musicais carnavalescos, após seguidos sucessos, na segunda metade da década de 1930 e meados da década de 1940.

No próprio ambiente da produção cinematográfica havia resistência; entre a elite e os críticos, da mesma forma. E, não se esqueça, havia o DIP – Departamento de Imprensa e Propaganda do Governo Vargas. Esse é o momento de vigência do Estado Novo (1937-1945), que, embora houvesse escolhido o músico e a música popular como emblemas de um nacionalismo estratégico, nem sempre legitimava os artistas e suas criações, como o prova a censura ao número musical *A Buzina*, de *Banana da Terra*, em que o comediante Lauro Borges, caracterizado com um bigodinho chapliniano, parodiava Adolf Hitler²¹.

A Atlântida e a chanchada

Criada em 1941 pelos irmãos Burle (José Carlos e Paulo), Moacyr Fenelon, Arnaldo Farias e Alinor Azevedo, a Atlântida é a empresa produtora responsável pelo estabelecimento da chanchada como o principal gênero do cinema brasileiro. E mesmo antes de o assistente de direção e montador Watson Macedo, com a saída de Ruy Costa da produtora, passar a função de diretor dos filmes carnavalescos que se tornariam os mais exemplares do gênero, o flerte da Atlântida com a canção popular e com o samba já pôde ser visto e ouvido desde os primeiros lançamentos²². Tanto em longas-metragens de maiores pretensões artísticas, a exemplo do drama *Moleque Tião* (1943), dirigido por José Carlos Burle, com trilha musical de Lírio Panicelli e composições de Custódio Mesquita – “Mãe Maria” (com David Nasser); “Promessa e Pretinho” (com Evaldo Rui). Quanto no veio de apelo mais popular, caso da comédia *Tristezas não pagam dívidas* (1944), em que J.C. Burle divide a direção com Ruy Costa, roteirista da

²⁰ *Banana da terra* (1938), *Laranja-da-China* (1939) e *Abacaxi azul* (1944), todos dirigidos por Ruy Costa.

²¹ No radiofônico *Programa Palmolive*, Lauro Borges fazia dupla com Castro Barbosa, que também participa de *Banana da Terra*, estreia de ambos no cinema.

²² Esses e os filmes subsequentes da Atlântida que apresentam estreita relação com o samba, bem como a música de carnaval, constituindo a parte mais significativa de sua produção, serão abordados no próximo capítulo.

produção, e, novamente, Lírio Panicalli assinando a trilha, que desta vez apresenta números musicais com canções de Ataulfo Alves (“Laura” e, com Mário Lago, “Atire a primeira pedra”); Cristóvão de Alencar e Haroldo Lobo (“Clube dos Barrigudos”); Manezinho Araújo (“Embolada da pulga”); além de Roberto Martins, Paulo Barbosa e Osvaldo Santiago (“Alarga rua”).

Watson Macedo dirige o seu primeiro filme, na Atlântida, *Não adianta chorar*, em 1945, apenas um ano após sua entrada na produtora. A partir deste e por mais sete longas-metragens realizados até seu desligamento da companhia, em 1951, irá conquistando uma credibilidade crescente graças a sua capacidade de homem de mil instrumentos, capaz de atuar, com êxito, em todos os estágios e setores da produção, detendo o controle criativo e deixando sua marca pessoal, para o bem ou para mal, mesmo em condições adversas.

Um conjunto de qualidades que em muito contribuiu para alavancar a Atlântida e para a consolidação da chanchada junto ao público, que não deixava de lotar as salas para gargalhar com os astros lançados pela companhia e acompanhar as canções que invariavelmente eram apresentadas, em números musicais com intérpretes consagrados e às vezes estreantes. O estilo de seus filmes, marcado por paródias impagáveis e acabamento improvisado, confunde-se com a própria caracterização do gênero e, bastante combatido pela geração do cinema novo, permanece como uma das representações primeiras quando se pensa em cinema brasileiro.

João Luiz Vieira, ao classificar Watson Macedo como o mestre da chanchada no cinema brasileiro, enumera as habilidades do realizador:

(...) não só em seu período de aprendizado, mas ao longo de toda uma carreira, não se furtava em trabalhar com aspectos tão diferentes da produção e da linguagem cinematográficas como o roteiro, a montagem, o vestuário, a cenografia ou a maquiagem, transitando com total desenvoltura e controle de um para outro. Em nosso incipiente sistema de estúdios, ele exerceu durante algum tempo e apesar do baixíssimo salário, total controle sobre o resultado final de seus filmes na Atlântida, até firmar-se como produtor independente com sua própria empresa²³.

Já no terceiro longa-metragem, e primeiro grande sucesso, *Este mundo é um pandeiro* (1947), opta pela paródia, transformando, naturalmente de maneira bastante

²³ No verbete sobre Watson Macedo da *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Senac / Sesc, 2012. 3ª edição. Org. Fernão Pessoa Ramos e Luiz Felipe Miranda. p. 439.

caricata, Oscarito na *Gilda* de Rita Hayworth. Não foi o primeiro a lançar mão da paráfrase cômica na representação de clássicos hollywoodianos. Mas de tal maneira apropriou-se da estratégia que certamente para sempre será lembrado por canibalizar, na chave do nonsense e da gambiarra, o conhecido número musical “Put the blame on Mame”, do filme de 1946, dirigido por Charles Vidor, que recebeu como título o mesmo nome da *femme fatale* e personagem principal. Ou, com a mesma eficácia e graça, Oscarito e Grande Otelo parodiando *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare, em *Carnaval no fogo* (1949).

Além dos já citados, Macedo dirigiu na *Atlântida: Segura esta mulher* (1946), *E o mundo se diverte* (1948), *A sombra da outra* (1949), *Aviso aos navegantes* (1950), *Aí vem o barão* (1951). Fora da companhia, realizou, entre outros, *É fogo na roupa* (1953), *Carnaval em Marte* e *Sinfonia carioca* (1955), *Rio Fantasia* (1956), *A baronesa transviada* e *A grande vedete* (1957). Sua filmografia, com as respectivas músicas de interesse para este estudo, será repassada no próximo capítulo.

A chanchada carioca consagrou um elenco – além de Oscarito e Grande Otelo, Eliana, Anselmo Duarte, José Lewgoy, Cill Farney, Dercy Gonçalves etc. – que personificou o contato do filme brasileiro com o seu público, combinando à comédia musical cinematográfica nacional elementos do circo, do teatro de revista, do rádio e do cinema de outros países.

A paródia era recorrente no teatro de rebolado, subgênero do teatro de revista que reunia música popular, paródia política, transformações sociais e comportamentais, além da ascensão do erotismo nas artes cênicas. O teatro de revista, afirma Salvyano Cavalcanti de Paiva, apesar de intergir com a realidade social, política, econômica e cultural do país, sempre foi tido como comédia ligeira, por não trazer uma reflexão mais profunda, ocasionando, assim, forte preconceito contra o gênero.

O que é o teatro de revista? (...) Este tipo de indagação acode ao intelectual que se disponha a estudar esta espécie de divertimento por muitas eras e ainda hoje subestimada graças ao preconceito elitizante de uma crítica estreita associada, emocionalmente, a estratos sociais pseudopuritanos, preservativa de modelos estáticos. Negam tais minorias – por ignorância da História e/ou por um antagonismo pedante, irrealista – a importância do teatro de revista como veículo de difusão de modos e costumes; retrato sociológico e mapa linguístico de épocas; estimulador do riso e da alegria através de monólogos e diálogos de duplo sentido ou franca ironia, canções dolentes e hinos picarescos; fascínio visual pela exibição de cenários

superdimensionados de realidade ou fantasiados e multicolores, roupagens e desnudamentos opulentos e por valorizar a beleza corporal, e danças de irresistível fascínio (PAIVA, 1991, p. 6).

O escritor Machado de Assis, aponta Galante de Souza, seria um notório exemplo da crítica elitizante, bastante comum, que se opunha a massividade do teatro de revista. Em crônica de 1873, o bruxo do Cosme Velho ataca o domínio da “cantiga burlesca ou obscena, o canção, a mágica aparatosa, tudo o que fala aos sentidos e aos instintos inferiores” (GALANTE DE SOUZA, 1960, p. 230). De maneira análoga, a paródia no cinema brasileiro costumava agradar ao público e desgostar a crítica.

Sucesso de bilheteria, as produções da Atlântida muito foram massacradas pelos críticos por serem, recobra Marcia Regina Carvalho da Silva, “produções rápidas, baratas e frequentemente improvisadas, seus cenários e figurinos pobres, suas histórias de humor fácil”. A pesquisadora escreve que a “tradição de imitação icônica e zombeteira” do cinema nacional teve início nos primórdios do sonoro, com as comédias de Lulu de Barros de meados dos anos 1920, recuando ao cinema dos anos 1910 e ao teatro de revista a partir do exemplo do filme *Paz e amor* (1910), de William Auler, adaptado de um enredo levado aos palcos que ironizava a presidência de Nilo Peçanha (SILVA, 2009, p. 104).

Em termos do diálogo estritamente intra-cinematográfico, pelo menos desde *O babão*, paródia de *Amor Pagão* (*The pagan*, 1929)²⁴, que Lulu de Barros realiza em 1930, a ideia de explorar a paródia de produções estrangeiras e “a atitude marota de lidar com bastante humor com as próprias limitações” mobiliza os cineastas brasileiros (SILVA, 2009). Característica consumada com as releituras de fenômenos de Hollywood – *Sansão e Dalila* (*Samson and Delilah*, 1949) / *Nem Sansão nem Dalila* (1954); *Matar ou morrer* (*High noon*, 1952) / *Matar ou correr* (1954); *Como agarrar um milionário* (*How to marry a millionaire*, 1953) / *Garotas e samba* (1957)²⁵.

²⁴ Produção da MGM dirigida por W. S. Van Dyke, *The pagan* teria sido, por sua vez, uma continuação de de *White shadows in the south seas* (1928), co-direção do mesmo Van Dyke com Robert Flaherty, que rendeu o Oscar de fotografia a Clyde De Vinna.

²⁵ A prática tornou-se cada vez mais recorrente ao longo dos anos e generalizou-se também na produção televisiva brasileira, desde os humorísticos dos Trapalhões nos anos 1970 e 1980, abastecidos por esquetes baseadas em cenas antológicas de astros como Marlon Brando e Bud Spencer, a telenovelas mais recentes, como *Bang Bang* (2005/2006), de Mário Prata e Carlos Lombardi, com direção de José Luiz Villamarim, cujo enredo apresentou, no primeiro capítulo, Tarcísio Meira e Jece Valadão (em seu último papel) revivendo o duelo de *Matar ou morrer*. No cinema, os exemplos chegam

Mesmo sem ostentar o fausto de cenários e figurinos das revistas musicais, as chanchadas possuíam características similares. Uma linguagem direta, sem rebuscamentos, para explorar argumentos originais, adaptados e mesmo as paródias, recorrendo às tiras irônicas, cheias de trocadilho e duplo sentido. Muitas vezes, a crônica de fatos do cotidiano, repassando o que ocorria na política, nas ruas e na alta sociedade era o combustível dos enredos que, por ventura, amarravam os sets de apresentação musical que, uma vez mais, na linha das comédias produzidas anteriormente, centravam-se no carnaval e em paródias do cancionero internacional.

Ao lado do seu deboche metalinguístico com o próprio cinema, *Nem Sansão nem Dalila* (1954), de Carlos Manga, trata de um golpe populista à semelhança do Governo Vargas, das questões urbanas enfrentadas pelo Rio de Janeiro – especulação imobiliária, transporte público, crise de abastecimento de água e ineficiência de outros serviços públicos. Manga começou a trabalhar na Atlântida, como uma espécie de assistente geral, após uma visita à companhia em 1947, levado pelo amigo Cyll Farney. A partir de 1953, com *Dupla do Barulho*, o ex-estudante de direito passa a condição de diretor e realizaria aquelas que são consideradas as melhores comédias da última fase do estúdio, a exemplo de *De vento em popa* (1957), *Esse milhão é meu* e *O homem Sputnik* (1958), elogiada paródia da guerra fria.

De vento em popa ofereceu às antologias do cinema brasileiro a cena de Doris Monteiro cantando “Dó-ré-mi” acompanhada ao piano pelo par romântico Cyll Farney. Sérgio Augusto dissecou a estrutura do roteiro das chanchadas de Manga, relatada pelo próprio diretor: “1) mocinho e mocinha se metem em apuros; 2) cômico tenta proteger os dois; 3) vilão leva vantagem; 4) vilão perde vantagem e é vencido” (AUGUSTO, 1989, p. 15). Seguindo as convenções do teatro de revista, coreografia e danças funcionavam como “cortinas musicais”, para “facilitar a construção do roteiro e quebrar a continuidade”.

Máximo Barro conta que a companhia precisou buscar mais sofisticação, nos anos 1950, para competir com a Vera Cruz, afirmando ser patente a melhoria visual, “com maior uniformidade da fotografia, cenografia mais sólida, não dando aquela

pelo menos até os anos 1980 e avançam ao filme de sexo explícito – caso de *A b... profunda* (1983), que Álvaro Moya realiza, com trilha sonora de Júlio Medaglia, a partir da trama de *Garganta profunda* (Deep throat, 1972), de Gerard Damiano.

apreensiva visão que a parede iria tombar sobre os personagens sempre que abrisse a porta”, além de maiores cuidados com a música, ruídos, mixagem e cópias “mais satisfatórias” (BARROS, 2007, p. 199)

A chanchada aos poucos dividia espaço com os dramas, que, de algum modo já se misturava em enredos de comédia, a exemplo de *É proibido sonhar*, *Gente honesta e Tudo azul*. José Carlos Burle expressa afinidade com o olhar mais neo-realista em *Maior que o ódio* (1951), *Vidas solitárias*, *Luz dos meus olhos* e *Também somos irmãos* (1949), no qual se lança mais uma canção, composta por Burle e Luiz Peixoto, e mais um astro, o cantor Agnaldo Rayol.

Capítulo à parte é a parceira Gilda-Vicente Celestino. Com enredo dramático, talvez o maior sucesso, entre os filmes do período que se descolava do modelo da chanchada, tenha sido *O ébrio* (1946), certamente o filme mais popular da Cinédia, que contou com direção de Gilda. Rainha das Atrizes no carnaval de 1937, a também cantora costumava encenar espetáculos teatrais a partir de canções do ídolo, com quem era casada. Por iniciativa de Adhemar Gonzaga, duas dessas canções – além de “O ébrio”, “Coração materno” – tornaram-se filmes de longa-metragem. Para interpretar o personagem que se afunda na bebida após a frustração amorosa, Gilda contou com o próprio Vicente Celestino, cantor bastante popular, conhecido por sua voz de barítono.

Diz a letra da famosa canção:

Tornei-me um ébrio e na bebida tento esquecer
Aquela ingrata que eu amava e que me abandonou
Apedrejado pelas ruas, vivo a sofrer
Não tenho lar e nem parentes, tudo terminou
Só nas tabernas é que encontro meu abrigo
Cada colega de infortúnio é um grande amigo
Que embora tenham como eu seus sofrimentos
Me aconselham e aliviam o meu tormento

O longa-metragem foi realizado na chave do melodrama, seguindo as convenções e modelo de produção hollywoodianos, constituindo-se, alguns anos antes da Vera Cruz, em um representativo contraponto à feição estética e ao descontraído climão de alegria geral das comédias da chanchada. Embora o controle de bilheteria do período seja alvo de muitos questionamentos, estima-se que *O ébrio* tenha atraído mais

de 12 milhões de espectadores às salas, concorrendo com *Tropa de elite 2* (2010) ao posto de filme brasileiro mais visto em todos os tempos.

Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello contam, em *A canção no tempo – vol. I*, que a realização do filme viria uma década depois, de sucesso ininterrupto, da canção, gravada em 1936 pela Victor para o terceiro disco do cantor, rendendo, além da montagem teatral e do exitoso longa-metragem, uma telenovela, em 1965, produzida pela TV paulista.

A leitura dramática, repleta de desventuras e imagens beirando a pieguice, é uma perfeita sinopse para o enredo de um filme, desde o prólogo falado à parte musical propriamente dita. Nesta, o contraste da primeira parte, no modo menor, com a segunda, no modo maior, contribui para ressaltar a tragédia do protagonista.(SEVERIANO; MELLO, 1997, p. 144)

A repercussão de *Coração materno* (1949) foi bastante inferior à alcançada por *O ébrio*, provavelmente em decorrência das alterações feitas por Gilda Abreu, autora do argumento, para levar o trágico enredo da letra da canção às telas, suavizando o desfecho da história em que, para provar seu amor, o sujeito apaixonado do eu-lírico comete o matricídio, arrancando o coração da mãe para oferecer à mulher objeto de sua paixão, uma exigência da própria amada.

Vera Cruz

Em São Paulo, na virada dos 1940-1950, um contexto socioeconômico de feições bem próprias geraria a mobilização necessária para concretizar-se um projeto de intenções mercadológicas e internacionalizantes, em princípio mais robusto do que havia sido feito até então pelas cariocas Cinédia e Atlântida. Era a vez da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, iniciativa do italiano Franco Zampari, que chegara ao país para trabalhar nos negócios da família Matarazzo e, simultaneamente à produção de filmes, mobilizou uma ação na área teatral que criaria o TBC – Teatro Brasileiro de Comédia.

O profissional designado a ser o homem de cinema da Vera Cruz foi Alberto Cavalcanti, realizador de reconhecimento internacional por sua participação na vanguarda francesa e na produção documental inglesa dos anos 1920 e 1930, além de outras produções subsequentes de êxito, também na Europa. Fora do Brasil por três

décadas, Cavalcanti e seus técnicos de vários países desconheciam as produções paulistas e tinham como projeto um cinema distinto da então recente experiência carioca. A chanchada era sumariamente considerada “algo de vulgar, popular no mau sentido da palavra, produto a ser exibido nos cinemas pulgueiros destino a um baixo público” (GALVÃO, 1981, p. 420).

Em sua extensa pesquisa sobre a trajetória da Vera Cruz, Maria Rita Galvão coletou depoimentos dos fundadores, diretores, atores e técnicos, além de consultar os arquivos do material publicado pela imprensa. A autora traça um quadro de alheamento dos agentes paulistas em relação à produção brasileira no momento anterior à emergência da Vera Cruz:

Nos cinemas o que se via em São Paulo eram sobretudo os filmes americanos; durante a guerra, a distribuição de filmes europeus no Brasil se tornou extremamente irregular. Os cineclubes que começaram a se formar no início dos anos 40 só se preocupam em exibir e distribuir cinema estrangeiro. O cinema brasileiro desses tempos é o cinema carioca: Cinédia, Atlântida, Vicente Celestino, Oscarito, Grande Otelo, Mesquitinha – a chanchada. Um cinema brasileiro que corresponde à ideia que se tinha do que fosse bom gosto não existia; o cinema que existia era totalmente ignorado pelas pessoas que começavam a se preocupar com cinema (GALVÃO, 1981, p. 10).

A criação do TBC também é encarada como um ponto de nascimento do teatro paulista, desconsiderando a bagagem anterior não vinculada ao bom gosto do teatro europeu e norte-americano. Diferentemente das montagens do Rio de Janeiro, que tinham referência nas encenações portuguesas e francesas, o teatro de revista em São Paulo, conforme Neyde Veneziano (2006, p. 15-26), costumava apresentar personagens italianos, turcos e caipiras, com linguajar e trejeitos próprios; uma “miscelânea” de sotaques e tipos mais distantes das referências estrangeiras. Esse teatro popular, afirma a autora, “entre o circo e a revista, de Piolim a Nino Nello, de Itália Fasuta a Cacilda Becker, preparou a cena para a explosão do TBC”. Porém, o “horror da burguesia” em ver refletida a imagem da nossa realidade em toda a sua grosseria e crueza, provocava uma “falta de memória” denunciada por Maria Rita Galvão como não sendo meramente uma “fatalidade histórica” (GALVÃO, 1981, p. 57). A soberba atingiria tanto as artes cênicas quanto a expressão cinematográfica almejada pela elite que patrocinava e legitimava a produção.

Em um momento de certa crise e redefinição do próprio modelo hollywoodiano, a Vera Cruz investiu em um sistema de estúdios, com o propósito de ativar uma

produção industrial de filmes. Seus melodramas, de pretensão universal e produção onerosa, talhavam os personagens brasileiros de maneira folclórica e descontextualizada de uma realidade nacional, ou mesmo regional. Os depoimentos colhidos por Maria Rita Galvão apontam o fracasso incontornável, não somente em decorrência de lacunas estruturais – a exemplo dos orçamentos estourados e da falta de uma distribuidora própria. A supervalorização do elemento estrangeiro e de um tecnicismo estéril, sem o devido conhecimento orgânico da realização cinematográfica, muito ajudou a afundar o barco.

É certo que, de algum modo, a existência da Vera Cruz e, em seguida, da Maristela, Multifilmes, Kinofilmes e várias produtoras independentes, conferiu destaque a São Paulo como polo cinematográfico. Mas a sucessão de erros estratégicos, por trás da ideia de uma produção brasileira de “padrão internacional”, fez com que as testemunhas do fracasso sejam implacáveis ao fundamentar o fracasso. Além da recorrente menção às despesas desmedidas – fosse com investimentos diretos em estúdios enormes e importação de equipamentos ou desvios, comissões indevidas e jantares perdulários –, muito se fala na incapacidade para dirigir ou roteirizar cenas, hostilidade e segregação entre chefes de equipe estrangeiros e assistentes locais, que se comunicavam precariamente em função da barreira linguística.

Rex Endsleigh, em depoimento a Maria Rita Galvão, afirma que a Vera Cruz não deu certo porque “começou errado. Matarazzo e os Zampari pensaram que, devido ao fato de serem diretores de grandes fábricas, podiam administrar um estúdio de cinema como se fosse uma fábrica de latas”. Roteirista e diretor de *Crime de amor* (1965), Endsleigh ingressou na companhia, no início do empreendimento, com a missão de “vários tapa-buracos” até ser designado para montar o som de *O Caiçara* (1950), filme dirigido por Adolfo Celi, Tom Payne e John Waterhouse. Constata-se que o propalado profissionalismo da Vera Cruz, na prática, perdia e muito para necessidade de improvisação:

O primeiro trabalho sistemático de que me encarregaram na Vera Cruz foi montar as pistas dubladas de Caiçara. Isto sem entender uma palavra em português, e frequentemente sem som-guia. Na Vera Cruz só se filmou com som direto muito depois, e pouca coisa; os filmes eram dublados no estúdio, e a sincronização feita com o auxílio do guia de som, que em O caiçara, não sei por que motivo, em muitas sequências não existia. Mas então, sem poder contar com som-guia, eu ouvia fitas do diálogo, olhava a imagem, e ficava procurando uma consoante forte

qualquer, um p, um m, um f que pudesse me servir de ponto de referência; e tentava ajustar a fala aos movimentos labiais. Quando conseguia achar vários pontos de referência deste tipo, sincronizava um pequeno trecho e chamava um brasileiro qualquer que estivesse por perto, para perguntas se fazia sentido (...) Os diretores da Vera Cruz – Celi, Tom Payne –, que, por sua vez, não apenas não entendiam nada de Brasil, como também não entendiam nada de cinema, pelo menos não de direção. Celi, na Itália, havia sido ator em alguns filmes, só isso, e no Brasil era diretor de teatro. Tom Payne na Inglaterra não fazia produção, e iniciou-se na direção como assistente de Celi em Caiçara (GALVÃO, 1981, pp. 117-128).

Galã das chanchadas cariocas, Anselmo Duarte foi contratado pela Vera Cruz em 1951. Implacável quanto a incapacidade de Adolfo Celi, o ator avança na crítica sobre a falta de sintonia no processo de confecção dos filmes, agravada pelo desnível no preparo técnico entre os profissionais estrangeiros:

Os cineastas da Vera Cruz e os críticos intelectuais enchiam a boca pra falar do bom cinema, do cinema de qualidade. Ora, na época, cinema de qualidade era o cinema americano – não se conhecia outro. E o cinema americano era um cinema de montagem: filmes vivos, movimentados, bem ritmados, por isso o público e a crítica gostava deles (...) A Vera Cruz importara um grande mestre da montagem, o famoso Haffenrichter²⁶. Isto significava um determinado estilo bem definido: tomadas curtas e rápidas, montagem viva. Ora, isto por sua vez implica a necessidade de um diretor que saiba filmar de acordo com esse estilo, implica tarimba para saber prever de antemão o resultado das tomadas depois de montadas. E os nossos diretores estreantes não sabiam filmar de acordo com um estilo em que a pedra de toque era a montagem. Celi deixado por conta própria fazia teatro filmado tal qual *Burle*, mais sofisticado, talvez, mas também com certeza mais primário em termos de linguagem. Então Haffenrichter recebia aquele material incrível de cada filme, e não sabia o que fazer com aquilo, como imprimir ritmo àquelas tomadas longuíssimas. Começou a fazer listas para os diretores, pedindo planos de detalhes: olhos, mãos, pés, objetos significantes, gestos isolados, coisas que servissem para disfarçar erros de continuidade dos diretores, e ao mesmo tempo quebrassem a monotonia das cenas, que personalizassem, caracterizassem as personagens, os ambientes etc. (...) Os diretores não sabiam o que queriam, como enquadrar a imagem, como movimentar a câmera, nada. (GALVÃO, 1981, pp. 128-138).

Mantendo o pragmatismo de ignorar soluções brasileiras e as convenções do filme musical carioca, a Vera Cruz, também no que se referia ao tratamento musical dos filmes distanciou-se da chanchada. Nada dos elementos do teatro de revista, nada de números musicais carnavalescos, de gracejos ingênuos e ou do carisma das populares

²⁶ O montador iugoslavo Oswald Haffenrichter (1899-1973), indicado ao Oscar por *O terceiro homem* (1949), de Carol Reed, com Orson Welles, Joseph Cotten e Alida Valli no elenco.

figuras do rádio. Em vez disso, seguiram-se as tradições do cinema clássico norte-americano, com arranjos instrumentais e domesticados de canções populares no melhor estilo da música para cinema de padrão hollywoodiano. Ao longo dos anos 1950, com o advento da bossa nova, outras propostas da música popular, acompanhando as mudanças no panorama do cinema nacional, passariam a compor as trilhas do filme brasileiro.

As trilhas musicais da Vera Cruz contaram com a presença regular de um maestro italiano – Enrico Simonetti – e quatro brasileiros – Radamés Gnattali, Francisco Mignone, Gabriel Migliori e Guerra Peixe; músicos que demonstravam, em suas composições, a preocupação com o uso dramático dos temas. O quarteto brasileiro era fortemente identificado com o nacionalismo musical, movimento que valorizava o uso de temas e procedimentos do folclore para a criação de música erudita instrumental e vocal, camerística e sinfônica, como observa Cíntia Campolina de Onofre na dissertação de mestrado *O zoom nas trilhas da Vera Cruz* (2005). Assim, de modo genérico, as trilhas da Vera Cruz apresentavam ritmos, danças e temas folclóricos, reelaborados para atender à articulação som-imagem na narrativa.

O nacionalismo musical pautou a criação de música erudita brasileira entre às décadas de 1920 e 1940, quando a chegada da música de vanguarda e de propostas antinacionalistas alterou o quadro geral. Os arranjadores da Vera Cruz eram experientes na composição para as orquestras de rádio. Gabriel Migliori – lembra Márcia Regina Carvalho da Silva – foi diretor da orquestra da Rádio (e depois da TV) Record. Em 1951, Almirante pediu demissão da Rádio Tupi por esgotamento físico e “aborrecimento” com os maestros da emissora, por considerar os arranjos da moda muito americanizados (SILVA, 2009, p. 124).

Na trilha de *Tico-tico no fubá* (1951), de Adolfo Celi, um dos maiores sucessos da Vera Cruz, Radamés Gnattali recria o choro homônima de Zequinha Abreu de acordo com a funcionalidade da banda sonora e a tradição convenção das orquestrações. A música data de 1917, quando foi apresentada em um baile de Santa Rita do Passa Quatro, interior paulista, ainda com outro nome (“Tico-tico no farelo”). Em 1931, é gravada em disco pela Orquestra Colbaz, do maestro Odmar Amaral Gurgel, o Gaó. Até a década seguinte, quando o choro ganha mais popularidade, inclusive fora do Brasil, a gravação permaneceu no catálogo da Columbia; e no intervalo de cinco anos, turbinada

por Hollywood, “Tico-tico no fubá” poderá ser ouvida em cinco filmes: *Alô amigos* (1943), *A filha do comandante* (1943), *Escola de sereias* (1944), *Kansas city kitty* (1944) e em *Copacabana* (1947), no qual é cantada por Carmen Miranda²⁷. Dezenas de gravações são realizadas a partir daí, fazendo da composição uma das músicas brasileiras mais gravadas de todos os tempos, com direito a figurar, pela versão do organista Ethel Smith, nas paradas dos EUA (SEVERIANO, HOMEM DE MELLO, 1997, pp. 107-108).

Exceção nas trilhas da companhia é *O cangaceiro* (1953), de Lima Barreto (1906-1982). A trilha concebida pelo maestro Gabriel Migliori, que, diga-se, em sua maior parte não deixa de recorrer à condução musical no melhor estilo hollywoodiano, abre espaço logo no início do filme à canção folclórica “Muié rendeira”, adaptada a partir do domínio popular por Zé do Norte (o paraibano Alfredo Ricardo do Nascimento). A canção foi gravada por Vanja Orico²⁸ – que interpreta, em elogiada atuação, a cangaceira “áspera e ciumenta” Maria Clódia – e o grupo Demônios da Garoa, compondo junto às imagens em plano geral dos cangaceiros deslocando-se no *sertão* das locações de Vargem Grande do Sul, interior de São Paulo, uma antológica sequência de abertura, das mais belas plasticamente do cinema brasileiro.

A projeção do longa-metragem causou grande impacto no Festival de Cannes daquele ano e, entre concorrentes de peso (Vittorio de Sica, John Ford, Alfred Hitchcock, Luís Buñuel, Jacques Tati), o júri presidido por Jean Cocteau atribuiu a *O cangaceiro* o prêmio de melhor filme de aventura²⁹. E por sua *score*, Gabriel Migliori foi agraciado com uma menção honrosa, certamente o maior reconhecimento já

²⁷ Letra de Eurico Barreiros e Aloísio de Oliveira, com versão em inglês de Ervin Drake.

²⁸ Filha de diplomata, o escritor paraense Oswaldo Orico, a atriz morou em Roma no final da década de 1940. Em suas fugas do colégio de freiras onde estudava, Vanja fazia passeios pela cidade. Foi quando um dia, na Piazza Navona, deparou-se com a equipe de filmagem de *Mulheres e luzes* (1949), dirigido por Alberto Lattuada e Federico Fellini. A produção interessou-se por seu tipo brejeiro, “com aparência de cigana”, e a atriz estreante, que havia cursado o Conservatório de Música Santa Cecília, no Rio de Janeiro, acabou dando partida à sua filmografia ao fazer uma participação no filme, curiosamente cantando outro tema folclórico, *Meu limão, meu limoeiro*. A canção fazia sucesso no Brasil desde os anos 1930, quando recebeu arranjo de José Carlos Burle. E voltou a estourar nas paradas, pelo menos, mais duas vezes – na década de 1950, com Inezita Barroso; e em 1966, com a versão pilantragem de Wilson Simonal.

²⁹ O grande prêmio de Cannes em 1953 foi para *O salário do medo*, dirigido por Henri-Georges Clouzot e estrelado por Yves Montand.

conquistado por uma trilha musical brasileira³⁰. Migliori também utilizou, em outros segmentos do filme, mais três composições de Zé do Norte, a exemplo de “Sodade, meu bem, sodade”. O poeta e cantor do sertão, nascido no município de Cajazeiras (PB), fez muito sucesso no rádio carioca a partir dos anos 1930 e também atuou como “consultor do linguajar nortista” da produção.

Outra passagem relacionada a *O cangaceiro* digna de nota para a música brasileira é o encontro entre Adoniran Barbosa e os Demônios da Garoa, que teria acontecido durante a realização do filme de Lima Barreto.

Não somente a Vera Cruz, mas também as companhias Maristela e Multifilmes compõem um quadro geral que faz da produção paulista – segundo Lécio Augusto Ramos, na Enciclopédia do Cinema Brasileiro – aquela em que melhor se identifica a influência da música de Hollywood no cinema brasileiro. Na produção carioca do período, marcada ainda pela hegemonia da chanchada, tal influência não é tão forte. Na Atlântida, a música instrumental tinha importância secundária. A fórmula do musical da Broadway que Hollywood aproveitou e reformatou – com uma trilha de canções próprias, compostas especialmente para o filme ou adaptadas ao seu enredo – não seduziu os brasileiros.

A maior parte das chanchadas, mesmo quando essas possuíam música de fundo, se caracterizou por uma arregimentação oportunista (“no sentido positivo e comercial da palavra”) de canções de carnaval, com um fio de narrativa intervalando a sucessão contínua de números musicais, um modelo de articulação dramático-musical que havia se desenvolvido no Brasil no universo do teatro de revista (MIRANDA; RAMOS, 2012, p. 706).

Mazzaropi

A atuação de Amacio Mazzaropi, nas décadas de 1950 e 1960, com humor brejeiro e esquetes musicais em seus filmes, ocasionou um desdobramento paulista de aspectos típicos da chanchada carioca. “A maior contribuição paulista à chanchada brasileira”, diria Paulo Emílio Sales Gomes em *Trajectoria no subdesenvolvimento*. Com o sucesso obtido na Rádio e TV Tupi, respectivamente, nos anos 1940 e 1950, foi

³⁰ No Oscar 2012, Sérgio Mendes concorreu à estatueta de canção original, feita em parceria com Carlinhos Brown e Siedah Garrett para animação em longa-metragem *Rio*. Mas não levou o prêmio.

chamado para a Vera Cruz por Abílio Pereira de Almeida, estreando no filme *Sai da frente* (1952). No cinema, Mazzaropi soube retrabalhar e ampliar sua magnética presença de cena adquirida na remota origem circense graças a eficiência com que soube destilar outras influências – a de autores do folclore, a exemplo de Cornélio Pires e Monteiro, e a figura do caipira que confessadamente lhe encanou nos filmes interpretados por Genésio Arruda.

O comêico garante seu lugar na galeria de tipos inesquecíveis do cinema brasileiro com *Jeca Tatu*, longa-metragem de Milton Amaral adaptado da obra de Monteiro Lobato. Na produção de 1959, Mazzaropi, já fora da Vera Cruz, faz uma caricatura afetada do caipira, sem temer estereótipos e recorrendo a clichês do homem do campo ou do interior como indolente, simplório, conformado e astucioso.

Em *O rural no cinema brasileiro*, Célia Aparecida Ferreira Tolentino observa a precariedade e o aspecto fake, pseudo-hollywoodiano, de *Jeca Tatu*, reforçado nos encaixes – ou na falta desses – que mal sedimentam os números musicais e engasgariam, talvez ainda mais, a fluência narrativa do longa-metragem. Essas e outras articulações de mise-en-scene mal-disfarçadas operariam como a denúncia da condição do atraso em direção ao próprio narrador, cuja aspiração era antes indicá-la, no contexto diegético, como característica do mundo rural ao confrontá-lo, nos termos do enredo e da encenação proposta, com a experiência urbana. Narrador aqui tomado como metonímia da anêmica indústria cinematográfica brasileira e, em última instância, do próprio país que se revela, segundo a autora, onde não se pretende fazer representar:

na própria precariedade, indisfarçável, de nossa indústria cinematográfica, na insistente e constrangedora imitação de Hollywood da fitas de Mazzaropi, nas coisas convocadas para oferecer contraste ao mundo do caipira como coisas urbanas, que acabam depondo contra si e demonstrando todo nosso atraso, provincianismo, colonialismo cultural e econômico.

A proposta de *Jeca Tatu* é fazer do caipira o outro, mas ao desenhar este outro acaba por revelar em seu olhar e retórica as marcas profundas da sua própria caipirice, que não se percebe portador. Como entender, por exemplo, que um número musical seja enxertado na narrativa, sem desempenhar qualquer função que não seja a de mostrar no cinema o cantor de sucesso no rádio? É para isso que Agnaldo Rayol aparece no filme cantando uma bela canção para uma “plateia de vacas”, sentado à cerca de um estábulo e vestido de vaqueiro, E os cantores Tony e Cely Campelo fazem um número musical à beira de uma piscina, mostrando que a cidade está em dia com os códigos de consumo do momento. E, mais adiante, Lana Bittencourt interpreta emocionada a canção *Ave*

Maria, com uma touceira de capim nos braços para convencer-nos de que representa uma roceira. Se o gênero do filme musical fora de grande sucesso em Hollywood e a imitação emplacara na chanchada, Mazzaropi rendia graças a ele. Só que ao contrário da produção carioca, que assumia e debochava da suja própria precariedade, esses números musicais se pretendem sérios. Ao final, consumindo canhestamente os signos que supõe distingui-lo como moderno e urbano em oposição ao atraso rural, o filme acaba se convertendo no protótipo do caipira que desejava representar. Em versão matuta, isso seria traduzido pela expressão: “é o roto falando do esfarrapado”.(TOLENTINO, 2001, p. 97)

É preciso reforçar, ante a contundência da análise traçada pela autora, a pretensão de legitimidade dos referidos números musicais, que, ao contrário das chanchadas cariocas, passavam longe da auto-ironia e tornava as representações do filme de Mazzaropi objeto da suposta modernidade que emulavam. Um dos maiores clássicos da música sertaneja, a toada-paulista “Tristezas do Jeca”, composta por Angelino Oliveira, em Botucatu, em 1918, é um dos itens de forte apelo de outro expoente da filmografia mazzaropiana – o longa-metragem *Tristeza do Jeca* (1961). Dirigido pelo próprio ator, é o 13º filme de sua carreira, o primeiro rodado em cores. E quem interpreta a canção – que somente seria gravada com letra em 1926, por Patrício Teixeira – é ele mesmo, Mazzaropi, com participação do acordeonista Mário Zan:

Nestes versos tão singelos
Minha bela, meu amor
Pra você quero contar
O meu sofrer e a minha dor

Com repertório caipira ou canções urbanas de sucesso, a figura magnética de Mazzaropi fundiu-se em tela com o Jeca ao longo de três décadas, e 32 filmes!, reforçando a cada lançamento esse modelo a meio caminho entre o chanchadesco e o melodrama que se leva a sério, de enredo sentimentalista e alienado, embora a graça intocável, e algo jocosa, do protagonista estivesse sempre presente. Trata-se de uma das mais longevas e bem sucedidas performances do cinema brasileiro em termos de eficiência da tríade produção-distribuição-exibição³¹. E de sua aceitação junto ao público.

³¹ Renato Aragão, em atividade no cinema desde 1966, supera Amácio Mazzaropi em quantidade de filmes. Além da massiva presença na televisão, especialmente no crescendo que vai dos anos 1960 à década 1980, o comediante, criador do personagem Didi, calcado em forte inspiração no Carlitos de Charles Chaplin, atuou até 2008 em 46 longas-metragens, a maioria tendo-o ainda como produtor. Até

Cavalcanti

Ao deixar a Vera Cruz, onde permanecera apenas um ano, Alberto Cavalcanti reorganiza-se para voltar a filmar pelos próprios méritos e esforço – e não mais abastecido pelo conforto de produção que a companhia lhe franqueara ante o prestígio com o qual fora convidado a retornar ao Brasil após mais de 20 anos de atividade e reconhecimento na Europa. Praticamente como empregado de outro estúdio paulista, a Maristela, o diretor realiza *Simão, o caolho* (1952), com música do pianista Souza Lima e regência do italiano Eduardo Guarnieri para a execução da Orquestra Sinfônica da Prefeitura Municipal de São Paulo. Além da partitura orquestrada, a trilha contou com duas canções – “Xaxado”, de Luiz Gonzaga e Hervé Cordovil, e “Taí (Pra você gostar de mim)”, de Joubert de Carvalho, marchinha carnavalesca consagrada pro Carmen Miranda desde o carnaval de 1930. Nos créditos ainda há o nome de Jacques Lesgards como o responsável pela direção de som.

A comédia sobre o deficiente visual suburbano e trambiqueiro que sonha em virar presidente da república, vivido por Mesquitinha, agradou a Getúlio Vargas, que, segundo o professor Máximo Barro, oferece a Cavalcanti recursos para um próximo longa, *O canto do mar* (1953), rodado no Recife, já sob a patente da Kino Filmes, companhia montada pelo diretor e alguns parceiros nas instalações da antiga Maristela, no bairro do Jaçanã, em São Paulo. E cujas atividades não passariam de dois longas.

Versão de *En rade*, que o diretor rodara na França em 1927, o longa-metragem entra no rol das grandes injustiças do cinema brasileiro. Cavalcanti foi a Pernambuco filmar, com pouco dinheiro e equipe reduzida, o drama de um rapaz (Ruy Saraiva), que para fugir da seca e da miséria familiar, planeja pegar um navio e fazer a vida no sudeste do país. O sonho de voltar, casar-se e garantir dignidade aos entes queridos amplifica a tragédia e desespero de um enredo encenado com a sensibilidade, crueza e visão social que a crítica da época e de anos seguintes não faria supor, possivelmente

1999, segundo Antônio Leão da Silva Neto no *Dicionário de filmes brasileiros* (São Paulo: Edição do Autor, 2002), Aragão acumulava um público de 110 milhões de espectadores. Parte significativa de sua carreira, no cinema e na TV, constituiu-se ao lado de Dedé Santana, Mussum (Antônio Carlos Bernardes Gomes) e Zacarias (Mauro Faccio Gonçalves), com quem compôs, a partir de 1976, a fase áurea do quarteto Os Trapalhães, ícone da TV Globo. Nos anos 1960, ainda como Os Adoráveis Trapalhães, o quarteto contava com Ivon Curi, Ted Boy Marino e Wandreley Cardoso em programas da TV Excelsior. Em 2016, Aragão roda seu 47º longa, *Os saltimbancos trapalhães: rumo a Hollywood*, com lançamento previsto para o ano seguinte.

por preconceito ao traço de fidalguia associado à figura de Cavalcanti, que ainda amargava em torno de si o descaminho que foi a Vera Cruz.

Em seu conjunto, embora não se negue o andamento classicista, *O canto do mar*, exala uma pungente cor local, no que certamente contribuiu a estampa do elenco, que misturou profissionais e amadores; e uma banda sonora – com música do maestro Guerra Peixe, do cast da Vera Cruz e afeito ao nacionalismo musical – que, acompanhando cenas de números musicais e manifestações folclóricas e religiosas, abre-se a temas católicos e afro-brasileiros, ao frevo, o boi-bumbá e o maracatu, além de duas canções praieiras.

É bem possível que a adesão a uma imagem positiva do Brasil, sem maiores contradições, conforme o projeto getulista, tenha convenientemente cegado os detratores da obra. Mas já no fervor cinemanovista, Glauber Rocha – uma década depois, em seu primeiro livro, *Revisão crítica do cinema brasileiro* – faz restrições ao que define como interferência cenográfica, encenação academicizante, encanto pelo exótico, estilização fotográfica e estetização social. Reconhece, porém, que com sua visão, Cavalcanti define ali sua posição (“antinacionalista”) sobre o Brasil. E essa, com todas as lacunas possíveis, parece interessar, de algum modo, ao cineasta baiano.

Um filme antigo, de fuga, anti-social – *O canto do mar* é ainda o melhor trabalho de Cavalcanti no Brasil. Premiado em Karlov-Vary, o filme interessou ao público europeu; de um ponto de vista formativo para o cinema brasileiro, é um destes enganos que devem estudados a fim de que não se repitam (ROCHA, 2003, p. 74).

Além do reconhecimento (“Primeiro Prêmio”) em Karlov-Vary, na Tchecoslováquia, onde *Barravento*, longa de estreia de Glauber Rocha, seria premiado anos depois, *O canto do mar* consegue, malgrado a recepção desfavorável, conquistar algumas láureas em território nacional, inclusive a de “Melhor Música”, do Prêmio Governador do Estado de São Paulo, para compositor César Guerra-Peixe (1914-1993).

No último trabalho da elíptica Kino Filmes e da sua filmografia no Brasil, o melodrama *Mulher de verdade* (1954), Cavalcanti recruta o compositor Cláudio Santoro para a música e faz de Inezita Barroso, na trama, uma enfermeira casada que finge ser solteira, já que o regulamento do hospital proíbe que suas funcionárias se casem. No elenco, além de Inezita, marcam presença Adoniran Barbosa, Paulo Vanzolini e outros nomes da cena musical. E na banda sonora, várias canções: “Catarina do barulho”; “O

mundo é uma bola”; “Os amigos no inferno”; “Amélia”, “A sanfona do jumento”; e a francesa “Je perdu mon homme”, cantada por Ivana, rara, senão única, aparição de um travesti no cinema brasileiro daquela década. Assim como *O canto do mar*, *Mulher de verdade* foi um fracasso de bilheteria, levando Cavalcanti e o cineasta Jurandir Noronha, sócio no empreendimento, a encerrarem as atividades da companhia.

A produção independente dos anos 1950

Walter Hugo Khouri

Na década de 1950, como contraponto às tentativas de afirmar uma produção regular baseada no modelo industrial dos estúdios, estabeleceu-se, ao menos no eixo Rio-São Paulo, uma geração de realizadores independentes, voltados à produção de filmes com maiores pretensões artísticas e, em alguns casos, que anteciparam a preocupação social radicalizada posteriormente nas propostas do cinema novo. Um dos destaques no primeiro caso dessa tendência mais autoral, que se distancia do ideário de politização iminente, é o cinema de confissões burguesas de Walter Hugo Khouri. Autor que assumiu um modo de fazer e pensar sua arte que lhe custou à época muito demérito e reconhecimento tardio.

Intimistas, subjetivos e voltados para o conflito psicológico de seus personagens, especialmente os masculinos, os filmes de Khouri apresentam na estampa a exigência do realizador por um cinema de qualidade do ponto de vista de técnico, em oposição ao despojamento que, de certo modo, irá marcar a estética da fome levada à cabo nos anos em que seu estilo de “Bergman brasileiro” se consolida; não raro com boa aceitação por parte do público, em uma estratégia que não esconde o apreço pela presença de belas mulheres em tela. Apenas dramas psicológicos nos moldes do cinema clássico, diriam por muito tempo seus detratores.

Parece contar muito no padrão almejado pelo diretor a formação adquirida como assistente na produção de *O cangaceiro* (1953), nos estúdios da Vera Cruz. Ter realizado *Estranho encontro* (1957), seu segundo longa, no momento imediatamente posterior ao que Nelson Pereira dos Santos havia estabelecido, com *Rio 40 graus* (1955), a moeda ideológica de uma representação engajada, de referencial neo-realista e de um modelo de produção voltado às externas – para visibilizar a cidade, do Rio de

Janeiro, como metáfora das contradições do país – custou ao ex-estudante de filosofia de origem ítalo-libanesa a pecha de alienado e classicista.

A propósito do lançamento em DVD de três dos seus principais filmes em 2003 (*Noite vazia*, *Corpo ardente* e *As amorosas*), pouco tempo após a morte do diretor, um texto publicado pelo jornal O Estado de São Paulo, começa a notícia pelo acerto de contas:

“Agora que não é mais feio admirar o cinema de Walter Hugo Khouri, agora que a morte – ocorrida em 27 de junho de ano – fez dele, definitivamente, um autor cult, até os desafetos de ontem talvez queiram homenagear o grande diretor. (...) Khouri começou a fazer cinema em 1953 (com *O gigante de pedra*). Desenvolveu uma das obras mais coerentes do cinema brasileiro. (...) No Brasil dos anos 1950 e 60, exigia-se dos autores que fizessem do cinema um ato político, de preferência revolucionário. O cinema que valia era herdeiro do neorealismo, tinha de estar alinhado com as grandes questões políticas e sociais. E aí vinha aquele Khouri (...) querendo falar de sexo e de problemas existenciais num país onde a estética – era a palavra de ordem – tinha de ser da fome para colocar a cara do Brasil na tela. (...) Há um quê de artificialismo cênico nos filmes anteriores à *Noite vazia*. (...) As pessoas no cinema de Khouri moram bem, comem bem, vestem-se bem, mas vivem mal, devoradas pelo sentimento de solidão, incomunicabilidade e alienação.”³²

Khouri, pelo que se vê nos filmes, nunca se abalou enquanto artista com o julgamento. E fez de tal condenação o lastro com o qual se moveu artisticamente ao longo de uma produção numerosa e um tanto sólida, detentora de um estilo que, além de aprovado pelas plateias, teve seu prestígio reconhecido pela crítica ao longo dos anos mesmo quando se refugiou em produções que flertavam de modo mais escancarado com a pornochanchada.

Um exemplo do interesse em olhares mais apurados para a produção de Khouri é a detida análise que Renato Luiz Pucci Jr. procede no estudo de um conjunto de filmes do diretor à luz das questões filosóficas depreendidas do mundo interior de Marcelo; personagem que surge em *As amorosas* (1968) e daí percorre vários filmes do realizador, mas de quem Pucci Jr. identifica vestígios muito antes, seja em *A ilha* (1962) ou em *Noite vazia* (1964), o filme de excelência do estilo – sim, há um – legado por Walter Hugo Khouri. Fruto da dissertação de mestrado do autor, *O equilíbrio das*

³² Trecho extraído da página <http://cultura.estadao.com.br/noticias/cinema,cinema-de-walter-hugo-khouri-agora-em-dvd,20031111p75128>, acessada em 27/08/2016. A autoria não foi identificada.

estrelas – filosofia e imagens no cinema de Walter Hugo Khouri foi lançado em livro em 2001 pela editora Annablume.

Angústia existencial, anseio por transcendência, obsessão sexual são alguns dos aspectos apontados pelo pesquisador, que amplia a cartografia de Marcelo, espécie de alter-ego de Khouri, para alguns dos personagens femininos do diretor. *Noite vazia* mostra a tensa jornada sexual de dois casais enclausurados em um apartamento, sendo elas garotas de programa, valorizando no desenvolvimento dramático menos a pegação do que as lacunas individuais que o puro desejo tende a não suprir. O desvã pessoal de cada um é sublimado a duras penas e sem garantia de redenção ao final, não importa quem assume a plumagem de algoz ou vítima – por mais que a coloração moral dos personagens interpretados por Mario Benvenuti, Gabriele Tinti, Norma Bengell e Odete Lara possa, às vezes, pareça um pouco óbvia.

No prólogo, Luís (Benvenuti) e Nelson (Tinti) derivam pela boemia paulistana à cata dos corpos que irão, em mais uma noite de balada, consumir; ainda que ao preço, logo se verá, de suas próprias convicções e anseios. É a deixa para Khouri romper seu recorrente drama de gabinete e, na metrópole em estado de golpe (estamos no Brasil de 1964), enquadrar ruas, prédios, esquinas e bares com as lentes soturnas da admirável fotografia de Rudolph Icsey, numa plástica que denota solidão, desolamento e mesmo certo nível de opressão. Uma palheta que antecipa o estado de sufocamento que os quatro personagens, uma vez unidos, irão reciprocamente se proporcionar – por mais que a dupla Tinti/Bengell chegue a ensaiar um escape de romantismo – e bem poderia servir como peça de defesa para relativizar o tão atacado alheamento de Walter Hugo Khouri frente ao contexto de exceção institucional do país na época.

Embora os ângulos e o efeito de duração, não muito prologada, permaneçam nos limites da correção de mise-en-scene de um estilo sóbrio, a cidade aparece esvaziada e, em seguida entre quatro paredes, os personagens estarão quase sempre mudos. Mesmo quando falam assim parecem, entregues à sua beleza e sensualidade tristes. Os recortes em primeiro plano dos rostos criam um jogo de forte desafio à sensibilidade do espectador, no que os intérpretes tendem a assumir uma performance de modelos. A esse ponto, recorrer a noção de atores-modelos formulada por Bresson não seria gratuito; e certo controle do rendimento dramático aqui verificado, com uma movimentação de corpos devidamente cadenciada, poderia por um momento aproximar

Khouri de uma influência do diretor francês sem afastá-lo de Bergman e Antonioni, comumente citados como referência.

A trilha musical para todo esse soterramento de subjetividades é uma peça de jazz com traços experimentais e de música aleatória, concebida pelo vanguardista Rogério Duprat, interpretada pelo recém-formado Zimbo Trio – Rubinho Barsotti na bateria, Luís Chaves no contrabaixo e Amilton Godói ao piano. Sem destoar do senso de elegância que o realizador imprime na confecção das imagens, a execução musical pontua sua funcionalidade nos espaços rigorosamente abertos dentro da métrica da narrativa clássica – Khouri é sempre Khouri – e proporciona instantes precisos, e notáveis, de exasperação para arrematar cenas ou prever desdobramentos, por exemplo, no ressonar de crescendo agressivo dos pratos percussivos ou nos rompantes atonais do piano. Porém, com todo o mérito que possa ter enquanto criação autônoma, permanece, do modo como é utilizada, um score de ilustração, de confirmação ou ênfase de sentimentos dos personagens, estado de ânimo de situações. Confirma-se como uma música a legitimar climas intuídos pelo conteúdo que as imagens apresentam.

Ainda não é desta vez que o diretor irá fazer uma rara aposta na canção popular, experiência que, de maneira enviesada, terá seu campo em *As amorosas*, embora Duprat – um conhecido nome da música erudita de vanguarda fortemente identificado com movimentos de expressão da música popular, como o tropicalismo – tenha sido o mais assíduo colaborador entre os profissionais que criaram trilhas musicais para os filmes de Walter Hugo Khouri, seu primo. O maestro musicou 17 dos 25 longas dirigidos pelo realizador³³. E desde a estreia da parceria, com *A ilha* (1963), quinto longa de Khouri, que marca também o início de Duprat como trilheiro, acumulou diversos prêmios pelo seu trabalho.

Em *As amorosas*, o Marcelo encarnado pelo ator Paulo José é um estudante universitário tão errático quanto sedutor, que desfia sua perene e sofrida indecisão existencial ao se fazer acompanhar de uma diversificada galeria de mulheres, de quem Marcelo mal parece usufruir os prazeres. O jovem, na batalha pela sobrevivência material, não sabe o que fazer com sua formação burguesa ante as dificuldades práticas

³³ O currículo de Duprat como autor de trilhas musicais para cinema inclui uma série de colaborações para outros diretores – Roberto Santos em *As cariocas* (1966) e *O homem nu* (1967); Luiz Sérgio Person em *Panca de Valente* (1968); Anselmo Duarte em *Um certo*

que se impõem. Vive de favores, bicos e empréstimos, contando com a benevolência da mãe.

Sua troça com a equipe de filmagens que tenta entrevistá-lo no campus, para compor um documentário, é cena tida como uma resposta de Khouri aos patrulhadores de plantão do cinema novo. E, no contexto do filme, reitera o charme do personagem, fisgando dessa vez uma típica estudante de esquerda da PUC, vivida por ninguém menos que Anecy Rocha, irmã de Glauber³⁴. No séquito de Marcelo, figuram ainda Lilian Lemmertz, Clarisse Abujamra, Jacqueline Myrna e Rita Lee, com quem o personagem troca um intenso olhar 43 nos bastidores da apresentação da banda de rock da garota – Os Mutantes – no estúdio de uma emissora de TV.

O crítico musical Carlos Calado, que narra em livro a trajetória da banda paulistana – capitaneada por Rita e os irmãos Arnaldo e Sérgio Batista – conta sobre a participação de Os Mutantes, em duas sequências de *As amorosas*, e alguns detalhes da criação musical, não sem lances de improviso, aproveitada no filme:

“Impressionado com a beleza de Rita, Khouri decidiu incluir dois longos closes da loirinha (...) Quanto à música, Khouri queria algo diferente de seus trabalhos anteriores, dominados pela jazz e pela bossa nova. Às vésperas da filmagem com os Mutantes, ele mesmo adaptou um poema de D.H. Lawrence. E com a ajuda de Duprat, transformou-o na canção Misteriosas rosas brancas, que recebeu uma introdução de flauta doce, tocada por Rita. Outro número apresentado pelo trio, também rabiscado na última hora por Khouri e Duprat, foi O tigre do inferno, um iê-iê-iê dissonante, com vocais bem agudos. Até mesmo a música incidental do filme, composta e orquestrada por Duprat, contou com boas doses de improvisação dos Mutantes, incluindo também o violoncelo do maestro e woodblocks tocados pelo próprio Khouri (CALADO, 1995, p. 104).”

Um cinema social

O contexto pós-industrial da década de 1950 – ocasionado, sobretudo, pelo fiasco das companhias de São Paulo – deu margem as novas tentativas de reestruturação da produção, baseada em outros termos, ainda sob a crise dos estúdios, que, por motivos diversos, acabaram por imprimir um modelo a meio caminho entre a prática industrial –

³⁴ Então casada com o cineasta Walter Lima Jr., Anecy Rocha (1942-1977) – com expressiva atuação em *Menino de engenho*, *A grande cidade*, *Lira do delírio*, *O amuleto de Ogum*, entre outros – rodou 13 longas, morrendo ao cair no fosso de um elevador, no Rio de Janeiro.

aporte de recursos antecipados, equipes mais numerosas e segmentação de funções, linguagem e temáticas de fácil assimilação, fomento a um showbiz próprio – e o artesanato de outrora até um estágio posterior de franca radicalização das propostas.

Se de um lado, “dos escombros da Vera Cruz, solitário e obstinado, manifestava-se o temperamento hermético de Walter Hugo Khouri”; do outro, uma tendência do cinema independente buscava um cinema brasileiro “inevitavelmente social, cujo templo era Rio 40 graus”, resenharia, em 1963, o Glauber Rocha crítico, buscando fundamentar as raízes do cinema novo em seu primeiro livro – *Revisão crítica do cinema brasileiro*. Para Glauber, o “cinema formalista e universalizante, inevitavelmente metafísico” de Khouri representava uma tendência amplamente dominada na virada da década e, então, naquele momento (1963), o diretor era “um nome isolado no quadro do cinema brasileiro” (ROCHA, 2003, p. 101).

Essa reconfiguração dos processos produtivos foi acompanhada pela formação de um novo corpo de ideias sobre progresso, nação e imperialismo – escreve José Inácio de Melo e Souza³⁵ – no qual o mercado cinematográfico integrava-se ao corpo social, cultural e econômico do país.

Um número cada vez maior de agentes do meio cinematográfico, muitos ligados ao Partido Comunista Brasileiro (PCB), levantavam a voz sobre os desvios acontecidos durante o processo de implantação do sistema de estúdio. “Defendiam a formulação de um imaginário nacional sobre os temas a serem filmados e denunciavam as práticas de dominação do mercado pelas companhias distribuidoras estrangeiras” (RAMOS e MIRANDA, 2012, p. 184). Um dos estopins da agitação, que culminou com a organização do I Congresso do Cinema Nacional, foi o projeto de criação de um Instituto Nacional de Cinema, encomendado a Alberto Cavalcanti por Getúlio Vargas, cujo governo nacional-populista (1951-1954), aliado à euforia desenvolvimentista do pós-guerra, estimulou um ambiente de grande discussão sobre o cinema e a arte brasileira.

O I Congresso do Cinema Nacional (22 a 28 de setembro de 1952) e o II Congresso Nacional de Cinema Brasileiro (12 a 18 de dezembro de 1953) – ao

³⁵ No verbete “congresso de cinema” da *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Editora Senac / Edições Sesc SP, 2012. Org. Fernão Pessoa Ramos e Luiz Felipe Miranda.

desenvolverem e buscar definições para a extensa pauta levantada em uma rodada preliminar, o I Congresso Paulista (abril de 1952) – deliberaram sobre uma extensa e complexa pauta que reorientou a atividade no país. Nas chamadas “36 teses”, encaminhadas no Congresso Paulista, incluíam-se uma miríade de tópicos, entre os quais: distribuição e financiamento; o ofício do ator e o argumento no cinema nacional; formação de mão de obra e criação de escolas; importação de insumos como o filme virgem; definição de filme brasileiro, medidas protecionistas e organização sindical.

Ao longo do período, nomes já consagrados da cinematografia verde-e-amarelo misturavam-se a promessas que logo estariam realizando seus primeiros trabalhos, reunindo um leque diverso de personalidades que, traduzido nos filmes que haviam feito ou iriam em pouco tempo fazer, representou toda a palheta de tendências estéticas daquela geração. Por exemplo: de Alberto Ruschel, Mário Civelli e Tônia Carrero, como que representantes do cinemão dos estúdios; Alex Viany, Moacyr Fenelon e Nelson Pereira dos Santos, na patente do bloco historicamente conhecido como os independentes.

Diversidade à parte, ainda no Congresso Paulista fechou-se consenso em torno de uma bandeira radicalmente protecionista, que pretendia resguardar a produção brasileira do assédio das majors. Assim, o filme brasileiro, por definição, deveria contar com 100% de capital nacional e, em suas equipes, respeitar a lei dos dois terços de integrantes brasileiros em todas as fases de realização. Estúdios e laboratórios, também, somente os que fosse do país. E mesmo o conteúdo deveria ser iminentemente nacional, com a criação de histórias que tocassem de perto o espectador, continua Melo e Souza, sendo a parte técnica menos importante nesse contexto (RAMOS e MIRANDA, 2012, p. 185).

É esse, em linhas gerais, o ambiente dominante no qual se articularam produções independentes que possibilitariam obras de expressão de um “proto-Cinema Novo” (XAVIER, 2001, p. 16), com consequências diretas, ainda que de início não tão perceptíveis e generalizadas, na concepção de trilhas musicais e no papel da canção popular nos filmes brasileiros. *Agulha no palheiro* (1952-1953), de Alex Viany, e *Rio 40 graus* (1954-1955), de Nelson Pereira dos Santos, são os trabalhos que primeiramente materializaram em película os germes de um cinema brasileiro moderno, se bem que ainda não plenamente efetivado na incorporação de traços estilísticos

fundamentais para uma caracterização plena, a exemplo do uso da câmera na mão, técnica que define estilos e abre uma plataforma de valores em torno da representação cinematográfica e seus modelos de produção. São, no entanto, dois filmes libertadores pelo pensamento cinematográfico que ensejou suas produções e pelo teor das experiências que concentram no antes-durante-e-depois da realização.

Agulha no palheiro e Rio 40 graus

Fortemente influenciados pelos princípios e práticas do neo-realismo italiano, *Agulha no palheiro* e *Rio 40 graus* são produções de baixo orçamento que levam a câmera para as ruas do Rio de Janeiro. O foco volta-se para o drama de personagens suburbanos, negros, proletários, abandonados, revelando-lhes a condição de desfavorecidos com um lastro de dignidade capaz de agregar no retrato – e, mais que isso, afirmar – os sabores da vida a que conseguem ter acesso e, longe de idealizações, sabem desfrutar. O argumento é posto em marcha em franco diálogo com a comédia popular e se vale de uma determinada naturalidade no andamento da narrativa que, de modo simples, expõe os fatos da história a buscar sua autenticidade no fluxo da vida real, sem tutelar o enredo a grandes eventos biônicos, apostando, tanto quanto possível, em diálogos coloquiais, não impostados, proferidos por um elenco com estampa de gente comum.

Na trama de *Agulha no palheiro*, dirigido por Alex Viany e produzido por Moacyr Fenelon, Mariana (Fada Santoro) é uma jovem provinciana, de Minas Gerais, que vai ao Rio em busca do homem que a engravidou, um tal José da Silva. Mariana hospeda-se na casa dos primos – ele, um motorista de ônibus coletivo; ela, uma fã de programas radiofônicos e aspirante a cantora, Elisa, interpretada por Dóris Monteiro. A rotina dos primos na então movimentada capital federal – eivada de contratempos, sonhos e pequenas alegrias – e a rede de relações que eles acionam para ajudar Mariana constituem o arco dramático do filme, em que organicamente se inserem diferentes experiências musicais na vida comum dos personagens. Roberto Bataglin, Sara Nobre e Jackson de Souza integram o elenco.

Rio 40 graus reserva especialmente para a sequência de encerramento uma singela apoteose por meio da música, quando cinco garotos que ganham a vida vendendo amendoim participam do ensaio geral de uma escola de samba. A narrativa faz a crônica do dia-a-dia desses meninos, com ramificações em papéis como o de Jece

Valadão, aqui já em sua oitava atuação no cinema, apresentando com o personagem Miro, cafejeste tanto espertalhão quanto solidário, um protótipo do tipo que seria sua marca registrada daí em diante. Por solicitação de Nelson, Valadão desempenhara, ainda, a função de assistente do diretor. Modesto de Souza e Glauce Rocha estão no elenco, também integrado por Roberto Bataglin e Jackson de Souza, os mesmos de *Agulha no Palheiro*, que por sua vez contou com Nelson na assistência de direção.

Os garotos são interpretados por Edson Vitoriano, Nilton Apolinário, Paulo Estevão, José Carlos Araújo e Haroldo Oliveira – todos não-atores. Eles procuram seus clientes em diferentes pontos turísticos da cidade maravilhosa – Copacabana, Pão de Açúcar, Corcovado, Quinta da Boa Vista e o Maracanã. E aventuram-se, com o sol a pino, entre esses e as favelas da cidade maravilhosa, que é apresentada nos créditos iniciais, ao som de versão orquestrada de “A voz do morro” (Zé Kéti) como a grande estrela da película.

Antes de qualquer informação, os letreiros de abertura, tendo ao fundo uma tomada aérea que desliza do Pão de Açúcar à Praia de Copacabana, anunciam em três aparições:

- 1) NELSON PEREIRA DOS SANTOS APRESENTA
- 2) A CIDADE DE SÃO SEBASTIÃO DO RIO DE JANEIRO EM
- 3) RIO, 40 GRAUS

Ao final da sequência, encerrando os letreiros iniciais, e ainda ao som de A voz do morro, o povo da cidade é lembrado:

- 1) AGRADECEMOS À
- 2) POPULAÇÃO DO RIO DE JANEIRO

Com isso, antes de qualquer apresentação de personagens ou enredo, temos uma mediação direta e um apelo de simpatia para com um espaço geográfico determinado e sua paisagem humana, ora evocada no agradecimento. A cidade mimetizada em imagens exuberantes e na carismática melodia da canção torna-se, logo de saída, a grande personagem de Rio 40 graus, que, em relação ao desenvolvimento dramático, deixa escapar certo nível da convenção de gênero na encenação para – ao contrário de *Agulha no palheiro* – assumir-se como uma mise-en-scène de extração documental.

Nelson Pereira dos Santos e dois de seus filmes de longa-metragem (*Rio Zona Norte/1957* e *Jubiabá/1987*), bem como a emergência do sambista Zé Kéti enquanto homem de cinema, constituem tópicos que voltarão a ser abordados nos próximos capítulos deste estudo. Cabe, por ora, de acordo com a finalidade deste capítulo, um breve levantamento sobre o tratamento musical e a presença da canção popular em *Agulha no palheiro* e *Rio 40 graus*.

Glauber Rocha tomou-os como um díptico decisivo, de importância proporcional ao que de fracasso representou no período a dissolução do frágil sistema nacional de estúdios, capaz de plasmar as coordenadas de um novo cinema a surgir, então, na década seguinte com um modelo de produção sustentável, estética própria, não necessariamente de padrão púnico, e conteúdos alinhados à realidade contraditória e diversificada do país.

Se em 1952 Alex Viany introduzia no programa de uma produção pequena (Moacyr Fenelon) o neo-realismo no Brasil com *Agulha no palheiro* e *Rio 40 graus* surgiria em 1954, logo depois do desastre da Vera Cruz – o que se verifica no triênio 52-53-54 é o primeiro momento de ruptura na história do nosso cinema, o mais fertilizante para os anos sucessivos até os frutos mais definidos de 1962. Sendo o decênio de 50, como já vimos antes, o mais trágico no período da Vera Cruz; o mais pernicioso na edificação de um subprofissionalismo; o mais antieconômico na permissão dos trusts nacionais e estrangeiros, é também, no triênio apontado, a fase decisiva, porque significa a primeira tomada de consciência cultural e política do cinema brasileiro (ROCHA, 2003, p. 99).

Ainda que se desconte, em mais esse trecho do texto de 1963, o tom apaixonado do diagnóstico de Glauber, que por objetivos pragmáticos relata a história com o claro intuito de ao mesmo tempo refazê-la, o diretor-ensaísta demonstra lucidez e visão sistêmica ao apontar Nelson Pereira dos Santos como a figura-chave de mobilização da produção independente ao longo de uma década, presente nos dois extremos dos anos 1950, e indo além. Retratar a identidade nacional torna-se uma preocupação que servirá de eixo aos mais diversos matizes da expressão cinematográfica. E os compositores mais atuantes nas trilhas sonoras, vinculados ao nacionalismo musical, não deixarão de reverberar essa pauta em suas criações.

De modo geral, o engajamento e as proposições estético-ideológicas encontravam respaldo na força da ação entre amigos posta em marcha ainda antes de *Agulha no palheiro*, desde pelo menos 1951. Devido à pronta identificação de

pensamento e interesses comuns, tal empuxo pavimentou uma rede de relações e parcerias que atravessou a década e, não se limitando às produções independente do eixo Rio-São Paulo, contribuiu decisivamente para a concretização de produções em núcleos mais distantes geograficamente, que rompiam o isolamento e ganhavam força; a exemplo de *Barravento*, projeto catalisador do cinema novo na Bahia, durante o período 1959-1961.

O saci

1951 é quando Rodolfo Nanni – que acabara de voltar a São Paulo depois de estudar no IDHEC (Instituto de Altos Estudos Cinematográficos), em Paris – recruta Nelson Pereira dos Santos e Alex Viany para trabalharem como assistentes de direção em *O saci*. Primeira adaptação para o cinema da obra de Monteiro Lobato, o filme, se segue a estilística convencional da linguagem clássica, faz da linearidade e da transparência seu melhor engenho ao apresentar – superando as dificuldades de uma produção independente – encenações honestas do mundo mágico e bucólico de Lobato, rodadas em Ribeirão Bonito (SP), com atuações cativantes e um resultado que confere o exato tom de brejeirice aos personagens do Sítio do Picapau Amarelo, sem recair na tipologia caricata.

O saci ficaria pronto somente dois anos depois, intervalo de tempo suficiente para Viany dirigir *Agulha no palheiro*, com produção chefiada por Fenelon e assistida por Nelson, que, por sua vez, realizaria na sequência seus dois primeiros trabalhos na função de diretor – *Rio 40 graus* (1955) e *Rio zona norte* (1957). Enquanto isso, como produtor, Nelson Pereira dos Santos assinaria *O grande momento* (1957-1958), comédia social meolodramática, dirigida por Roberto Santos, sobre um jovem operário do Brás (Gianfrancesco Guarnieri) que vende a própria bicicleta para bancar as despesas da festa de casamento.

No momento seguinte, além de tentar rearticular-se para dirigir uma nova produção, Nelson – que, em decorrência de uma má partilha com distribuidores, termina por amargar prejuízo com *Rio zona norte* e *O grande momento* – precisa atuar como jornalista para sobreviver³⁶. Antes de lançar seu terceiro filme, *Mandacaru Vermelho*

³⁶ Glauber Rocha, em *Revisão crítica do cinema brasileiro*, assim resume os altos e baixos de Nelson Pereira dos Santos no período: “foi às cortes europeias, (...) ganhou tranquilamente seu prêmio [por *Rio 40 graus*] no Festival de Karlov-Vary (...) esteve nas páginas dos maiores jornais, foi elogiado

(1960), rodado de modo improvisado no sertão baiano³⁷, o realizador dedica-se à montagem de *Barravento* (1961), que marca a estreia de Glauber Rocha no longametragem. Logo estaria em vigência o cinema novo e Nelson toma parte no projeto que iria oficialmente inaugurar o movimento. O diretor, uma vez mais, faz a montagem do curta *Pedreira de São Diogo*, com direção de Leon Hirszman, que integra o longa *Cinco vezes favela*, súpula de uma nova etapa na cinematografia nacional.

Ação entre amigos

Além de Nelson Pereira dos Santos e Moacyr Fenelon, outros profissionais marcam presença em mais de uma das produções independentes realizadas no período 1951-1961. Apesar da proposta de radical confronto com os anseios industriais outrora dominantes, essa produção inevitavelmente recorreu aos quadros egressos dos filmes de estúdio, nos quais, inclusive, muitos profissionais continuariam trabalhando. No corpo-a-corpo da atividade cinematográfica, as dicotomias, muitas vezes, tendiam a se diluir e as colaborações ocorriam com frequência, ao contrário do que a historiografia pode, de modo geral, fazer supor.

Os exemplos são fartos. Jece Valadão (*Barnabé, tu és meu; Amei um bicheiro, Rio 40 graus, Rio zona norte, Mulheres e milhões, Os cafajestes* etc.) e Paulo Goulart (*O barbeiro que se vira, Rio zona norte, O grande momento, Cala boca, Etelvina* etc.). Os fotógrafos Mário Pagés (*Tudo Azul, Agulha no palheiro, Rua sem sol, Sinfonia carioca, Baronesa transviada* etc.) e Hélio Silva (assistente em várias produções do estúdio paulista Multifilmes e *Agulha no palheiro*; além de *Rio 40 graus, Redenção, Rio zona norte, O grande momento, Mandacaru vermelho, A grande feira* etc.). O montador Nelo Melli (produções de estúdios argentinos, *Mandacaru vermelho, Os cafajestes* etc.).

pelos mais importantes críticos, participou de um Congresso Internacional de Cineastas – e chegado ao Brasil estava falido, porque *Rio 40 graus*, embora rendesse muito, teve suas rendas engolidas pelos distribuidores. Com muito cartaz e sem um tostão no bolso (...); queimado pelos produtores profissionais (...); perseguido pelos cotistas (...); calmo e lúcido, (...), partiu, articulado como pôde, para dois projetos mais ousados: *Rio Zona Norte* (...) e *O grande momento* (...). Era o cinema novo precipitado” (pp. 106-107). E mais adiante: “A interrupção sofrida na carreira de Nelson Pereira dos Santos o atirou no jornalismo por mais de dois anos” (p. 110).

³⁷ A ideia inicial seria filmar na região *Vidas Secas*, mas o inesperado revés climático provocou chuvas e o esverdejar da paisagem, tornando a locação inadequada para o projeto, que então foi substituído, de última hora, por *Mandacaru vermelho*, com o diretor assumindo o papel de protagonista. A adaptação da obra de Graciliano Ramos acabaria sendo rodada no estado de Alagoas em 1963, depois de Nelson lançar *Boca de ouro* (1962).

O futuro montador Raimundo Higino, que assumiria a moviola somente a partir de *Os fuzis* (1963), de Ruy Guerra, revezou-se em diversas funções como braço direito de Moacyr Fenelon, na Flama Filmes, desde o início dos anos 1950, partindo daí para a Atlântida e, então, para uma prolífica parceria com Nelson Pereira dos Santos que se estenderia, já na função de montador, até a década de 1980. Assim, ora como continuísta ou assistente e diretor de produção, além de assistente de direção, Higino atuou, dentre vários outros projetos, em: *Tudo azul*, *Com o diabo no corpo*, *Dupla do barulho*, *Nem Sansão nem Dalila*, *Rio 40 graus*, *Rio zona norte* e *O grande momento*.

Compositores

De especial interesse para este estudo, ainda a destacar o variado perfil das propostas encampadas no período assinalado, é a trajetória de músicos como Radamés Gnatalli (1906-1988), Remo Usai e, sobretudo, Cláudio Santoro (1919-1989) – os três com diferentes graus de investimento na presença da canção popular no cinema brasileiro durante a década de afirmação da produção independente, bem como da expressão de sua modernidade e das tentativas de afirmação de uma variada e complexa identidade nacional.

Radamés Gnatalli

A obra de Radamés Gnatalli (1906-1988)³⁸ é uma das mais emblemáticas para a música brasileira do século 20, com mais de 300 peças de música erudita e uma produção popular que, cobrindo quase seis décadas, mais de uma vez redefiniu a própria música brasileira. Nacionalista de primeira hora, é de sua autoria os arranjos da gravação original de “Aquarela do Brasil”, de Ary Barroso, com quem assim criaria, no registro para a Odeon, em agosto de 1939, com a voz de Francisco Alves, o samba-exaltação. Em 1946, com o arranjo criado para “Copacabana”, de João de Barro (Braguinha) e Alberto Ribeiro, prefiguraria a bossa nova na interpretação de Dick Farney gravada pela Continental.

Sua importância, mesmo se restringirmos ao que aqui mais interessa, o campo cinematográfico, transcende em muito o período em destaque – 1951/1961. O maestro,

³⁸ Em 1991, o média-metragem *Nosso amigo Radamés Gnatalli*, de Aluísio Didier, biógrafo do compositor, e Moisés Kendler, foi premiado nos festivais de Gramado e Brasília.

compositor, arranjador e pianista nascido em Porto Alegre começa no cinema ainda na década de 1920, tocando em salas da cidade natal e do Rio de Janeiro. Escreve partituras para 57 filmes, mas a partir dos anos 1960 concentra sua atividade na televisão – Excelsior e Globo – depois de fazer carreira vultosa na Rádio Nacional e na indústria do disco. Entre 1931 e 1950, produz nove trilhas musicais, em que sobressaem, à parte o talento para orquestrar temas eruditos estrangeiros, a ligação inicial com o universo da canção. É assim nos filmes de Humberto Mauro – *Ganga bruta* e *Argila* – e em *Estrela da manhã* (1950), produção dirigida pelo crítico Jonald (Oswaldo Marques de Oliveira) para vender o performer Dorival Caymmi e suas canções.

Conforme Cintia Campolina de Onofre:

A maior produção de trilha para cinema composta por Gnatalli foi na década de 1950. Foram 35 filmes de ficção, marcados com o aparecimento de canções orquestradas por ele. (...)

Com relação à canção presente no filme, acentuamos a canção já inserida na narrativa, como intervenção naturalista, ou seja, ela faz parte do contexto e o espectador a percebe. Nos filmes analisados com direção musical de Radamés Gnatalli, em sua totalidade há a inserção de canções com esse tipo de enfoque. Na maioria dos filmes da década de 1950, as canções são justificadas na ação (...)”³⁹

O compositor pertenceu ao cast da Vera Cruz e para a companhia, durante o biênio 1951-1952, produziu a trilha musical de três longas: *Sai da frente*, dirigido por Abílio Pereira de Almeida, *Nadando em dinheiro*, do mesmo realizador em co-direção com Carlos Thiré, e *Tico-Tico no fubá*, de Adolfo Celi – nos quais, segundo Hernani Heffner, “realiza trabalho correto, mas sem nenhum brilho, sendo preterido na empresa em favor de compositores mais afeitos ao uso funcional da música no cinema, como Gabriel Migliori” (RAMOS e MIRANDA, 2012, p. 339).

Dentro ou fora dos grandes estúdios, Radamés Gnatalli foi um grande fornecedor de música para chanchadas, seguindo o esquema de extrair o motivo de sucessos do rádio e então adequá-los à narrativa. “A concisão requerida pelo gênero provavelmente influencia seu estilo telegráfico e reiterativo de uma célula rítmica ou um

³⁹ Trecho do artigo *O envolvimento de Radamés Gnatalli com a música para o cinema brasileiro* (p. 148), que integra os Cadernos da Pós-Graduação do Instituto de Artes da Unicamp, *Edição Especial – 2010*, dedicada ao cinema e à fotografia, sob a coordenação editorial de Marcius Freire.

compasso mais sugestivo, rearranjados e dispostos ao longo de todo o filme”, afirma Hernani Heffner (RAMOS e MIRANDA, 2012, p. 339).

Entre os filmes musicados pelo arranjador nos anos 1950, nos quais a canção é justificada na ação narrativa, Cintia Campolina de Onofre destaca: *Rei do movimento* (1954), *Quem sabe... sabe!* e *Fuzileiro do amor* (ambos de 1956), *O noivo da girafa* (1957); *Camelô da rua larga*, *O barbeiro que se vira*, *Na corda bamba* e *Chico Fumaça* (todos de 1958). Vale acrescentar à lista, por uma série de pontos comuns que apresenta com *Rio zona norte* (1957), mais uma produção do gênero com música e orquestração do compositor. Trata-se de *Quem roubou meu samba?* (1959), chanchada de colorações dramáticas dirigida por José Carlos Burle para a Cinedistri.⁴⁰

A presença da canção, nestes casos, justifica-se de diferentes maneiras: apresentação de artistas da música e do rádio em programas televisivos, performance de atores e atrizes cantando em cena aberta, festas e números musicais em teatros ou boates etc. O intérprete vocal tanto pode ser acompanhado por uma orquestra, um pequeno conjunto ou um único instrumento. Dezenas de astros e estrelas do rádio pontificaram nesse tipo de produção, entre os quais: Ângela Maria, Cauby Peixoto, Lúcio Alves, Emilinha Borba, Dolores Duran, Erivelto Martins, Nelson Gonçalves, Maysa, Elisete Cardoso, Monsueto, Zezé Gonzaga, Jorge Goulart, Blackout e seu Conjunto, Trio Nagô e Os Cangaceiros.

Ao persistir na estilização da canção popular com as orquestrações para os sambas de *Rio 40 graus* e *Rio zona norte*, dois dos expoentes da produção independente dos anos 1950, Radamés Gnatalli expõe um modelo híbrido de representação da música, a ser discutido no próximo capítulo. Nesse modelo, a canção – presente ao mesmo tempo *in natura* e na versão erudita – torna-se algoz de sua própria identidade pelas vias da domesticação empreendida na roupagem clássica, de onde também se suprime o conteúdo de letra e voz. É a posição colocada por Robert Stam:

O filme [Rio zona norte] exhibe uma tensão entre os sambas diegéticos – aqueles em que vemos e ouvimos os sambistas – e os sambas extradiegéticos, que funcionam como comentário (por exemplo, aqueles que acompanham os créditos), não baseados nas imagens. Os sambas

⁴⁰ Segundo longa de Nelson Pereira dos Santos, *Rio zona norte* também conta com Radamés Gnatalli na elaboração da trilha sonora e sua análise fundamenta parte deste estudo. A aproximação com o filme de Burle será abordada nas próximas páginas.

não-diegéticos tendem a ser mais orquestrados, mais europeizados; refletindo a influência dos códigos de Hollywood e de estilos musicais na linha das big bands norte-americanas. A música como comentário alimenta uma identificação com Espírito [personagem de Grande Otelo], comunicando seus estados de humor ao espectador por meio de um “análogo de sentimento” musical. A trilha sonora exhibe, ironicamente, o próprio processo descrito pelo filme, isto é, o processo pelo qual o samba se origina nas batucadas dos morros e depois desce para as rádios e as casas noturnas, adquirindo [a] cada passo mais uma pátina de elaboração sofisticada”.⁴¹

Mas cada filme, em seu conjunto, permanece como um sistema dinâmico, pois além da canção-tema, objeto da intervenção do rearranjo clássico, há outras músicas do repertório popular integrando a narrativa que não devem ser ignoradas enquanto agente significativa, a operar diretamente no desdobramento do enredo. “Entretanto, em última instância, a música vem dos morros”, pondera Stam. Em *Rio 40 graus*, a catarse final da narrativa se dá ao som da versão cantada de “A voz do morro” – composição de Zé Kéti (José Flores de Jesus) – sob a interpretação vocal em cena da personagem Alice (Cláudia Morena), rainha da escola de samba, em meio a outros protagonistas, no ensaio da agremiação presente sequência de encerramento do filme; substituindo, assim, a versão orquestrada da canção, que, em suas variações, fora ouvida ao longo de todo o enredo desde os créditos iniciais.

Diz a letra da canção:

Eu sou o samba
A voz do morro sou eu mesmo, sim, senhor
Quero mostrar ao mundo que tenho valor
Eu sou o rei do terreiro

Eu sou o samba
Sou natural daqui do Rio de Janeiro
Sou eu quem levo a alegria
Para milhões
De corações brasileiros

Salve o samba

⁴¹ STAM, Robert. *Multiculturalismo tropical – uma história comparativa da raça na cultura e no cinema brasileiros*. São Paulo: Edusp, 2008. P. 246.

Queremos samba
Quem está pedindo
É a voz
Do povo do país

Salve o samba
Queremos samba
Esta é a melodia
De um Brasil feliz⁴²

Além de “A voz do morro”, que ganharia projeção justamente a partir de sua inclusão em *Rio 40 graus*, assim invertendo o fluxo de apropriação de sucessos advindos do rádio, o filme apresentaria mais três sambas: “Leviana”, também de Zé Kéti (parceria com Armando Régis), e duas composições de Taú Silva (João Batista da Silva) – “Relíquias do Rio Antigo” (com Moacyr Soares Pereira) e “Poeta dos negros” (com José dos Santos e, segundo algumas fontes, a participação de Valdir Machado como um terceiro parceiro).

Cabe especular, a essa altura, sobre uma eventual participação do maestro, arranjador e compositor Alexandre Gnatalli na concepção da trilha musical de *Rio 40 graus*. A presença do irmão mais novo de Radamés é apontada em, pelo menos, um dos bancos de dados a que se teve acesso, o portal www.imdb.com. A ficha técnica do longa

⁴² Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello (1997) mencionam A voz do morro entre os destaques do ano de 1956, trazendo ainda entre as “gravações representativas” daquele ano o registro da canção na voz de Jorge Goulart pela Continental. Sem precisar a data, os autores afirmam que a canção foi cantada pela primeira vez na quadra da escola União de Vaz Lobo, à qual pertencia Zé Kéti, associando o sucesso da música, além da inclusão no filme de Nelson Pereira, à sua adoção como prefixo do programa de tevê *Noite de Gala*. Mas, na *Enciclopédia da música brasileira* (São Paulo: Art Editora/Publifolha, 1998), consta que o registro fonográfico é de 1955, ano em que a gravação representativa atribuída a Goulart seria a de *Samba fantástico*, para a produção homônima de Jean Mazon que ganharia o prêmio de melhor documentário no Festival de Cannes. A autoria dessa música é de José Toledo, também responsável pelas orquestrações da trilha sonora do documentário, que contou ainda com Leônidas Autuori na direção musical. Giro ufanista pela variada geografia brasileira, inclusive o Rio de Janeiro, *Samba fantástico*, o filme, pode ser vista, em escala ampliada, como o duplo oposto de *Rio 40 graus*.

apresentada no site especializado informa ainda – além de Radamés, Alexandre e Zé Kéti – o nome de Cláudio Santoro como um quarto colaborador.⁴³

Seja como for (no caso de *Rio 40 graus*), embora pouca atenção seja dada ao fato, Alexandre Gnatalli figura em todas as fontes, inclusive nas cartelas do próprio filme, como autor da música de *Rio zona norte*. Neste segundo longa de Nelson Pereira, Radamés também aparece como autor da partitura em três fontes consultadas – os portais da Cinemateca Brasileira e imdb.com, além dos créditos na cartela do próprio filme. Mas o imdb.com destaca-o também no papel de regente, única função a que o maestro é creditado no Dicionário de filmes brasileiros de Antônio Leão da Silva Neto, que atribui a música orquestrada de *Rio zona norte* exclusivamente a Alexandre Gnatalli.

Tão difícil, e nebulosa, quanto importante se torna a investigação das corretas autorias na criação musical dos filmes brasileiros dos anos 1950, já que mesmo os estudos mais reputados sobre o período pouco se debruçam sobre o tema. O ensaio de Mariarosaria Fabris, por exemplo, sobre a filmografia de Nelson Pereira dos Santos naquela década, permanece como a grande referência para os estudiosos de *Rio 40 graus* e *Rio zona norte*. Mas embora presente, algumas, promissoras associações entre imagem e música nos dois filmes, pouco avança em uma análise que reconheça a autonomia expressiva da segunda, ficando a criação musical subordinada à sua funcionalidade no enredo e no desenrolar das imagens. Quanto à autoria da partitura, Alexandre aparece apenas, e de modo breve, como co-autor em *Rio zona norte*.

Para além do reconhecimento de autorias e reparo de possíveis injustiças, interessa aqui saber como esses compositores sedimentaram tais parcerias, uma vez que ante o expressivo movimento nacionalista na música erudita, durante praticamente toda a primeira metade do século 20, o cenário artístico e cultural viu florescer, já a partir do final da década de 1930, possibilidades radicalmente opostas, a exemplo do dodecafonismo, que teve na figura do alemão Hans-Joachim Koellreutter seu grande

⁴³ No portal imdb.com, sob a rubrica “music by” (ou seja, composição), estão os quatro nomes; enquanto que Radamés aparece como “conductor” (regente). No *Dicionário de filmes brasileiros* (2002), de Antônio Leão da Silva Neto, Cláudio Santoro aparece como autor da música e novamente Radamés como regente. No portal www.cinematecabrasileira.gov.br, constam apenas Radamés, como autor da partitura, e Zé Kéti, como autor das canções; as mesmas informações que aparecem nas cartelas de créditos de *Rio 40 graus*.

arregimentador. Cláudio Santoro dialogou bastante com essa tendência, enquanto que os irmãos Gnatalli buscaram interação com elementos da música norte-americana. Os três, no entanto, parecem nunca ter se afastado de um objetivo comum em torno de uma brasilidade musical, com direito a incursões no repertório popular, tradicional e mesmo folclórico. Na medida em que tenham sido parceiros, cabe verificar, portanto, como se deu esse diálogo, atravessado em acréscimo pela rica e diversa contribuição de um autor popular como o sambista Zé Kéti.

Em *Rio zona norte*, a música popular está encarnada no personagem principal, o compositor Espírito da Luz Soares, interpretado com rara sensibilidade por Grande Otelo, até então um ator vinculado quase que exclusivamente aos papéis cômicos da chanchada. Respeitado em sua comunidade, a favela e a quadra da Escola de Samba Unidos da Laguna, Espírito quer o reconhecimento do mundo do rádio para afirmar-se como artista e ter como bancar a almejada vida de pai de família ao lado do filho Norival e da namorada Adelaide. Mas todo esse idílio é narrado em *flashback*, a todo tempo confrontado com a realidade que cerca e cerceia as aspirações do compositor.

Da cena de abertura, com o personagem ferido ao chão, nos trilhos da Central do Brasil, sua derrota em espiral constrói-se de seguidos dissabores – as enganações de Maurício (Jece Valadão), o magnata do rádio que lhe usurpa a autoria das composições; o jogo esquivo da amada Adelaide (Malu Maia), que termina por abandoná-lo; a impotência de ver o jovem filho envolver-se com a delinquência e, na sua presença, ser assassinado por um acerto de contas.

Os momentos de redenção surgem invariavelmente ocasionados pela arte maior da qual Espírito é mestre, o samba, ainda que suas pequenas epifanias tragam no conteúdo das letras, ou na singular interpretação vocal de Otelo, os indefectíveis vincos de uma dura realidade – até a redenção final no lirismo do samba de Vargas Jr., “Grito de uma raça”, ouvido na sequência de encerramento do filme:

Enquanto houver o samba pra cantar

Ninguém há de poder me dominar

Rio zona norte apresenta, no total, nove sambas, que aparecem de forma variada ao longo da narrativa, ora de modo diegético, ora de modo extradiegético ou ainda

combinando os dois padrões de inserção na trama. Das nove composições, cinco são de autoria de Zé Kéti: “Mexi com ela”, “Dama de ouro”, “Mágoa de um sambista”, “Fechou o paletó” (“Malvadeza Durão”) e, parceria com Urgel de Castro, “O samba não morreu”. As outras quatro são: “Vida mansa” e “Grito de uma raça”, de Vargas Jr.; “Bateram minha carteira”, de Elias Ramos; e “Pretexto”, de Herondino Silva e Augusto de Mesquita.

Cláudio Santoro

Talvez o músico mais premiado com seu trabalho para cinema nos anos 1950 tenha sido o amazonense Cláudio Santoro (1919-1989), que curiosamente atuou em películas somente durante a década – de 1951 a 1957. Foram 15 produções no total. Treze como compositor – entre as quais, *O saci* (1951/52); *Agulha no palheiro* (1953); *Ossos, amor e papagaio* (1957); *Mulher de verdade* (1954), além de uma possível participação em *Rio 40 graus* – e duas na função de regente: *Vento Norte* (1951), com partitura de Luís Cosme, e *A sogra* (1954), com partitura de César Guerra-Peixe.

O levantamento pode ainda incluir, conforme aponta o site www.claudiosantoro.art, um filme que o artista Carlos Scliar realizou no ano de 1947 – *Escadas*. Trata-se de um curta-metragem sobre a vida dos artistas plásticos Arpad Szenes e Maria Helena Vieira da Silva, em que constam nos créditos o nome de Santoro. Mas não se sabe se o compositor criou música original para a produção, rodada no bairro carioca de Santa Tereza, ou se foi aproveitada uma composição anterior de Santoro, que o pianista Arnaldo Estrella gravou em acetato posteriormente utilizado na remontagem do curta feita em Paris.

Iniciado no violino ainda na infância, Cláudio Santoro ganha uma bolsa do governo do Amazonas aos 12 anos e vai estudar no Rio de Janeiro. Forma-se no Conservatório de Música do Distrito Federal (1933-1936) e, aos 18 anos, torna-se professor de violino e harmonia da instituição. Logo passa a compor, despertando “surpresa e incompreensão” pela modernidade de suas criações, que apresentam um sentido de exploração e pesquisa marcado pelo encontro com o alemão Hans Joachim Koellreutter, seu professor de contraponto e mestre no dodecafonismo.

Essa primeira fase de sua obra é orientada para a música pura. Santoro foi integrante de destaque do movimento Música Viva⁴⁴, criado por Koellreutter. Além de um programa na Rádio M.E.C. (1939-1944), o Música Viva promoveu concertos e audições experimentais, produziu edições musicais e publicou, a partir de 1940, uma revista de mesmo nome, veículo de combate para as polêmicas acirradas que o grupo encampou com outros setores da música brasileira.

A versatilidade do músico de Manaus, porém, era forjada na prática. “Na época da (Segunda) Guerra ele falava: ‘faço do violino a minha enxada’”, relata a pianista Gisele Santoro, viúva do compositor. “Trabalhava de manhã na Sinfônica Brasileira, de tarde na Rádio Nacional e à noite no cassino”⁴⁵. Fundador de orquestras importantes ao longo de sua trajetória, como a Orquestra Sinfônica Brasileira (OSB), a Orquestra de Câmara da Rádio M.E.C. e a Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional de Brasília, passa a atuar como primeiro violinista, na OSB, em 1940, e então acumula prêmios com suas composições – a exemplo da peça sinfônica *Impressões de uma usina de aço*, de seu primeiro *Quarteto de cordas*, ambos de 1943, e da canção “A menina exausta” (1944).

Seu prestígio, inclusive fora do país, faz de Santoro talvez o mais reconhecido músico erudito brasileiro do período, embora o nacionalismo de seus temas, sempre atravessado pela experimentação, possa não lhe ter franqueado a devida popularidade. Após não usufruir de uma bolsa da Fundação Guggenheim (EUA), certamente pela sua identificação com os ideais comunistas, passa a primeira temporada no exterior, em Paris, também fruto de uma bolsa, desta vez oferecida pelo governo francês. Lá apresenta algumas de suas obras, além de estudar composição – com Nadia Boulanger – e regência – Eugène Bigot.

Em 1948, um júri formado por Igor Stravinsky, Sergey Koussevitzky, Nadia Boulanger e Aaron Copland atribui-lhe um prêmio da Fundação Lili Boulanger. No mesmo ano, o compositor vence o concurso do Berkshire Music Center, de Boston. É a

⁴⁴ Embora combatesse o nacionalismo ancorado nos temas folclóricos, que dominou grande parte da produção musical brasileira até os anos 1950, o Música Viva pregava o estudo do folclore e da música popular como fonte de elementos técnicos a serem desenvolvidos a partir do dodecafonismo. Além de Cláudio Santoro, figuraram, entre seus principais entusiastas, Guerra-Peixe, Edino Krueger, Eunice Catunda, Heitor Alimonda, Roberto Schonorrenberg, Geni M. Koellreutter e Luís Heitor. O Música Viva seria esvaziado em 1950.

⁴⁵ Em entrevista a Ligia Amadio disponível em endereço virtual https://www.youtube.com/watch?v=IsluMlxns_w, acessado em 15/09/2016.

Sinfonia nº 3 que lhe garante os louros, marcando o afastamento do Música Viva e o início de uma primeira fase francamente nacionalista. Em 1950 e 1951, no Rio de Janeiro, conquista a medalha de ouro da Associação Brasileira de Críticos Teatrais. Em 1953, com a quarta *Sinfonia*, conhecida como *Canção de amor e paz*, vem a medalha do Prêmio Internacional da Paz (Áustria).

Santoro compõe, durante essa época, as primeiras trilhas musicais para filmes de ficção – *O saci* (1951-1953), *Maria da Praia* (1951), *Fatalidade* (1953) e *Agulha no palheiro* (1953). Na página www.claudiosantoro.art, ainda constam os créditos para o compositor em três projetos documentais do mesmo período – *Cacau* (1952), *Volta Redonda* (1952), dirigido por Alberto Cavalcanti; e *Santa Isabel do Ivaí*, realizado pelo fotógrafo Ruy Santos⁴⁶ (de *O saci* e *Maria da Praia*). Mas, sem conhecer os filmes, não se pode afirmar se o músico criou partitura original ou cedeu composições escritas anteriormente. Gisele Santoro vê nas trilhas uma ponte criativa do compositor com a música não erudita. “Tem muita música para cinema. E, com isso, ele fazia muita música popular, né? Samba, tango, o que fosse. Ele foi muito premiado, tinha 15 prêmios de cinema”.

A primeira dessas láureas veio com a trilha de *O saci*, pela qual Santoro foi agraciado com o prêmio *O Índio*, do Jornal de Cinema (RJ). No filme de Rodolfo Nanni, vemos (e ouvimos) o investimento do compositor ao recriar canções folclóricas infantis, atingindo um resultado mais que notável no rendimento dramático da música em cena. Destacamos duas sequências em que a decupagem da ação dramática – montagem de José Cañizares – faz convergir o arranjo orquestrado de Santoro com a performance musical dos atores, valorizando pontos de sincronia bem delineados que preservam a expressividade da criação musical.

No primeiro exemplo, Tia Anastácia (Benedita Rodrigues) prepara uma panela de pipoca para as crianças. Ouvimos na banda sonora, alternadamente, três variações de

⁴⁶ Nascido no Rio de Janeiro, Ruy Santos (1916-1989) começa no cinema, aos 14 anos, como auxiliar do fotógrafo Edgar Brasil em *Limite* (1930). Antes de se profissionalizar como fotógrafo e diretor, Santos realiza, nos anos 1930 e 40, uma série de curtas documentais para o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) do Governo Vargas, sem deixar de assumir sua identificação com o Partido Comunista Brasileiro ao registrar comícios e viagens do líder Luiz Carlos Prestes durante o período de legalidade do partido (1945-47). Com a proibição de seu primeiro longa como diretor, *Vinte e quatro anos de lutas* (1945), sobre a história do PCB, Ruy Santos acabou sendo preso. Seu primeiro longa-metragem de ficção como fotógrafo é *O malandro e a grã-fina* (1947), de Luiz de Barros.

“Fui no Tororó” enquanto a ação se desenrola: o arranjo orquestrado; Anastasia cantarolando; e Pedrinho (Lívio Nanni) a assobiar. A segunda sequência em que se observa o procedimento, novamente com ênfase na montagem sonora e visual, é o passeio de Narizinho (Aristéia Paula Souza) pelo bosque – antes de ser capturada pela Cuca – com a execução de “O cravo e a rosa”. Os arranjos vocais para os gorjeios da Yara (Yara Trexler) também são dignos de nota e ilustram o apuro da criação musical desenvolvida para *O saci*.

Apesar de assumir-se de ponta a ponta como uma ingênua aventura infantil, o longa, sem escancarar na militância, preocupa-se com uma ética de representação bem definida, elidindo o teor preconceituoso do texto original e, tanto quanto possível emancipando os personagens negros. Se essa moral aproxima o olhar de Rodolfo Nanni da bandeira humanista que alimenta outras produções independentes, o cuidado na direção de arte (Thereza Nicolau e Otávio Araújo), a fotografia de plástica mais limpa e o elenco de registro comedido certamente o afastam.

Nelson Pereira dos Santos e Alex Viany, assistentes de direção n’*O saci*, reencontrariam Cláudio Santoro em *Aguilha no palheiro* (1952), o primeiro dos oito filmes dirigidos por Viany, que teve Nelson como seu assistente e produtor, ao lado de Moacyr Fenelon. Lembre-se do inventário de Glauber Rocha sobre o longa-metragem. O cineasta baiano, conforme já destacamos, reputa ao filme a introdução do neo-realismo no Brasil, detonador de um triênio decisivo (1952-53-54) que, abarcando a emergência de *Rio 40 graus*, representa a “primeira tomada de consciência cultural e política do cinema brasileiro”, “primeiro momento de ruptura na história do nosso cinema” (ROCHA, 2003, p. 99).

Nas idas e vindas do enredo de *Aguilha no palheiro*,⁴⁷ a comédia social com tons melodramáticos realizada por Alex Viany encena uma vida suburbana carioca preenchida por muita música – no ambiente doméstico, no universo do rádio, na vida noturna e como motor de possível ascensão para a personagem da cantora Dóris Monteiro, Elisa, reconhecida com prêmios em Brasília e no Rio de Janeiro em sua

⁴⁷ A história apresenta alguma semelhança com o argumento de *Estou aí?...* (1949), que Moacyr Fenelon co-escreveu, com José Rodrigues, e produziu. O cenógrafo José Cajado Filho assina o roteiro, com Ítalo Jacques, e a direção. O longa-metragem tem direção musical de Guerra-Peixe e números musicais de dezenas de artistas, entre os quais, Emilinha Borba, Nelson Gonçalves, Cyro Monteiro, Isaurinha Garcia, Os Cariocas e Bob Nelson.nnnn

estreia no cinema. Autor da partitura musical, Cláudio Santoro dividiu a criação dos arranjos com o paulista José Maria de Abreu (1911-1966), cancionista tarimbado desde os anos 1920, compositor do samba-canção “Alguém como tu” (com Jair Amorim, de 1952) e, durante a adolescência, instrumentista da orquestra de um cinema em Itapetininga (SP).

Com direito a “números de macumba” do Teatro Popular Brasileiro⁴⁸, a narrativa do filme articula sete números musicais de modo orgânico ao longo da trama⁴⁹. Cinco dessas canções são de autoria do pianista César Cruz, que vive o personagem Juca, amigo de Elisa: “Aguilha no palheiro”, parceria com Artur Vargas Jr., com interpretação de Dóris Monteiro; “Perdão”, em dueto com Dóris; “Meu palheirinho”, com a orquestra de Cláudio Santoro; “Moamba”, com Carmélia Alves; e “Vai levando”, cantada pelo próprio compositor.

As outras duas canções presentes no longa-metragem são: “O vôo do mangagá”, de Humberto Teixeira e F. Godoy, com interpretação de Carmélia Alves; e “Piou o caboré”, de Xerém e Raul Carrazatto, com os Trigêmeos Vocalistas. Ainda que a maioria dos números musicais se passe no palco de um cabaré, não se pode afirmar que as canções tenham uma entrada biônica na trama, como é bastante comum na chanchada.

Embora assumisse sua desilusão com o cinema dos grandes estúdios, Viany – também autor do argumento e roteiro de *Aguilha no Palheiro* – fez cursos com o diretor Edward Dmytryk (de *Rancor*/1947), o roteirista Herbert Biberman (de *Os super-homens*/1944) e outros mestres de Hollywood quando lá esteve como correspondente da revista *O cruzeiro* (1945-1948). Parecia, portanto, ter aprendido a lição de como alinhar um roteiro. A espontaneidade e o clima de improviso da sequência em que César Cruz (Juca) e Dóris Monteiro (Eliana) simulam, com seus personagens, o exato momento da composição de “Perdão” ilustra a eficácia e leveza com que o diretor e crítico domina o plot.

⁴⁸ Sob a direção de Solano Trindade.

⁴⁹ O registro das faixas foi realizado na Continental Discos sob a direção de Norival Reis, compositor da Portela e especialista em técnica de acústica e gravação, conhecido por ter improvisado um sistema de câmaras de eco que ajudou a dar personalidade ao som do cavaquinho de Valdir Azevedo.

Dedilhando o piano, em busca de uma melodia, Juca diz:

- *Bonito, né?*

- *Bonito... cadê a música, meu filho?!*, brada Eliana, algo impaciente e curiosa.

- *Já vem vindo, já vem vindo...*, tranquiliza o parceiro.

Instantes depois, cantarolam em duo a letra da canção:

- *Perdão... se eu lhe fiz ingratidão...*

Depois viriam *Chamas no cafezal*, de José Carlos Burle, em que Santoro fez as composições sob a direção musical de Guerra-Peixe; *Mulher de verdade* (1954), de Alberto Cavalcanti, com Inezita Barroso, Adoniran Barbosa e Paulo Vanzolini; *Sonho de outono*; a colaboração em *Rio 40 graus*, *A Estrada* e *Ossos, amor e papagaios*.

Filme com a pegada estética da Vera Cruz, ainda que tenha sido uma produção independente, dirigida por Oswaldo Sampaio, *A estrada* (1956) conta, uma vez mais, com a participação de Adoniran Barbosa. Narra com envolvimento a luta dos caminhoneiros para barrar uma nova rodovia a ser dominada por grandes empresas de carga. Três canções são apresentadas: “Boiadeiro” (Cavalcante de Albuquerque); “Motivo de Maria” (Vera Sampaio), interpretada por William Fourneaut; e “A estrada” (Henricão). O longa parece ter agradado o público da União Soviética, onde ficou em cartaz por três anos, além de ter recebido elogios de Vittorio de Sica. No Brasil, ganhou diversos prêmios, inclusive o Saci de “Melhor Compositor” para Cláudio Santoro.

O músico encerra sua atuação no cinema em 1957, com *Ossos, amor e papagaios*, de Carlos Alberto de Souza Barros e César Mêmolo Júnior, adaptação do conto *A nova Califórnia*, do escritor Lima Barreto (1881-1922), que serviria de base para as telenovelas *O bem amado* e *Roque Santeiro*. A comédia farsesca trata do mito de que ossos poderiam ser transformados em ouro, levando multidões ao cemitério e provocando rebuliço em uma cidadezinha do interior. No portal cinemateca.gov.br, registra-se a presença de uma canção no filme, “Lua na mata” (Pedro L. da Silva/ J. M. Mendonça). Outra produção independente com estilística e locação em estúdio (Vera Cruz), mas que mereceu, uma vez mais, certa deferência de Glauber Rocha em seu avassalador cotejo da década, que considera, em sua aprovação, “o lirismo de algumas

cenas, a pintura de outras figuras (...), a beleza de Maria Dilnah e ainda a partitura de Cláudio Santoro” (ROCHA, 2003, p. 112).

Ainda na produção de música popular, mas extra-tela, Santoro fecha a década de 1950 dedicando-se às *Canções de Amor*, de sua parceria com Vinícius de Moraes (1913-1980). Em 2015, o documentário *Santoro – o homem e sua música*, de John Howard Szerman, conquistou cinco prêmios no Festival de Brasília do Cinema Brasileiro. Com uma trajetória artística de mais cinco décadas, o músico assina mais de 600 composições, entre as quais, 14 sinfonias e 50 canções, além de peças para coro, eletroacústica e as trilhas para cinema aqui mencionadas.

Remo Usai

Filho de artistas (o pai, escultor; a mãe, desenhista e pianista), o carioca Remo Usai, nascido em 1928, primeiro músico brasileiro a ter formação específica para a composição de trilhas, também passa a atuar na década de 1950. Aluno de J. Octaviano (piano), Léo Peracchi (orquestração) e Cláudio Santoro (composição), apresenta-se aos 18 anos, no Copacabana Palace, com um repertório de sua própria autoria. Apesar de formar-se e trabalhar como engenheiro agrônomo, no extinto Instituto Nacional de Imigração e Colonização, o compositor abandona o emprego, em 1956, para obter uma formação, em Los Angeles, voltada para música fílmica.

Na especialização da Universidade da Califórnia do Sul, Remo Usai torna-se aluno de Harley Stevens (harmonia e composição livre), Ingolf Dahl (orquestração) e Miklos Rozsa (música para cinema). Ou seja, é cultor da tradição clássica de Hollywood, que desdobra os temas musicais em atmosferas, conforme o gênero da produção – sem uma relação criativa mais intensa com a canção popular. Com quase 100 trabalhos no cinema, entre filmes de longa e curta-metragem, acumula ainda experiência no rádio, televisão e cinema.

No curto espaço de tempo de 1958 a 1960, seu ritmo de trabalho segue a marca industrial, uma vez mais, do trilheiros hollywoodianos, musicando 12 produções durante esse período: *E o bicho não deu*, *Pega ladrão*, *Juventude sem amanhã*, *Pé na tábuá*, *Garota enxuta*, *Espírito de porco*, *Mulheres à vista*, *O massagista da madame*, *Entrei de gaiato*, *Pistoleiro bossa nova*, *Os três cangaceiros* e *Mulheres, cheguei*.

Embora seu reconhecido talento tenha sido expressivamente requisitado, e saudado, em filmes da chanchada (Herbert Richers, J. B. Tanko), seus melhores momentos, segundo Hernani Heffner, podem ser conferidos em produções independentes do começo dos anos 1960: *Assalto ao trem pagador*, de Roberto Farias; *Manaus, glória de uma época*, de Francisco Eichorn; e os dois primeiros longas de Roberto Pires – *A grande feira* e *Tocaia no asfalto*. Em intensa atividade ao longo de toda a carreira, Remo Usai, durante esse período, leciona e se apresenta nos EUA, além de compor trilhas para a TV norte-americana, alemã, e para os filmes de Nelson Pereira dos Santos – *Mandacaru vermelho* e *Boca de Ouro*. Sua trajetória – de mais de 80 trilhas cinematográficas compostas, arranjadas e regidas – é contada no curta documental *Remo Usai – um músico para cinema* (2008), de Bernardo Uzêda.

Capítulo 2 - O Samba e o Cinema Brasileiro

Anos 1960/70

Apesar da forte presença da canção popular nas produções da chanchada dos anos 1940-50, o padrão sinfônico da trilha musical foi predominante na concepção narrativa da filmografia brasileira até aqui relatada; e continuou presente em filmes representativos da renovação em curso durante a década de 60: Radamés Gnattali em *A falecida* (1965), de Leon Hirszman; Cláudio Petraglia em *São Paulo S/A* (1965) e *O caso dos irmãos Naves* (1967), de Luís Sérgio Person; e ainda Remo Usai em *Assalto ao trem pagador* (1961), de Roberto Farias, *Mandacaru vermelho* (1961) e *Boca de Ouro* (1962), de Nelson Pereira dos Santos, são bons exemplos. Casos em que a elaboração da trilha, mesmo ocasionalmente se valendo de canções, integra o modelo clássico de uso do som, de modo a explorar a banda sonora sem ferir a diegese dramática, com a manutenção dos pressupostos de invisibilidade, inaudibilidade, continuidade e unidade narrativa, conforme aponta Claudia Gorbman (1987, p. 73), recorrendo à regra geral do *leitmotiv*.

A erupção do cinema novo e a paulatina introdução de novos procedimentos permitidos pelo som direto, a partir de 1962, transformam a banda sonora em um campo de novas possibilidades, que relativiza, e por vezes quebra, o sincronismo imagem-som. Esvazia-se, então, o axioma da neutralidade do discurso, num posicionamento radical frente às opções narrativas que não deixa de assumir um viés ideológico, e que se traduz em intervenção assumida dos elementos expressivos no próprio gesto poético de contar histórias, dando a ouvir (e ver) tais elementos na superfície primeira das obras.

Por vezes sem consolidar um projeto unificado, a virada na abordagem da trilha musical e a chegada do gravador Nagra – por ocasião da presença do documentarista sueco Arne Sucksdorff (1917-2001), para ministrar um curso que incluía a captação sonora, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro – repercutiram a eleição de materiais que se tornariam a pedra de toque do cinema novo: a voz, a fala popular, a música da bossa nova e determinadas sonoridades regionais que recobravam a consciência de um Brasil profundo em articulações diferentes do que até então havia sido proposto. De modo distinto, temos como exemplo desse momento inicial de renovação, no documentário: *Arraial do cabo* (1959), *Aruanda* (1960), *Garrincha*,

alegria do povo (1962), *Maioria absoluta* e *Integração racial* (ambos de 1963); e na ficção: *Os cafajestes* (1962) e *Vidas secas* (1963).

As balizas que formariam o contexto geracional – e de referências – para o processo de uma expressão do moderno no cinema brasileiro, entre o final dos anos 1950 e meados dos anos 70, com toda a pluralidade estilística e ideológica, formaram um movimento de “peculiar unidade”, malgrado as acirradas polarizações entre o cinema novo e o cinema marginal. É o que observa Ismail Xavier ao recobrar outras cinematografias e apontar, na experiência brasileira, a convergência entre a política dos autores, filmes de baixo orçamento e renovação de linguagem – “traços que marcam o cinema moderno por oposição ao clássico e mais plenamente industrial” (XAVIER, 2001, p. 14). Em seu cotejo, o ensaísta recobra – na acepção de um estilo moderno defendida por André Bazin – Renoir, Welles e o neo-realismo; avançando a uma segunda geração em que pontificam Antonioni, Pasolini, Resnais, a *nouvelle-vague*, Cassavetes, Gutierrez Alea e o *cinéma-vérité*.

Segundo Paulo Antonio Paranaguá⁵⁰, o cinema novo brasileiro foi o primeiro movimento cinematográfico da América Latina, “no sentido em que essa noção é empregada para os movimentos de vanguarda artística e intelectual, como o modernismo brasileiro” (PARANAGUÁ, 2014, p. 122). Embora possa ter atuado em grupo para impor uma geração de cineastas, foi mais que um grupo ou uma geração e, dada a diversidade de “personalidades, expressões, universos e estilos”, não constituiu uma escola artística.

De sua oposição (Vera Cruz e chanchada) ou legitimação (Humberto Mauro) a um passado cinematográfico, os cinemanovistas partem para um intenso e nuançado diálogo com a literatura nacional, no qual procuram articular uma proposta de descolonização cultural a suas afinidades individuais com um vasto leque de escritores fundamentais que compõem uma espécie de cânone literário do país. A saber: Mário e Oswald de Andrade, José Lins do Rêgo, Graciliano Ramos, Jorge Amado, Lúcio Cardoso, Carlos Drummond de Andrade, Gilberto Freyre, Nelson Rodrigues e Machado de Assis.

⁵⁰ Em *A invenção do cinema brasileiro – modernismo em três tempos*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra/Puc Rio, 2014.

A prática cineclubista, com a notável influência da crítica francesa, e mesmo a formação de vários dos diretores do movimento em escolas de cinema da Europa lhes permitiram apropriarem-se da revolução tecnológica então em curso em meados dos anos 60 – além do Nagra, tornavam-se comuns câmeras mais leves, que ensejaram todo um estilo e modo de fazer calcado na câmara na mão enquanto postura ética (“um plano é uma questão de moral”, dizia à época Godard), e películas de alta sensibilidade, que favoreciam o cromatismo da luz natural em lugar da iluminação artificial típica do estúdios⁵¹.

Por seu turno, o panorama da canção, além da bossa nova, que se consolida, é marcado por álbuns – *Nara* (1963), de Nara Leão, *Samba eu canto assim* (1965), de Elis Regina, etc. – e eventos – o show *Opinião* (1964) e os festivais da canção, a partir de 1965 – que darão corpo à nascente MPB. O termo responde a um patamar de intelectualidade e, reunindo uma miríade de estilos de extração mais urbana, anuncia mudanças significativas na música brasileira. Sonoridades internacionais sedimentam novas influências e uma diversidade que se ampliará ainda mais com a jovem guarda e a musicalidade do tropicalismo. A primeira fazendo de seu motor as versões em português do *pop-rock* norte-americano, inglês e italiano. A segunda, ao passo em que a bossa nova buscava no jazz seu traço de universalidade, propunha uma reinvenção que, sem abdicar do pop, incorporou fortemente estruturas melódicas vanguardistas, alinhadas com o laboratório conceitual do movimento Música Nova⁵², flertando ao mesmo tempo, sempre em chave atenta e crítica, com o cancionista mais tradicional do rádio pré-bossa (o tango, o bolero, o samba-canção, o pop ítalo-hispânico) e com elementos regionais (o baião, a toada, a música caipira) e urbanos (uma vez mais, o samba) que não deixavam de ser populares no dial.

⁵¹ Paranaguá destaca ainda o peso decisivo de fatores extracinematográficos, como a euforia desenvolvimentista na economia, a formação universitária de grande parte dos integrantes do cinema novo e a atuação do movimento estudantil em si, que por meio do Centro Popular de Cultura (CPC) sedimentaria o vínculo da turma do cinema com outras linguagens – música, teatro, literatura, artes plásticas e arquitetura. O CPC teria papel fundamental na viabilização dos longas *Cinco vezes favela* (1961) e o então interrompido, pelo golpe militar, *Cabra marcado para morrer* (1964).

⁵² Grupo de compositores paulistas de vanguarda – Rogério Duprat, Júlio Medaglia, Damiano Cozzella, Gilberto Mendes, Régis Duprat, Sandino Hohagen, Willy Correia de Oliveira e Alexandre Pascoal – que publicou um manifesto, em 1963, de afinidade expressa com o serialismo de Stockhausen e o concretismo.

O rádio, aliás, durante esse período, cede a condição de vitrine dos artistas da música à televisão, que, em sua segunda década de atividade no país, decola finalmente como meio de comunicação de massa, sendo bastante potencializada por programas musicais. É o tempo de atrações como os festivais de música brasileira transmitidos pela TV Record (a primeira a investir no filão, em 1960; e depois no período de 1966 a 1969) e a Excelsior (1965-1966); e do Festival Internacional da Canção (FIC), promovido pela TV Rio (1966) e pela Globo (1967-1972). Deflagrado pelas emissoras com forte anteparo de agências de publicidade, os festivais foram um espaço privilegiado da MPB, alinhando a música de protesto e o mercado, itens facilmente vistos como extremos antagônicos. Época também de programas, de muita popularidade, comandados por intérpretes que se revelariam grandes *entertainers* na frente das câmeras da Record paulista: *O fino da bossa* (Jair Rodrigues e Elis Regina), *Bossaudade* (Elizeth Cardoso e Cyro Monteiro) e *Jovem Guarda* (Roberto Carlos); os três estrearam em 1965.

Em uma entrevista ao radialista Vanderlei Cunha, em Porto Alegre (RS), no final dos anos 1960, Elizeth, ao comentar a interrupção (em 1966) e possível retomada do *Bossaudade*, fornece pistas sobre a incontornável modernização da música brasileira:

“O *Bossaudade*, como vocês devem saber, está fora do ar. Deve voltar muito em breve, num novo esquema e com um novo título. Porque nós ficamos restritos a um gênero de música, dentro do *Bossaudade*, que só podíamos apresentar aquilo. Agora virá novamente nesse novo esquema com outras músicas, não é? Dentro da música brasileira, com outros ritmos mais modernos, em que a gente possa explorar mais a nossa música.”⁵³

A lista de vencedores e eliminados da *I Bienal do Samba*, outra iniciativa da Record, realizada entre maio e junho de 1968, reitera o jogo de forças presente no cenário da canção. Produzida para ser um “contraponto” ao modelo dos festivais televisivos, a *Bienal* pretendia estimular e valorizar nomes de jovens e antigos compositores, já que a velha guarda não estava “tão em evidência em função da força jovem da música popular que tomava praticamente todos os espaços dos meios de

⁵³ Áudio e informações extraídos do link <http://culturafm.cmais.com.br/memoria/preciosas-recordacoes-de-elizeth-cardoso>, acessado em 02/11/2016.

comunicação”⁵⁴. O conjunto da obra do compositor, além do voto do júri, era parâmetro de avaliação⁵⁵.

Mas, ao final, não deu outra. Sagraram-se as interpretações de Elis Regina (campeã do certame com “Lapinha”, de Baden Powell e Paulo César Pinheiro); Chico Buarque (segundo lugar com “Bom tempo”, de sua própria autoria); e Marília Medalha (em terceiro lugar com “Pressentimento”, de Elton Medeiros e Hermínio Bello de Carvalho. Entre os compositores e intérpretes desclassificados nas eliminatórias, figuram: Zé Kéti, Noel Rosa, Nelson Cavaquinho, Donga, Ismael Silva, Braguinha, João da Baiana, Adoniran Barbosa, Araulfo Alves, Capiba, Herivelton Martins, Pixinguinha, Lupicínio Rodrigues, Jorge Goulart, Araci de Almeida, Moreira da Silva, Clementina de Jesus, Monsueto e Agnaldo Rayol. Cyro Monteiro, mesmo garantindo o quinto lugar para “Tive sim”, de Cartola, não escapou de “estrepitosa vaia” em cena aberta. E Wilson Batista, que não passou da seleção preliminar, sequer chegando às eliminatórias, ganhou uma homenagem de desagravo. Batista faleceria logo a seguir, no mês de julho.

O fato é que, com o registro televisivo, a performance visual da canção assume um novo estatuto após o boom Carmen Miranda e as esquetes musicais da chanchada (anos 1940 e 1950), que, de modo geral, em muito contribuíram para estabelecer uma imagem pasteurizada do samba – exceções pontuais, a exemplo do inacabado, e por bastante tempo desconhecido, segmento brasileiro do *It's all true* (1942), de Orson Welles, não chegaram a constituir um possível segundo ponto de vista.

Ainda no domínio estrito da música, se a bossa nova representou a refundação – um “grau zero” segundo observa Luiz Tatit (2004) – da sonoridade brasileira, seria a Tropicália a grande responsável por implodir padrões e reformular, de modo mais radical, o modelo da canção nacional, numa ruptura que absorve e fornece inquietações criativas de/para outros campos da expressão.

A presença em palco, disco e televisão – além de entrevistas, manifestos e outras intervenções – de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Tom Zé, os Mutantes,

⁵⁴ Trecho da crônica de Luiz Américo Lisboa Júnior publicada no link <http://www.luizamerico.com.br/fundamentais-bienaldosamba.php>, acessado em 02/11/2016.

⁵⁵ Segundo informações do *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira* - <http://dicionariompb.com.br/bienal-do-samba/dados-artisticos>, acessado em 02/11/2016.

Rogério Duprat, Torquato Neto, José Carlos Capinam e, um pouco depois, Jards Macalé, Jorge Mautner e o grupo Novos Baianos incorpora – na fatura sonora das canções, letras, gestual, danças, performance da voz, figurino e cenários – um conjunto de referências que abarcam o teatro, as artes plásticas, a poesia e a dança. Eis o caldo criativo de ampla assimilação e processamento cujo rendimento redundava na chamada *geléia geral* da canção de Gil e Torquato.

Tropicalistas, bossa-novistas e além, uma série de nomes revelados durante esse período logo irá se dedicar às trilhas cinematográficas, a exemplo de Roberto Menescal, Caetano Veloso, Chico Buarque, Edu Lobo, Francis Hime, Milton Nascimento, Egberto Gismonti, Maria Bethânia e outros – sendo notável a exceção de Moacir Santos (1926-2006).

O músico pernambucano, reconhecido como maestro (Rádio Nacional e TV Record) e mentor de vários nomes de destaque (João Donato, Paulo Moura, Baden Powell, Eumir Deodato, Dori Caymmi, Roberto Menescal, Nara Leão, Airto Moreira etc.) ao longo dos anos 1950, muda-se para os EUA em 1967⁵⁶, após fazer a trilha de *Amor no Pacífico* (*Love in the pacific*), de Zygmunt Sulistrowski. Antes, porém, ainda no Brasil, compõe a música de *Ganga Zumba*, *Seara vermelha*, *O santo módico*, *Os fuzis* e *O beijo*, além de assinar a direção musical de *A grande cidade* (1965).

Nos domínios do samba, entre os quatro compositores-intérpretes destacados no recorte deste estudo, somente Noel Rosa parece ter uma presença rarefeita na produção do período. O poeta da Vila é autor de canções que surgem, de modo aparentemente desavisado, no canto amador da personagem de Helena Ignez em *A mulher de todos* (1969), de Rogério Sganzerla. Os outros três – Nelson Cavaquinho, Zé Kéti e Batatinha – atuam de forma variada e significativa, embora de frequência pontual, em longas e curtas dos anos 60 e 70, ora aparecendo com suas composições e/ou performances, ora

⁵⁶ Nos EUA, Moacir Santos, como compositor-fantasma, prática recorrente na indústria hollywoodiana, escreveria dezenas de trilhas como integrante da equipe de Henry Mancini e Lalo Schifrin, para quem, especula-se, teria criado o conhecido tema, em cinco por quatro, da série *Missão Impossível* (anos 60 e 70). Além de *Amor no pacífico*, Santos aparece creditado somente em mais duas produções: *África erótica* (*Jungle erotic/70*), de Sulistrowski, e *Justiça final* (*Final justice/85*), de Gleydon Clark. Em setembro de 2016, o pesquisador Lucas Bonetti lançou o portal www.trilhasmoacirsantos.com.br, fruto de sua pesquisa de mestrado na Unicamp, em que investiga a música para cinema de Moacir Santos, território ainda menos explorado na já escassa repercussão da rica trajetória do músico pernambucano.

figurando no elenco em papéis secundários, na pele de si próprios ou mesmo como personagem principal.

Nelson Cavaquinho, personagem real documentado no curta homônimo de Leon Hirszman, lançado em 1969, está em pelo menos mais cinco produções. Fornece a música-tema (“Luz negra”) de *A falecida* (1965), divide com Zé Kéti a autoria de “Feliz no amor”, canção do longa *Mar corrente* (1967), e faz participação especial como ele mesmo – cantando, tocando violão e bebendo no bar – em duas produções da década seguinte: *O casal* (1975), de Daniel Filho, e *Muito prazer* (1979), de David Neves. No curta *Álbum de música* (1973), o diretor Sérgio Sanz evoca Nelson por meio de um trecho com imagens *Nelson Cavaquinho*, o filme de Hirszman, e em um depoimento de Jards Macalé.

Zé Kéti, após as colaborações com Nelson Pereira dos Santos (em *Rio 40 graus* e *Rio zona norte*) e Roberto Santos (*O grande momento*) nos anos 50, permanece como o mais atuante. Figura nos créditos de sete longas – *Gimba, o presidente dos valentes*; *Boca de Ouro*; *O homem do Rio*; *A falecida*; *O desafio*; *A grande cidade*; e *Mar corrente* – além de participar de um episódio da telenovela *Vidas em conflito* (1969), da Excelsior. Oscar da Penha, o Batatinha, tem trechos de uma canção de sua autoria, *Diplomacia*, vertidos para diálogo em dois filmes: *Barravento* (61) e *O desafio* (65). O sambista participa do elenco de outras duas produções: *Um pistoleiro chamado Caviúna* (71) e *Quatro pistoleiros em fúria* (72).

Mas de qualquer maneira, o advento do Nagra e certo impasse ideológico resultante do ambiente de distopia gerado pelo momento político – não se esqueça, um regime ditatorial seria implantado em 1964 – antepõem-se ligeiramente à expansão do projeto tropicalista. É preciso demarcar, na polarização formada, um discurso de nação que coloque em outros termos os tópicos fundamentais do debate estético e ideológico. Na chave da questão nacional, serão discutidos o povo e a expressão popular, a influência estrangeira e o colonialismo imperialista das grandes potências, o futebol, as liberdades individuais, a condição da mulher e dos negros.

Ao recobrar a já mencionada variedade de estilos e inspirações, Ismail Xavier afirma que o cinema moderno brasileiro acertou o passo com os movimentos de ponta de seu tempo, alterando “substancialmente o estatuto do cineasta no interior da cultura brasileira, promovendo um diálogo mais fundo com a tradição literária e com os

movimentos que marcaram a música popular e o teatro naquele momento” (XAVIER, 2001, p. 18). Tomando por paradigma a obra de Glauber Rocha, o autor identifica a prevalência de um impulso de mobilização para revolta e uma tonalidade de esperança, antes do golpe militar (*Deus e o diabo na terra do sol*), que terminaram sucedidos no momento pós-golpe (*Terra em transe*) por uma aguda discussão sobre a mentalidade do oprimido no país: “era preciso entender a relutância do povo em assumir a tarefa da revolução”.

Novamente, em meio a estilos e referências de repertório tão diversas, não se pode desconhecer antagonismos e ambiguidades filme a filme, de um realizador para outro e, ainda, conforme o correr do calendário ao se avançar para a década de 70. Portanto, ante o diagnóstico pautado pelo binômio economia-política – esse pode muito bem ser o caso de *Terra em transe* – que, sob amparo de um Eduardo Galeano, localiza um território de *veias abertas*, “um lugar de espoliação” nos trópicos, Xavier refere-se a outra possibilidade de estudo do caráter nacional. Nesta segunda visão, a referência é *Macunaíma* (1969) – uma busca de desrepressamento e reorganização para a luta após o AI-5? – e os termos do diagnóstico voltam-se para o pensamento de Octavio Paz, que convocaria “um culturalismo temperado pela psicanálise e por um relativismo histórico que recusa tanto o evolucionismo do século 19 quanto o marxismo, mergulhando decisivamente no campo de relações simbólicas em vias de autonomização” para tentar compreender tal caráter dos povos do terceiro mundo.

É comum se observar no filme brasileiro uma esquematização dos conflitos que articula (...) uma dimensão política de luta de classe e interesses materiais, e uma dimensão alegórica pela qual se dá ênfase (...) à presença decisiva de mentalidades (...) que, numa ótica psicologista já muitas vezes questionada (...) definem certos traços de um suposto ‘caráter nacional’.

(...)

Havia, de um lado, a ideia de que certas práticas tipicamente nacionais eram formas de alienação; de outro, havia certo zelo por estas mesmas práticas culturais que derivava de uma vivência direta destes traços de cultura e, por outro lado, da falta de confiança no processo de modernização técnico-econômica tal como ocorria.⁵⁷

É de dentro deste complexo cenário, de necessários posicionamentos e imediatos temores de uma repressão em contrapelo, que procuram se organizar os realizadores de

⁵⁷ XAVIER, Ismail. O cinema brasileiro moderno. São Paulo: Paz e Terra, 2001. (pp. 21-22)

cinema para dar prosseguimento à prática fílmica – um contexto não restrito à linguagem audiovisual que em seguida, ainda mais recrudescido, ganharia de um cineasta, Carlos Diegues, o rótulo-denúncia de “patrulha ideológica”. Contexto a ser recobrado para ponderar-se a margem de abertura proporcionada, uma vez mais, pelo tropicalismo, uma expressão, sim, de múltiplas linguagens e suportes, porém, decerto tonificada em uma nova forma de canção que se materializou a partir da segunda metade de 1967, com a presença de Caetano Veloso e Gilberto Gil nos festivais televisivos.

No cinema, entretanto, no corpo-a-corpo da realização, os influxos de abordagem para a representação de uma imagem e de uma sonoridade brasileira demarcam um compromisso ético desde o fim da era JK – com as músicas regionais do sertão paraibano em *Aruanda* (1959); a paisagem sonora do Maracanã, sambas-enredos e cantos afro-religiosos em *Garrincha, alegria do povo* (1962)⁵⁸; a insólita plasticidade do ruído do carro-de-bois em *Vidas secas* (1963), um marco no tratamento do som; os vários extratos de voz (depoimentos dos entrevistados, locutor, diretor e até Capinam, letrista da canção que dá nome ao filme) que conversam com o canto de Gil na montagem da banda sonora de *Viramundo* (1965).

Do ponto de vista formal, observa Irineu Guerrini Jr. (2002), adota-se também conjuntos musicais menores, quebrando a hegemonia das orquestras, para a execução das trilhas. Em alguns casos, há momentos da criação solitária de um único músico, compositor-performer, como fez Sérgio Ricardo na parceria com Glauber Rocha para a concepção da trilha de *Deus e o diabo na terra do sol* e *Terra em transe*. Torna-se recorrente, no período, o uso de gravações pré-existentes, desde clássicos da música erudita, como Villa-Lobos, à música popular e o jazz, cujos temas passam a ser ouvidos fora da diegese, lugar até então de predominância da música orquestral.

Bons exemplos do uso não-diegético de canções previamente lançadas podem ser encontrados em *Os cafajestes* (1962), de Ruy Guerra, com Tom Jobim, Sílvia Telles

⁵⁸ Neste documentário de Joaquim Pedro de Andrade sobre o astro do Botafogo, cujos áudios foram em parte captados com o gravador Nagra emprestado por Arne Sucksdorff, Fernão Ramos (2008) e Márcia Regina Carvalho da Silva (2009) destacam também o uso de música clássica barroca (Bach, Frescobaldi, Scarlatti), que se contrapõe ao som e imagens do povo; exemplo da discutida ambiguidade do cinema novo, repercutindo aqui talvez a origem aristocrática de Joaquim Pedro ou, simplesmente, como anotou Glauber Rocha (2004), uma opção às passagens do material filmado sem som direto.

e João Gilberto; *O desafio* (1965), de Paulo César Sarraceni, com Caetano Veloso; e *A mulher de todos* (1969), de Rogério Sganzerla, com Ray Charles, Jorge Ben, Gal Costa e Caetano.

A polarização ideológica também atingiu a bossa nova, dividindo a música dos adeptos de *um banquinho-e-um-violão* em duas correntes. Uma, mais lírica, tida como conservadora, permaneceu a cantar o amor. A outra, engajada e militante, formada por intelectuais, jornalistas e universitários ligados ao CPC da UNE (União Nacional dos Estudantes), buscou tomar parte na realidade social e política. E no esteio da ação entre amigos que unia artistas da música aos do teatro, artes plásticas, literatura e outras linguagens, o cinema encontrou a “bossa nova participante, portadora de uma mensagem mais politizada” (NAPOLITANO, 2001, p. 33).

Além do já citado exemplo de Sérgio Ricardo, Carlos Lyra – responsável pela trilha musical de *Gimba* (1963), única incursão do encenador teatral Flávio Rangel como diretor de cinema, e de *O padre e a moça* (1966) – assinaria as composições do curta-metragem *Couro de gato* (1961), de Joaquim Pedro de Andrade, que iria integrar o longa *Cinco vezes favela*, produzido pelo CPC-UNE. Ouve-se no filme “Quem quiser encontrar o amor”, parceria de Lyra com outro bossa-novista, Geraldo Vandré, intérprete de uma versão mais intimista da canção. No curta, em que pese o sabor algo nostálgico do eu-lírico, na sua prédica do sofrimento como condição para o amor, a primeira entrada da canção se dá “em canto coletivo apoiado na percussão tradicional do samba, num retorno ao ‘samba quadrado’”, como enfatiza Marcos Napolitano, de modo a valorizar a entoação tradicional do gênero.

Outro exemplo emblemático que parte do cancionário da bossa nova, embora não se limite a ele, é o longa-metragem *Garota de Ipanema* (1968), de Leon Hirszman, com direção musical de Luiz Eça, arranjos de Eumir Deodato e Márcia Rodrigues no papel principal. Tem lugar dessa vez a dimensão mais romântica do movimento, como se pode presumir do título e narrativa inspirados na canção de Vinícius e Tom Jobim. Além de atuar no filme, Vinícius de Moraes colabora com o roteiro – assinado ainda por Eduardo Coutinho, Leon e Glauber. Ao lado do *poetinha*, sempre interpretando músicas de sucesso, a lista de presenças inclui Elis Regina (cantando “Noite dos mascarados”), Maria Bethânia, Nara Leão, Banden Powell, Dorival Caymmi, Pixinguinha, Braguinha,

MPB-4, Quarteto em Cy, Tamba Trio, Ronnie Von e a estreia cinematográfica de Chico Buarque, com “Um chorinho”.

Não bastasse a constelação musical, aparecem no longa, em participações especiais, escritores de renome, como Rubem Braga, Fernando Sabino, Ziraldo e Otto Lara Resende. Mas ao migrar do drama político para a comédia romântica, o cinema novo não convenceu com essa singular incursão pela canção popular. Leon Hirszman, da mesma maneira, fora bem mais feliz com a música antes (*A falecida*) e depois (*Nelson Cavaquinho, Eles não usam black-tie, Partido alto, Bahia de todos os sambas*) de *Garota de Ipanema*, vendido na época por seu material de divulgação como um filme-canção. O fracasso levou o diretor a fechar a Saga Filmes, criada em sociedade com Marcos farias justamente para viabilizar a produção.

Co-autor do argumento de *Garota de Ipanema*, Glauber Rocha, criador de uma mise-en-scène que reivindica a monumentalidade da imagem como gancho de envolvimento e pontuação crítica, levou mais de uma vez a primeiro plano suas preocupações com a banda sonora, promovendo a trilha musical à condição de estruturante no conjunto geral de suas obras. Nos mapas musicais de dois de seus principais filmes, *Deus e o diabo na terra do sol* e *Terra em transe*, localiza-se a combinação, não raro o entrechoque, entre as tradições popular e erudita.

Deus e o Diabo na Terra do Sol (1964), em complexa urdidura na banda sonora, apresenta a música de cordel pontuando sentidos, comentando e antecipando situações do enredo e mesmo arrematando uma saga no refrão a dizer que “o sertão vai virar mar, o mar vai virar sertão”. A natureza simples e imediata que a oralidade do cantar típico do estilo informa, assim como sua descomplicada execução instrumental, ganha densidade conforme o tema ressoa ao longo do enredo; e confere novos contornos ao Villa-Lobos que, em sua altivez ufanista, a consolidar o *ímpeto* (grifo meu) de um projeto de nação, abre e fecha a narrativa do vaqueiro Manoel (Geraldo D’El Rey), a esposa Rosa (Yoná Magalhães) e o cangaceiro Corisco (Othon Bastos), muito embora, Ismail Xavier, autor de célebre estudo sobre o filme⁵⁹, legitime o efeito de moldura que a partitura erudita (“Canção do sertão”), ela própria magnetizada por elementos regionais, assume.

⁵⁹ XAVIER, Ismail. Sertão mar – Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo: Cosac Naify, 2007. A primeira edição deste estudo foi publicada em 1983, pela Editora Brasiliense.

Ao vislumbrar simetrias e uma operação dialética na organização da trilha do segundo longa de Glauber, Xavier descreve em detalhes a construção poética de *Deus e o Diabo*, sublinhando o papel do canto popular – conteúdo sonoro mais a figura do personagem em tela – e marcando o contraponto com o classicismo de *O pagador de promessas*. “O diálogo direto com o espectador, num discurso explícito, deve muito à presença do cantador, uma das instâncias narrativas centrais do filme”, escreve o ensaísta. Mas se “a presença da partitura de Villa-Lobos é citação, transporte em estado bruto de elementos de um projeto cultural inserido no Brasil urbano”, pondera, “a presença do cordel é já reelaboração erudita que transforma o produto folclórico em fonte inspiradora, em modelo formal, mas não o toma em estado bruto” (XAVIER, 2007, pp.113 e 115). Em vez de ter sido recolhida do repertório de autênticos cordelistas, a composição é uma parceria de Sérgio Ricardo, voz que se ouve na gravação acompanhada de um coro, com o próprio Glauber.

No filme seguinte, *Terra em transe* (1967), Ismail Xavier⁶⁰ – ante o recrudescimento do estado de exceção que logo desembocaria no AI-5 – identifica “uma revisão radical dos pressupostos da arte política daquele momento”. Para o ensaísta, o filme gerou um novo impulso de criação na cultura que definiu linhas básicas da produção, no final dos anos 60, no cinema, no teatro e na música popular, “por tomar partido da saturação e do excesso, extraindo o melhor da acumulação de dados para refletir sobre a derrota no calor da hora graças à força da mise-en-scène e o poder de síntese da montagem” (XAVIER, 2012).

No fictício país de Eldorado, dois líderes políticos, um tirano e um populista, se dirigem a um povo iletrado, não consciente e sem a potência da libertação como um valor, para a qualquer custo se perpetuarem no poder. Entre eles claudica o personagem de Jardel Filho, Paulo Martins, um jornalista com anseio a poeta, zumbi social e subjetivo que reclama para si um nível de consciência sabotado pelo estado de ânimo que a mesma lhe retira quando de seus lapsos de coragem. Esse artista frustrado representa a incipiência do intelectual burguês ante o momento de crise. A alusão ao

⁶⁰ O autor faz um estudo sobre *Terra em transe*, *O bandido da luz vermelha* e outros filmes representativos do período pós-golpe de 64 até a eclosão de um pleno cinema tropicalista em *Alegorias do subdesenvolvimento – cinema novo, tropicalismo e cinema marginal* (São Paulo: Cosac Naify, 2012), anteriormente publicado pela Editora Brasiliense (1993) e fruto da tese escrita para a New York University e de sua tese de livre-docência.

regime militar, implantado em março de 1964, parece clara e o filme é censurado em todo o território nacional.

Eis uma possível sinopse de *Terra em transe*, obra fundamental para o presente estudo, fornecedora de itens básicos do tropicalismo então por vir: acúmulo de referências emblemáticas da imagem social brasileira, forjada em excessos e caricaturas com algo de extração documental e exacerbada e assumida teatralidade. Ismail Xavier não seria o primeiro nem último autor a constatar a primazia do filme como detonador do movimento estético mais fortemente associado à música, ainda que seja notória a sua expressão em diferentes linguagens⁶¹.

Partindo de diferentes acepções do conceito de alegoria, cujo vetor de significação geral cristaliza um movimento desde o fragmento e da incompletude rumo à totalização, Xavier posiciona *Terra em transe* a meio caminho entre dois polos: a alegoria cristã, aquela inferida em *Deus e diabo na terra do sol* a intuir uma teleologia da história; e outra de concepção mais moderna, em direção a uma antiteleologia (recusar da síntese), ainda que um impulso organizador dos conteúdos permaneça como dado formal da representação frente ao ambiente de caos e desistência imanente ao enredo – aspecto que será abandonado por completo neste extremo da polarização conceitual, a ser consumada pelos primeiros trabalhos em longa-metragem, que viram a seguir, de Rogério Sganzerla (*O bandido da luz vermelha*, 1968), Júlio Bressane (*O anjo nasceu* e *Matou a família e foi ao cinema*, ambos de 1969) e Andrea Tonacci (*Bang bang*, 1970). Trata-se, enfim, da passagem da estética da fome para a estética do lixo sob a tensão entre dois polos da alegoria em termos de sua dialética fragmentação/totalização.

Rubens Machado, em tese de doutorado sobre *Terra em Transe*, lista a variedade *extrema* de estilos musicais que ocupam a banda sonora do filme: música de umbanda, samba, Bachianas (Villa-Lobos), *Othello* (Verdi), *O guarani* (Carlos Gomes), modinha política (Sérgio Ricardo?), jazz (Edison Machado), bossa nova (Gal Costa, à capela), improvisações de piano (melancólico) e violino, além de recitações e ruídos. E sobre o que chama de “modulações sonoras”, afirma:

⁶¹ A primeira montagem da peça *O rei da vela* (1937), de Oswald de Andrade, sob a direção de José Celso Martinez Corrêa, à frente do Teatro Oficina, em 1967, logo após a estreia de *Terra em transe*, é da mesma forma considerada um dos eventos detonadores do tropicalismo.

Não sobressai qualquer tratamento ou nuançamento de transição que as interligue. Não se estabelece aqui aquele tipo de contiguidade comum no cinema industrial ou hollywoodiano que integra diferentes temas musicais num só *tecido* (...) Como líquidos imiscíveis, as músicas de *Terra em transe* mantêm a sua heterogeneidade, configurando um conjunto de certo modo “polifônico”, mesmo quando elas vêm superpostas em mixagem, mantendo sempre a sua integridade elementar em qualquer tipo de dissolução.⁶²

Mas a primazia de ter abordado o golpe militar no calor da hora não foi de Glauber Rocha. Coube a Paulo César Saraceni encenar a primeira reflexão dos anos de chumbo em um longa-metragem, com *O desafio* (1965), que desenha seu espanto com forte imersão no segmento militante da música popular brasileira. Embora também se valha da câmera na mão de Dib Lufti (e José Medeiros), estilisticamente o projeto é distinto da alegoria glauberiana, pois a montagem intervém com ainda menos cortes para narrar o desencanto do jovem Marcelo (Oduvaldo Vianna Filho) em chave intimista, distante da grandiloquência de *Terra em transe*, bem ao gosto de Saraceni e a confessa influência da Nouvelle Vague.

Novamente em cena, como o Paulo Martins de *Terra em transe*, um jornalista com aspiração à poesia. Mas aqui se trata de alguém deprimido e paralisado, de ponta a ponta no enredo, ante o desmoronamento de seu mundo pessoal e profissional. Culpado ao saber que os amigos são torturados pelo aparelho da “revolução”, Marcelo se frustra com o trabalho na redação e vê definhar o romance com Ada (Isabella), uma mulher casada com um industrial não disposta a abrir mão do conforto familiar e material. *O desafio* apresenta uma sequência com trechos do show *Opinião* – uma parceria do Grupo Opinião e do Teatro de Arena de São Paulo, com texto de Armando Costa, Oduvaldo Vianna Filho e Paulo Pontes, além das canções de Zé Kéti e João do Vale. Sucesso de bilheteria, o espetáculo estreou no Rio de Janeiro em 11 de setembro de 1964 e foi o primeiro evento artístico de grande repercussão após o golpe militar.

Nara Leão, que na temporada de estreia apresentava-se ao lado Zé Kéti e João do Vale, foi substituída no ano seguinte por Maria Bethânia. No filme, destaca-se a

⁶² MACHADO, Rubens. *Estudo sobre a organização do espaço em Terra em transe*. Tese de doutorado, ECA/USP, 1997 (orientação: Ismail Xavier)

presença enérgica de Bethânia⁶³ cantando *Carcará*, de João do Vale e José Cândido, cuja letra⁶⁴, a repetir o título da canção como um bordão determinista, cresce em profundidade e impacto com a interpretação performática, carregada de tragicidade, da cantora baiana, forjando ali um estilo singular que viria a ser uma de suas marcas. A presença de Zé Kéti, interpretando *Notícia de jornal*, de sua autoria, reforça o tom de denúncia. Em apresentação ao vivo, fora do *Opinião*, Elis Regina canta *Arrastão* (Edu Lobo/Vinícius de Moraes).

Uma singularidade de *O desafio* é reforçar a utilização de canções populares de modo extra-diegético, ou seja, com a fonte sonora de origem exterior, não indicada em cena pelo universo ficcional da trama – caso de *Minha desventura* (Carlos Lyra/Vinícius), *É de manhã* (Caetano Veloso) e *Eu vivo num tempo de guerra* (Edu Lobo/Augusto Boal/Gianfrancesco Guarnieri). Inversamente, outras composições – do repertório de Batatinha, Gilberto Alves etc. – são evocadas pelos próprios personagens, em canto amador ou enquanto diálogo. O filme apresenta ainda Villa-Lobos (*Bachiana n. 5*) e Mozart (*Sonata K 378*), sendo que o compositor austríaco, além de poder ser ouvido, materializa-se também visualmente na cena com a inclusão da imagem de um LP.

Uma vez mais, como *Terra em transe*, e a exemplo de diversos outros filmes que viriam a seguir, *O desafio* acabou censurado. Nem mesmo a estratégica mudança de título – o longa se chamaria inicialmente *No Brasil depois de abril* – livrou o longa de Saraceni de cortes providenciais para a sua liberação, em um contexto de crescente sufocamento na artes, e na sociedade, que abriria campo, ainda no recurso da metáfora, para a alegoria *antiteleológica* (XAVIER, 1993) como peça-chave na exploração de conteúdos transgressivos segundo uma reflexão ideológica a expandir-se em diferentes graus de discursividade, conforme a escalada repressora a cada Ato Institucional desde

⁶³ A estreia de Maria Bethânia no cinema dera-se três anos antes, somente em voz, ao interpretar uma composição do irmão Caetano Veloso feita para o curta-metragem *Moleque de rua* (1962), dirigido por Álvaro Guimarães, que em 1970 lançaria o longa-metragem *Caveira my friend* (1970), expoente do cinema marginal.

⁶⁴ Eis um trecho: “*Carcará / Pega, mata e come / Carcará / Num vai morrer de fome / Carcará / Mais coragem do que home / Carcará / Pega, mata e come*”.

março de 1964 a dezembro de 1968, com desdobramentos ainda mais terríveis no período seguinte, até meados dos anos 70⁶⁵.

É quando dentro e fora do núcleo do cinema novo, os criadores sintonizados com o moderno definem obras hoje identificadas com a expressão tropicalista, em que a conotação da mensagem propriamente política, com a pluralização de projetos artísticos individuais, e sobretudo com a eclosão do cinema marginal, ganha uma notável diversidade estética. No bloco cinemanovista – enquanto grupo de trabalho que procura se articular segundo agenda de uma política pública para o setor e de uma economia de produção⁶⁶ – temos, no período a partir de 1968, *Macunaíma*, *Brasil ano 2000*, *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, *Cabeças cortadas*, *Pindorama* e o “ciclo de Paraty” de Nelson Pereira dos Santos⁶⁷, tido como uma espécie de pai do movimento; muito embora sua matriz de engajamento, sempre associada à influência do neo-realismo, deixe de contar com adesão irrestrita para o que genericamente então propunham as representações do cinema novo.

⁶⁵ O AI-5 fechou o Congresso Nacional e oficializou uma caça às bruxas – com medidas como a criação do Conselho Superior de Censura – que vinha desde 1964; o que, de imediato, faz interromper a produção de *Cabra marcado para morrer*, de Eduardo Coutinho, e em novembro de 1965, leva à prisão de Glauber, Joaquim Pedro e Mário Carneiro – ao lado de Flávio Rangel, Antonio Callado, Carlos Heitor Cony, Jaime Rodrigues e Márcio Moreira Alves – durante um protesto contra o regime em frente ao Hotel Glória, no Rio de Janeiro. Também antes do AI-5, houve, em abril de 1967, a proibição de *Terra em transe* em todo o território nacional. Duas semanas após o AI-5, Gil e Caetano são presos em São Paulo, e transferidos para o Rio, onde seriam libertados dois meses depois. Os músicos permaneceram então em regime de confinamento, na Bahia, até julho de 1969, quando partem para o exílio londrino, mesmo destino de Rogério Sganzerla e Júlio Bressane, no ano seguinte, após serem perseguidos pelos militares. 1969: vários cineclubes são fechados, Joaquim Pedro volta a ser preso e, em dezembro, Walter Lima Jr. também. Em 1970, a censura proíbe *O país de São Saruê*, de Vladimir Carvalho, *Prata palomares*, de André Faria, e outros filmes. São ocorrências que ilustram o recrudescimento do regime, o que levaria, por exemplo, Glauber, em 1970, a deixar o Brasil para um exílio de cinco anos, abandonando projetos como uma adaptação de *Terras do sem-fim*, de Jorge Amado, para a italiana RAI.

⁶⁶ A articulação de produtores e diretores junto à Embrafilme – Empresa Brasileira de Filmes S.A. – na primeira década de existência da empresa, que funcionou de 1969 a 1991, é exemplar da mobilização em prol de uma política pública para o setor, mesmo – sendo a Embrafilme uma empresa com capital majoritário estatal – no auge do governo militar. O Projeto Brasileiro do Cinema (PBC), documento encaminhado por produtores, não somente ligados ao cinema novo, do Rio e São Paulo, em 1972, foi vital para a tomada de poder empreendida pela classe, que viria com a nomeação de Roberto Farias dois anos depois. O esquema de produção de empresas como a Iglu Filmes, na Bahia, e posteriormente as cariocas Saga e Mapa Filmes é ilustrativo desse esforço mesmo antes da Embrafilme.

⁶⁷ *Fome de amor* (1968), *Azyllo muito louco* (1969), *Como era gostoso o meu francês* (1970), *Quem é Beta?* (1972). Seria justamente a fase tida como mais metafórica de Nelson Pereira, seu momento tropicalista; a exceção de *Como era gostoso...*, que foi censurado e mutilado pelos militares antes de ser liberado.

“É dito que tudo veio de *Rio 40 graus*, não acho que seja; mas vamos admitir isso”, afirma, de modo reticente, Walter Lima Jr., que após estreiar na direção com *Menino de engenho*, referência angular da fase rural do cinema novo, realiza *Brasil ano 2000*. “O tropicalismo no cinema se deteve numa alegoria de conversar sobre a realidade de maneira metafórica, criando alegorias que cada vez mais se distanciavam do realismo”, diz Walter, para reconhecer em seguida uma codificação complexa e variada no jogo de aproximação e distanciamento da realidade. Se as obras situavam as tramas em lugares por vezes fictícios, como Alecrim e Eldorado em *Terra em transe*, também demarcavam territórios bem concretos. O *Brasil ano 2000* se passa no Brasil “mesmo”, afirma o diretor. “E o *Macunaíma* é um filme talvez dos mais brasileiros (...) na essência dele, como origem e como tudo (...) uma tentativa de criar uma significância, não só pro livro do Mário de Andrade, mas pro caráter brasileiro.”

Walter Lima pontua gradações no estado de exceção implantado a partir de 1964 e o impacto disso na estética do seu segundo longa, cuja concepção veio desde 1966:

Quando o Glauber faz *Terra em transe*, não era exatamente o quadro posterior que vai se apresentar depois do AI-5, onde as liberdades estavam totalmente tolhidas. Havia um certo nível de liberdade consentida no plano das artes. A gente vai ver ressonâncias disso, depois do *Terra em transe*, no *Rei da vela*, no *Roda viva* e coisas assim antes da porrada grande do AI-5, quando as pessoas começaram a ser presas fazendo as coisas no palco, cantando e tirado do ar. (...) A busca da passagem das influências do neo-realismo pra essa metaforização se dá de uma forma meio angustiada porque as pessoas estavam tentando, na verdade, se livrar dos problemas que teriam posteriormente com a censura; era uma precaução. Havia também uma vontade de dar uma rasteira na censura, de ultrapassar os limites. Essa ultrapassagem dos limites estava no cerne um pouco do discurso desses filmes. (...) Quando eu pensei no *Brasil ano 2000*, era um filme sobre uma coisa que nos angustia muito. Hoje nem tanto porque chegamos a um grau de cinismo no Brasil, entendeu, que a gente já não acredita tanto no futuro. Naquele momento a gente acreditava no futuro. A gente tinha acabado de fazer Brasília, cara. Aquela cidade de ficção científica. O Brasil ia ser. Era o país do futuro. (...) Então esse compromisso do futuro confrontado com a realidade dura que a gente vê, a farsa toda, era um pouco o meu objetivo. Eu queria desmistificar esse futuro idealizado. Era isso. É o cerne do filme. Falar sobre essa caricatura, essa angústia de chegar ao futuro, sendo que as pessoas, na verdade, saem do estágio de selvagens e querem ser astronautas. Esse confronto.⁶⁸

⁶⁸ Este e outros depoimentos de Walter Lima Jr. presentes neste trabalho foram colhidos em entrevista realizada por mim, em Salvador, em 03/02/2017.

Brasil ano 2000 ambienta-se após uma hipotética terceira guerra mundial. Em marcha, literalmente a pé numa rodovia, uma família maltrapilha que, ante a perda do patriarca, chega à cidade de *Me Esqueci*, onde a mãe (Iracema de Alencar) e os dois filhos (Anecy Rocha e Hélio Fernando), para ter o que comer, se fazem passar por índios. A farsa serve à manutenção do cargo e status quo de um funcionário do serviço indígena – até então ocioso sem a presença de aborígines – que, por sua vez, mete-se em embuste de maior proporção: o lançamento de um foguete com tecnologia cem por cento nacional. Mas o sonho de futuro frustra-se em tons patéticos e, qual um HAL 9000 dos trópicos⁶⁹, a geringonça – que se revela, afinal, não é brasileira coisa nenhuma – acaba ganhando o céu desavisadamente, fora do controle e mesmo do testemunho visual do comandante da missão, um general bonachão vivido com graça por Ziembski, cujo sonho de juventude era ter sido maestro – informação a se reter com zelo neste estudo.

As canções em *Brasil ano 2000*, especialmente compostas para o filme, no início de 1967, por Gilberto Gil e José Carlos Capinam, com arranjos de Rogério Duprat, são inseridas nas esquetes performatizadas em canto e dança que pontuam a narrativa – *Canção da moça*, *Show de Me Esqueci* e *Homem de Neandertal* (com participação do diretor na letra), além de *Não identificado*, de Caetano Veloso, e sempre com Gal Costa fazendo a voz da filha, personagem de Anecy Rocha. Tais performances, encaminhadas pelo elenco em uma precariedade gestual beirando o jocoso, alude aos musicais norte-americanos por meio da então nova canção popular brasileira, entregando em cena aberta, sob mais um viés, a farsa, também de encenação, estampada no verniz de uma mise-en-scène que nem sempre se oferece truncada por mera intencionalidade de seu discurso⁷⁰.

⁶⁹ 2001 – uma odisséia no espaço, o filme de Stanley Kubrick em que aparece o robô HAL 9000, de inteligência artificial e vontade própria, estreou nos EUA em abril de 1968. Apesar de também ter estreado em 1968, *Brasil ano 2000* logo foi censurado e retirado de cartaz, voltando às salas somente em 1969.

⁷⁰ O personagem de Ênio Gonçalves – um repórter bisbilhoteiro e inconveniente – é um desses artifícios intencionais de puxada de tapete do filme em sua própria dramaturgia, uma vez que, se no contexto da trama é ele quem ameaça desmascarar a todos, na chave de interpretação o ator do mesmo modo sabota o registro mais realista do restante do elenco, com uma impostação inexplicavelmente fora do tom, que acusa, aposta nossa, o não envolvimento do ator-personagem.

São músicas que, combinando diferentes estilos – bossa, valsa, toada, atonalismos e certa pulsão epifânica das orquestrações – bem ao sabor da estética musical tropicalista, concebida pelo mesmo Duprat no período, apresentam personagens e sintetizam os plots principais, assumindo um ponto de vista. Ou seja, conduzem a trama a níveis de narratividade ao tempo em que potencializam as metáforas da representação. *Não identificado* – de Caetano, na voz de Gal – preenchendo por completo a banda sonora, ao final, com a filha retomando a estrada sozinha, proporciona um arremate duplamente útil, pois a letra da canção retira a personagem do mundinho perverso de Me Esqueci e a oferece, não sem melancolia e incerteza, a novas possibilidades inerentes à liberdade.

A destacar ainda – em momento-chave, quando a filha se rebela contra o legado patriarcal, transfigurado na destruição do único bem familiar preservado, uma cristaleira – o tema instrumental de Duprat (*Coração*) a partir da reapropriação do arranjo que o maestro havia criado para a versão de *Coração materno*⁷¹, de Vicente Celestino, contida no LP-manifesto *Tropicália ou panis et circenses*, cantada por Caetano Veloso no álbum que foi lançado em julho de 1968. A trilha sonora, embora não tenha o acabamento pretendido pelo diretor (“faltou grana”), envolve, além das canções, uma miríade de sonoridades e ruídos tão recorrentes ao movimento: clarins e repiques marciais, toques indígenas e orientais, jazz, pop progressivo e caixinha de música.

Cinema Marginal

Ainda nos anos 1960, o cinema marginal, ao substituir a composição de trilha sonora original pela seleção de gravações pré-existentes, tornando carro-chefe em suas produções um procedimento de algum modo adotado em filmes do cinema novo (*O desafio*, *Terra em transe*, *Macunaíma*), faz do compositor figura rara e, com isso, ganha corpo o trabalho de sonoplastia, que vem a primeiro plano nas propostas de Rogério Sganzerla, Júlio Bressane e José Agrippino de Paula.

Tem lugar uma reincorporação, ao mesmo tempo crítica e prazerosa, da chanchada e de fenômenos do rádio (Carmen Miranda) e da televisão. Vanguarda e

⁷¹ Em *Exposed* (1978), seminal curta rodado por Edgard Navarro em Super-8, parte do mesmo trecho da canção, versão cantada por Caetano, pode ser ouvida em momento chave. Ante a fotografia em chamas da mãe do diretor, o sentido, de algum modo, também se encaminha para um estado de superação exasperada.

kitsch – como que a mimetizar enfrentamentos e oposições puristas que até então definiam o discurso e uma posição ideológica (arcaico e moderno, colonizadores e colonizados, baixa e alta cultura) – dissolvem-se na descontração e acidez, por vezes niilista, de um terceiro sentido possível, ao gosto e método do que propunha na música a sensibilidade tropicalista.

Lançado em 1968, depois de *A margem* (1967), longa de Ozulado Candeias (1922-2007) considerado o marco zero da estética marginal, *O bandido da luz vermelha*, de Rogério Sganzerla, é exemplar no rompimento com a trilha padrão. Inspirado no caso verídico de João Acácio Pereira da Costa (1942-1998), o longa ficciona a atividade criminosa, e algo extravagante, de um assaltante paulista que acaba se apaixonando e sendo delatado por uma mulher fatal da Boca do Lixo. Sem a presença de um compositor, o filme credita a direção musical ao próprio cineasta catarinense. Sganzerla teve como braço direito Edmar Agostinho, sonoplasta de emissoras de rádio do ABC paulista, que era dono de um estúdio na própria região do Boca.

A dupla explora intensamente a banda sonora, compondo um mosaico em que dão vez a pequenos segmentos de música clássica (Beethoven, Rossini, Carlos Gomes), o mambo do mexicano Perez Prado ou o bolero do cubano Bienvenido Granda (“Perfume de gardênia”), a música de cabaré do paraibano Roberto Luna, que aparece em cena, além de toques afro-brasileiros, trilhas de outros filmes e o baião *Asa Branca*, de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira.

Robert Stam observa que a trilha sonora de *O bandido da luz vermelha* caracteriza a estratégia – tropicalizada, de abertura antropofágica ao intertexto – ao fundir gêneros incompatíveis, como o faroeste e a comédia musical, a chanchada e a ficção científica, o documentário e o policial, constituindo-se em um “filme-suma”, “inapelavelmente anti-ilusionista”, que joga o modelo de Hollywood contra si mesmo numa “colagem improvável” de variados e distintos estilos musicais⁷².

O filme marca ainda o início de uma significativa virada no estilo de interpretação de Helena Ignez. A atriz abandona a transparência e a verossimilhança do realismo clássico rumo a uma improvisação marcada pelo deboche, que, como se verá

⁷² STAM, Robert. Bakhtin – da teoria literária à cultura de massa. São Paulo: Ática, 2000. Pp. 55-56.

adiante, apresenta vigorosa organicidade com a canção popular. Esse aspecto, de notável singularidade, tem seu maior momento em *A mulher de todos* (1969), segundo longa-metragem de Sganzerla, a ser analisado mais adiante neste estudo.

No trabalho de Júlio Bressane, a abordagem antropofágica, de impulso ainda formalista, descola-se de uma possível literalidade do inventário social. Após o longa de estreia, *Cara a cara* (1967), o diretor, cada vez mais, opta por um certo esvaziamento dramático na cena e narrativas fragmentadas, assumindo um método que se sedimenta com a produtora Belair (1970), voraz experiência criativa – ao lado de Helena, Rogério e outros parceiros – responsável pelo recorde de seis longas de baixíssimo orçamento em seis meses.

O diretor, em sua proposta de carnavalização estética, reapresenta um vasto repertório musical, literário e cinematográfico tanto em termos do problema da representação (de uma identidade brasileira, do signo tropicalista, da cultura estrangeira) em si quanto dos métodos (colagem, polifonia etc.) que a põem em marcha. Gravações antigas – como um Lamartine Babo (“Rasguei minha fantasia”) – ironicamente ilustram cenas de violência e assassinato. *O anjo nasceu*⁷³ (1969) inclui em seu exaustivo, e hoje canônico, plano final uma canção de Caymmi na íntegra – “Peguei um ita no norte”. *Matou a família e foi ao cinema*, realizado no mesmo ano, apresenta um homicida executando o próprio parente ao som de Carmen Miranda. E o envolvimento amoroso entre as personagens de Renata Sorrah e Márcia Rodrigues ganha uma canção de Roberto Carlos (“Ninguém vai tirar você de mim”)⁷⁴.

Em *O rei do baralho* (1974), primeiro filme de Bressane após voltar do exílio, temos não somente Grande Otelo como protagonista; as locações são os próprios estúdios da Cinédia. Avançando pelas décadas seguintes, a simbiose entre o passado/presente da música popular e o próprio cinema intensifica-se. Em *Tabu* (1982), Caetano Veloso está no papel de Lamartine Babo, apresentado a Oswald de Andrade (Colé) pelo cronista João do Rio (José Lewgoy) em narrativa poética entremeada por trechos de filmes antigos, inclusive o clássico de Murnau que leva o mesmo nome,

⁷³ O filme conta com direção de som de Walter Goulart, música de Guilherme Magalhães Vaz e trilha do próprio Bressane. Ganhou o prêmio de melhor música no Festival de Brasília de 1969.

⁷⁴ São sequências cujo papel da canção talvez apresentem semelhança com a função da música em cenas de tortura física e psicológica presentes em filmes de estilo variado, como *Roma cidade aberta* (1945), *Laranja mecânica* (1971) e *Cães de aluguel* (1992).

lançado em 1930. Em *O mandarim* (1995), visita pessoal de Bressane à trajetória de Mário Reis, Gilberto Gil encarna Sinhô, Gal Costa é Carmen Miranda e Chico Buarque, Noel Rosa.

José Agrippino de Paula (1937-2007), que havia lançado dois romances de forte diálogo com a estética vanguardista e fragmentária da pop art – *Lugar público* (1965) e *Panamérica* (1967) – antes de realizar seu primeiro e único longa-metragem, *Hitler 3º mundo* (1968), tornou o filme um dos laboratórios mais instigantes para se pensar a desconstrução marginal a partir da banda sonora, levando para o cinema as “duas unidades que formam a estrutura livre: a cena e a interrupção” do espetáculo teatral *O rito do amor selvagem*, concebido e apresentado meses antes por ele e a dançarina Maria Esther Stockler (BERNARDET, 1990, p. 231-232).

O mesmo contraste que emerge da interrupção na imagem, da cena teatral ou fílmica, pode auxiliar a compreensão do jogo diegese/extradiegese na construção do som do filme; no caso de *Hitler*, norteador por uma montagem que privilegia fragmentação e colagem, procedimento que teria influenciado Rogério Sganzerla e outros diretores do ciclo marginal. É o que aponta Simplício Neto Ramos de Sousa em seu estudo sobre o filme de José Agrippino⁷⁵.

O pesquisador destaca o trabalho de sonoplastia criado ou simplesmente incorporado pelo diretor, “viagem espacial apitando na banda de ruídos”, como afirma Jairo Ferreira, que aproxima Jimi Hendrix a trilhas de épicos hollywoodiano e decide manter um erro técnico do laboratório, trazendo ao espectador-ouvinte do filme dez minutos de diálogos em áudio de trás para frente, bem ao gosto das estratégias de estranhamento recorrentes nos criadores de influência nos artistas daquela geração – contemporâneos (Warhol, Godard) ou não (Brecht).

Com um único crédito – jocosamente fake – relacionado à banda sonora, a seleção musical atribuída a José Maurício Nunes, conhecido compositor do Brasil Colônia, o som em *Hitler 3º mundo* desvela o autor melômano – de garantida, consciente e evidenciada presença na obra, conforme aponta Claudia Gorbman (2007) – que Agrippino foi. E aponta para o seu envolvimento e alto investimento de invenção

⁷⁵ O som no cinema marginal: José Agrippino e a “música de fita” na edição de som de *Hitler 3º mundo*. Revista Rebeca. N.º. 9, ECA/USP, Janeiro / Junho de 2016.

quanto à música: a amizade e interlocução com Caetano Veloso, a parceria com os Mutantes; o projeto do álbum de ruídos *Exu encruzilhadas* (1971), que de fato não saiu de um protótipo em fita magnética; e os filmes em Super-8 dos anos 1970.

Se o som e a música em *Hitler...* podem abrir o ouvido para a forte experimentação de outros diretores marginais (Sganzerla, Andrea Tonacci, Neville D’Almeida, Luiz Rosemberg Filho etc.), curtas em Super-8 de Agrippino, como *Céu sobre água* (1978), que incorpora em toda a duração do filme, 20 minutos, a gravação de “Homenagem a Mahatma Gandhi”, de Ravi Shankar, apontam para os procedimentos criativos de Sérgio Peo, Edgard Navarro e toda uma geração de diretores que se valeu da pequena bitola para se expressar.

É preciso recobrar, ainda que pontualmente, no contexto do cinema marginal, as filmagens de *Câncer*, de Glauber Rocha, em 1968. O filme seria concluído tempos depois e somente visto, mesmo assim de modo restrito, em 1972. Mas os experimentos com o gravador Nagra e as manipulações de áudio, como o efeito *slow* na voz de Antônio Pitanga, tornam o longa-metragem também um dos paradigmas no que diz respeito ao trabalho de som no cinema brasileiro, além de outros aspectos que costumam ser apontados em análises sobre o filme – a exemplo do diagnóstico social brasileiro, a crítica à burguesia, a centralidade de figuras marginais, a carnavalização e a improvisação como estratégias. A experiência de *Câncer* fez Glauber, que designa o cinema marginal como *udigrúdi*, autoproclamar-se como detonador do movimento, em uma evidente provocação aos seus principais realizadores.

Anos 1970

Ao assinalar a Censura no poder, José Carlos Avellar afirma que, na década de 1970, os temas, as formas de narração e os métodos de produção foram determinados por pressões e circunstâncias que pouco tinham a ver com o cinema. Um suposto “novo poder subversivo” na Europa e Estados Unidos, o filme pornográfico, associado aos desmandos da ditadura militar, abre caminho para uma revisita às comédias musicais da Atlântida, anos 1940/50, resultando na pornochanchada. “Era precisa fazer malfeito

para tocar um sentimento de inferioridade, para estimular uma reação de deboche diante da própria incapacidade”, afirma o crítico em *A teoria da relatividade*⁷⁶.

A MPB marca presença na pornochanchada desde o seu filme precursor, lançado ainda em 1969, *Os paqueras*, de Reginaldo Faria, com canções de Gilberto Gil, Caetano Veloso e Roberto Carlos, além dos Mutantes com a “Fuga N.º. 2”. Porém é bem diversificado o leque de nomes da música que atuaram nas produções do gênero de maior bilheteria do cinema brasileiro, e envolve profissionais, menos ou mais reconhecidos, de formação igualmente distintas. Assim, a banda sonora da pornochanchada varia da canção popular, optando muitas vezes pela chamada música brega, à partitura instrumental de vanguarda.

Carlos Imperial assina a direção musical de *A viúva virgem* (1972), de Pedro Carlos Rovai, e *Banana Mecânica* (1974), de Braz Chediak, do qual também é um dos roteiristas. Rogério Duprat, além de vários filmes realizados por Walter Hugo Khouri no período (*Êxtase*, *Último desejo*, *O prisioneiro do sexo* etc.), compõe trilhas para diretores como John Doo: *Ninfas diabólicas* (1978), co-dirigido por Ody Fraga, e *Uma estranha história de amor*.

Roberto Pólo Galante (1979) assina a música de *A ilha dos prazeres proibidos* (1979), de Carlos Reichenbach, posteriormente reavaliado como uma espécie de *pseudo-pornochanchada*, a exemplo de outros filmes do diretor. *Cangaceiras eróticas* (1974), de Roberto Mauro, apresenta trilha do cantor Ariovaldo Pires, o Capitão Furtado, irmão do compositor Cornélio Pires. Guilherme Magalhães Vaz está nos créditos de *O dia em que o santo pecou* (1975), de Cláudio Cunha, o mesmo diretor de *Amada amante* (1978). Sobre esse longa, uma curiosidade. Apesar do título, o filme não utiliza a famosa canção homônima de Roberto Carlos, mas composições de Carlos Lyra. O sucesso do rei Roberto, cujos direitos foram adquiridos para a trilha de *Amor bandido* (1979), de Bruno Barreto, renderia ação judicial e polêmica nos jornais apenas por conta de seu título, que fora aproveitado por Cunha.

⁷⁶ O ensaio de José Carlos Avellar foi publicado, pela primeira vez em 1979, na coletânea *Ainda sob a tempestade*, organizada por Aduino Novaes. Revisto em 1986 para o livro *O cinema dilacerado*, com textos do crítico, *A teoria da relatividade* passou por outra revisão para uma nova edição da coletânea, em 2005, pela Editora Aeroplano. É esta a versão aqui utilizada como referência.

Mário Edson – *A superfêmea* (1973), de Anibal Massaini Neto – e Aluizio Pontes – *Mulher, Mulher* (1977), de Jean Garrett – estão entre os muitos outros profissionais que musicaram a pornochanchada, em que predominou o uso de gravações pré-existentes.

A massificação do gênero foi um dos fatores responsáveis pelo significativo aumento de público para os filmes brasileiros no mercado nacional durante a década de 1970, atingindo a margem de 30% dos ingressos vendidos, equivalente à média de 120 milhões de bilhetes, dos quais por volta de 70% eram bilheteria proveniente da pornochanchada, ou desdobramentos como o drama erótico – caso dos filmes de Walter Hugo Khouri – que se valiam do apelo sexual como atrativo de público. Dentro dessa estatística, merece menção, uma vez mais, a Boca do Lixo paulistana,

“responsável por cerca de sessenta dos noventa filmes brasileiros produzidos anualmente, em média, na década de 70, realizando todos os subgêneros possíveis da pornochanchada: o filão da comédia erótica, o pornodrama, o porno-horror, o pornopolicial, o pornowestern e até mesmo o pornoexperimental – como alguns filmes de Carlos Reichenbach (...)”⁷⁷.

O período também é marcado pela consolidação da Embrafilme, em funcionamento desde 1969, e acumulando, ao longo dos anos 1970, além de financiamento e coprodução, o papel de distribuidora da produção nacional. São os tempos da gestão de Roberto Farias, a partir de 1974, no comando da empresa estatal criada no período militar – sob o epíteto de Gustavo de Dahl, segundo o qual “mercado é cultura” – que possibilitarão o estrondoso sucesso de *Dona Flor e seus dois maridos* (1976), de Bruno Barreto. “O que será”, música-tema do filme, destaca a presença de Chico Buarque como cancionista de importantes filmes da década, sendo recorrente a obra cinematográfica tomar emprestado o título de suas composições.

No filão das adaptações literárias, sobressaem-se ainda dois extremos em termos de criação musical: *São Bernardo* (1973), de Leon Hirszman, baseado no romance de Graciliano Ramos, com os vocalizes atonais de Caetano Veloso para a canção de trabalho “Rojão do eito”, de fato cantada na rotina laboral dos camponeses da região rural de Alagoas onde o filme foi rodado; e os tangos e boleros de Piazzolla em *Toda nudez será castigada* (1972), de Arnaldo Jabor, com seleção musical de Paulo Santos, a

⁷⁷ Do verbete sobre a pornochanchada, de autoria de Nuno César Abreu, que integra a Enciclopédia do Cinema Brasileiro (RAMOS/MIRANDA, 2012)

partir da peça de Nelson Rodrigues. A versão de Tom Jobim para “Aquarela do Brasil” reforça o tom crítico, contra o binômio política cultural estatal e mercado, de *Os inconfidentes* (1972), de Joaquim Pedro de Andrade, que monta os diálogos do filme a partir da poesia de Cecília Meireles.

Vindo de uma modesta contribuição para o cinema dos anos 1960, apenas dois filmes (*Garota de Ipanema* e *O anjo assassino*, ambos de 1967), Chico iria compor para: *Cléo e Daniel* (1970), de Roberto Freire, em parceria com Francis Hime e regência de Rogério Duprat; *Vai trabalhar vagabundo* (1973), dirigido por Hugo Carvana; *O jogo da vida* (1977), de Maurice Capovilla; *Se segura malandro* (1979), de Carvana, ao lado de Aldir Blanc, Jards Macalé, João Bosco e Mário Lago; *A noiva da cidade*, dirigido pelo crítico e historiador Alex Vianny, com Paulo César Pinheiro e Francis Hime; *República dos assassinos* (1979), de Miguel Faria, mais uma vez ao lado de Francis Hime; e para três filmes de Carlos Diegues – *Quando o carnaval chegar* (1972), *Joana Francesa* (1973) e *Bye bye Brasil* (1979), neste último em parceria com Roberto Menescal e Dominginhos.

Sob o bordão “Eu vi um Brasil na TV”, “Bye Bye Brasil”, a canção, a repercutir o enredo do filme, em torno da arte popular e mambembe, sinaliza diretamente para o estabelecimento e impacto da televisão na cultura nacional. Trata-se de alusão à predominância da Rede Globo, que durante a década faz a audiência dos programas musicais da Record migrar para a suas telenovelas. A mudança altera o status da canção popular no contexto da programação televisiva. Se antes, nas transmissões de festivais e programas de auditório, a música era o prato principal das atrações, com a Globo e seu forte investimento em teledramaturgia, a canção assume o papel de trilha. Assim, toda a concepção de mercado da indústria do disco seria transformada com a gravadora Som Livre, braço discográfico da emissora, operando desde 1971, quando lançou dois álbuns (nacional e internacional) com os temas da novela *O cafona*.

Além de Chico Buarque, Caetano Veloso e Milton Nascimento, outros nomes da música popular aparecem com frequência nos créditos. Edu Lobo chegou a fazer um curso de música para cinema nos EUA. Merecem destaque na lista Francis Hime – com *Lição de amor* (1975), de Eduardo Escorel, Marília Marina, de Luiz Fernando Goulart, e o já citado *Dona Flor* – e Egberto Gismonti – com *Ato de violência*, de Eduardo Escorel, Raoni, de Jean-Pierre Dutilleux e Luiz Carlos Saldanha, e *Parada 88* (1977),

de José Anchieta. Muito embora Hime e Gismonti, ambos de formação erudita, tenham se dedicado a trilhas, e não somente a canções, o grande nome da música orquestral para cinema no Brasil é o maestro John Neschling – de *Pixote – a lei do mais fraco*, *Lúcio Flávio – o passageiro da agonia*, ambos de Hector Babenco; *O cortiço*, de Francisco Ramalho Jr.; *Os condenados*, de Zelito Viana, e muitos outros.

Mas é preciso reter a disseminação das gravações pré-existentes, a categoria da seleção musical e a sonoplastia em primeiro plano como fatores que fazem o cinema brasileiro ser visto (e ouvido) de outra forma nos anos 1970, acolhendo, inclusive, a chamada música brega, de forte aceitação no período, como item recorrente na paisagem; presente até em propostas de experimentação (Carlos Reichenbach) ou mesmo de maior ruptura com a linguagem padrão, como em Sganzerla e nos subterrâneos da fervilhante e pouco conhecida invenção superoitista (Sérgio Peo no Rio de Janeiro, Edgard Navarro na Bahia, etc.). Ambos mergulham no amplo espectro do cancionário brasileiro, avançando para legados consolidados (Jimi Hendrix) ou em construção (rock progressivo) da música jovem internacional.

Iracema, uma transa amazônica, de Jorge Bondansky e Orlando Senna, rodado em 16mm em 1974 mas somente liberado pela Censura cinco anos depois, trata, de modo radical, de devastação ambiental, prostituição e aculturação indígena enquanto emblemas de um projeto de nação arcaico, na chave da modernização conservadora. Híbrido singular de documentário e ficção, o filme sublinha um progresso que chega nos rincões brasileiros – no caso, a Amazônia – de cima para baixo, com o asfalto, derrubada de árvores e a presença de figuras monstrualizadas, como o caminhoneiro Tião Brasil Grande, personagem vivido de maneira irretocável por Paulo César Pereio. Nas ondas do rádio que percorre a saga, ouve-se a cafonice de hits da época, como “Você é doida demais”, de Reginaldo Rossi e Lindomar Castilho.

De maneira geral, o uso da canção popular permite observar a cristalização – entre cineastas, músicos e trilheiros – do mesmo aspecto que Marcos Napolitano (2001) localiza no interior da criação musical em um momento de reconfiguração e também expansão mercadológica, que se esboça desde a década anterior: a herança de formulações estéticas e ideológicas socialmente enraizadas, com as expressões do samba e do carnaval, tal como do uso da paródia, como tradições a serem renovadas e rejeitadas. Mas o pesquisador, ao apurar sua análise sobre os anos 1970, propõe-se a “ir

além” das duas imagens então consagradas da MPB: a de resistência político-cultural ao regime militar longe de qualquer interesse mercantil e a cooptação pelo sistema de canções veiculadas pelo mercado fonográfico (NAPOLITANO, 2005).

Para isso, identifica os três grandes circuitos socioculturais que marcavam o sistema cultural brasileiro como um todo – o circuito engajado herdeiro da hegemonia nacional-popular dos anos 1960; o circuito alternativo, ligado à herança das vanguardas e às subculturas jovens pós-68; e o emergente circuito cultural massificado “da indústria da cultura altamente capitalizada” – e afirma que as canções circulavam simultaneamente em todos eles. Onipresença que marca uma distinção significativa em relação às variadas plumagens que a produção cinematográfica acabou assumindo, sem nunca ter admitido com maior margem de naturalidade, ao contrário da música, uma sigla portadora da ideia totalizante de um possível *filme popular brasileiro*.

Nos anos 1960, se o carnaval permanece como conteúdo fílmico, ressignificando-se no cinema novo perante a super-exposição da chanchada, presença da folia momesca na música, dividindo mercado com a bossa nova e a jovem guarda, é magnetizada pelo laboratório tropicalista. Tem lugar, assim, a renovação do samba como canção engajada, com direito a novas interpretações para Lupicínio Rodrigues, Ari Barroso ou Roberto Carlos e a mistura de gêneros e estilos. Alguns clássicos da música pré-bossa – como Adoniran Barbosa, Lupicínio Rodrigues, Cartola e Batatinha, este gravado por Jamelão desde 1960 – chegam ao primeiro LP, como *bandleaders*, somente a partir de 1972.

O cinema dos anos 1970 apresenta diversos filmes repletos de citações e ironias que retomam procedimentos como a paródia ou a colagem e um sentido de curtição que, assim entendemos, deriva da carnavalização bakhtiniana. Entre as experiências notáveis das controvérsias de rejeição e homenagem às chanchadas e comédias musicais, é preciso lembrar alguns filmes, como as chanchadas psicodélicas de Rogério Sganzerla em *Copacabana, mon amour* (1970) ou *Sem essa, aranha* (1970); e o deboche de *Os monstros de Babaloo* (1970), de Elyseu Visconti, com música de Édson Machado.

Napolitano propõe que a década, enquanto fenômeno de expressões culturais, iniciou-se no final de 1968, após o AI-5, e se estendeu até 1982, com o início da redemocratização. Convergindo para uma periodização semelhante, Ismail Xavier

enumera uma série de apropriações da curtição dionisíaca que constituem a multifacetada feição carnavalesca do cinema do período em seu conjunto:

Ao observar a história, o cinemão carnavaliza: de Xica da Silva ao jesuíta Anchieta. Quando embalado pelo “fator Sônia Braga”, faz o espírito de resolução imaginária de conflitos se encarnar no charme de Dona flor ou no salto para a paródia musical do final feliz de *Eu te amo* (Jabor, 1980), que substitui o tédio e a fossa. A passagem da tensão e do conflito agudo, irreconciliável, para o jeitinho e a lábia encantatória encontra expressão simbólica na transformação de Hugo Carvana: do marginal exasperado de *Câncer* e *O anjo nasceu* ao malandro de requebros de *Capitão Bandeira contra o Dr. Moura Brasil*, *Quando o carnaval chegar*, *Vai trabalhar vagabundo* (Carvana, 1973) e *Se segura malandro* (Carvana, 1978). Nessa emergência do carnaval, há a interrogação de *Tabu* (Bressane, 1982) diante de um Brasil urbano inserido no tempo, sujeito à melancolia, carnavalesco, mas separado da forma idílica do paraíso tropical projetado por *Tabu* de Murnau; há a crise de identidade, a angústia, a inquietação que a festa não resolve na personagem de Anecy Rocha, em *A lira do delírio* (Walter Lima Jr., 1978); e há o carnaval ‘estranhado’ de *Triste Trópico* (Omar, 1974), dionisíaco, mas lançado em outro registro de reflexão, numa montagem que o contrapõe ao messianismo trágico dos sertões e, longe de celebrar, propõe uma nova percepção, interroga a experiência da festa e do delírio. Via de regra, entretanto, na tela que nos devolve a festa, Brasil é amor, carnaval e sonhos (XAVIER, 2001, p. 107-109).

Anos 1980

Em um amplo contexto que envolve, entre outros fatores, a redemocratização política e outra feição mais urbanizada em cidades cosmopolitas ou interioranas, a década de 1980 imprime um novo cenário na expressão das artes e do entretenimento a partir de um investimento generalizado em várias frentes que iriam redefinir a cultura jovem e toda a dinâmica de funcionamento dos meios de comunicação de massa. A grande transformação na indústria cultural do país passou em larga escala, fosse como causa ou efeito, pela criação musical no âmbito da canção popular que circulou nas diferentes mídias.

A multiplicação das emissoras FM torna-se rapidamente porta de entrada fundamental para o *pop-rock* de embalagem norte-americana, que se estabelece como monopólio, em vários momentos, na indústria fonográfica, na televisão e no cinema (neste caso, envolvendo naturalmente também os lançamentos estrangeiros). Nas trilhas sonoras da dramaturgia televisiva, uma realidade já consumada enquanto produto à venda desde a década anterior, emerge um padrão de canção popular de apelo cada vez

mais comercial, expressando uma evidente pasteurização sonora e criativa, franqueada pela novidade de instrumentos e equipamentos eletrônicos, que muito bem ampara um modelo de produção focado no sucesso a qualquer preço (SILVA, 2009).

Além dos grandes nomes da MPB, marcavam presença nas trilhas da TV, desdobrando ou deflagrando um avassalador efeito mass media, artistas de identidade regional (Zé Ramalho, Geraldo Azevedo, Luís Caldas, Kleiton e Kleidir, Tetê Espíndola, Beto Guedes), vinculados à chamada música brega (Fábio Jr., Wando, Guilherme Arantes) e do rock (Ultraje a Rigor, Rita Lee).

No campo cinematográfico em específico, o rock nacional e a vanguarda paulistana registram argumentos, elencos e expressivas colaborações musicais em diversos longas-metragens dos anos 1980; tópico a ser abordado mais adiante. Quanto a partituras originais de orquestração mais clássica, destacam-se ao menos dois compositores, representativos da adesão aos sintetizadores eletrônicos: Sérgio Saraceni (*Anchieta, José do Brasil/77*) e Wagner Tiso (curta-metragem *A nova estrela/71*, de André José Adler, com Gal Costa), que haviam apenas estreado em cinema nos anos 70.

Filho do produtor do mesmo nome que faleceu em 2004, Sérgio Saraceni compõe para: *Nunca fomos tão felizes*, de 1983, *Águia na cabeça*, de 1984, *Fulaninha, Noite, O rei do Rio e Os trapalhões e o Rei do futebol*, todos de 1985, *Baixo Gávea e Banana Split*, de 1987, *Sonhei com você*, de 1989, e *Natal da Portela*, de 1990. O pianista Wagner Tiso, parceiro de Milton Nascimento e integrante do grupo Som Imaginário, assina as composições de *Inocência* (1983), *Jango* (1984), *Chico Rei* (1985), *Besame mucho*, *Tanga – deu no New York Times* e *Ele, o boto –* esses três últimos de 1987. Com letra e voz de Milton Nascimento, “Coração de estudante”, canção-tema de Jango, foi bastante executada no rádio e incorporada como hino da campanha pelas eleições diretas, tornando-se por mais de um motivo um clássico da música brasileira.

A parafernália eletrônica, que viria para ficar, também avança no departamento de som dos filmes, com a utilização do som Dolby na produção e exibição, permitindo explorar várias pistas sonoras, bem como maior apuro e refinamento na edição de áudio.

Ao lado de filmes infanto-juvenis (*Os Trapalhões*) e adultos (porno-chanchada) de digestão mais rápida, realizadores experientes das mais diversas escolas (Nelson

Pereira dos Santos, Roberto Santos, Carlos Diegues, Eduardo Coutinho, Ozualdo Candeias, Carlos Reichenbach, João Batista de Andrade, Carlos Alberto Prates Correia, Ana Carolina, Ivan Cardoso) continuavam ou voltavam a produzir. E viam uma nova geração dedicar-se ao exercício de um cinema de gênero ancorado nas comédias românticas das praias cariocas ou num certo thriller urbano paulista.

Essa produção jovem do período diferenciava-se por trazer uma certa marca de contestação à hegemonia criativa do cinema novo, recusando temas e estilo do cinema moderno, afirmando, assim, uma visão tecnicista aliada à preocupação em fazer filmes de mercado ante o esgotamento do modelo Embrafilme.

Sem necessariamente utilizar em sua banda sonora as canções de mesmo nome, mas sempre apresentado enredos de universo convergente com as letras, várias produções elencavam a participação de astros do emergente rock oitentista, cuja postura oscilava entre o protesto, o deboche e a evasão praieira. Da cena carioca, fizeram o público lotar as salas os filmes de Antonio Calmon – *Menino do Rio* (1981), com “De repente, Califórnia” (Lulu Santos/Nelson Motta); *Garota dourada* (1983), com músicas de Lulu Santos, Nelson Motta e Ritchie – e Lael Rodrigues – *Bete Balanço* (1984), com participação do Barão Vermelho e uma de suas canções mais conhecidas desde o título; *Rock estrela* (1985), com o cantor Léo Jaime e sua canção homônima. *Rádio pirata* (1987), também realizado por Rodrigues, traz canções de Cazuza, Lobão e Marina.

Um dos maiores sucessos da cantora pode ser ouvido em *Além da paixão* (1985), de Bruno Barreto, que traz como música original composições eletrônicas de César Camargo Mariano em enredo ambientado entre São Paulo e o litoral de Santos. Francisco de Paula roda em 1985 *Areias escaldantes*, com seleção musical de Lobão, que além de integrar o elenco escala grupos representativos da cena *rocker* brasileira, como o Irã, Titãs, Metrô, Capital Inicial e Ultraje a Rigor.

Um exemplo pouco conhecido, porém bastante ilustrativo, do diálogo do rock nacional com o cinema é o musical *Tropclip* (1985), de Luiz Fernando Goulart. No trama do longa-metragem, quatro jovens sonhadores do Rio de Janeiro (Tânia Nardini, Ticiane Studart, Marcos Frota e Carlos Loffler) montam uma produtora de videoclipes e disputam um concurso que tem, entre os jurados, nomes que na vida real já eram conhecidos por atuar no cinema (Luiz Carlos Lacerda), na música (o produtor musical

de rock Ezequiel Neves) e na televisão – Boninho, então com 24 anos e hoje importante diretor da TV Globo), além de José Roberto Marinho, um dos herdeiros da Globo.

O filme conta com direção musical de Alexandre Agra e apresenta na trilha sonora canções interpretadas pelo Barão Vermelho (“Eu queria ter uma bomba”), Roupas Nova (“Fumaça”), Zé Renato (“Promessa de verão”) e a estreante Marisa Monte (“Sábado”). Reforçando o subtexto de relações com o universo do pop-rock e do audiovisual, há tiradas como o nome do personagem de Marcos Frota (Emiliano Ribeiro, o mesmo de um cineasta contemporâneo do diretor Goulart) e sua cidade de origem, Governador Valadares (MG), também a terra natal de Bete Balanço, personagem-título do longa lançado por Lael Rodrigues um ano antes, retirada de uma canção do Barão Vermelho, e que volta a dar o ar de sua graça no enredo de Tropclip. Em sua primeira aparição no filme, Frota/Emiliano está com uma camiseta do grupo norte-americano B52’s, destaque da *new wave* e famoso justamente por seus videoclipes.

Já a chamada trilogia paulista “neon-realista” segue outras referências no quesito metalinguagem. Dialoga com o submundo noturno e errático do filme noir e do gênero policial, buscando uma fotografia de sombra e contrastes e personagens de índole duvidosa, sempre margeando a contravenção, a moral burguesa e o deslize ético (PUCCI JR., 2008) – *Cidade oculta* (1986), de Chico Botelho, com música de Arrigo Barnabé; *Anjos da noite* (1987), de Wilson Barros, com música de Sérvulo Augusto e Arrigo figurando no elenco; *A dama do Cine Shangai* (1988), de Guilherme de Almeida Prado e música de Hermelino Neder.

Várias canções internacionais podem ser ouvidas nas trilhas desses filmes. *Anjos da noite*, na sequência de abertura, mostra uma coreografia, a la Hollywood, no Masp (Museu de Arte de São Paulo) ante a execução de “Dancing in the Dark”, mesma canção que a dupla Fred Astaire e Cyd Charisse dança em *A roda da fortuna* (*The band wagon*, 1953), de Vincent Minelli. Em *A dama do Cine Shangai*, Hermelino Neder faz arranjos e versões para “Sophisticated lady” e outros standards.

Arrigo Barnabé é o nome mais representativo da música de vanguarda paulistana a colaborar em uma série de filmes do período. O instrumentista nascido em Londrina (PR), que vinha compondo para cinema desde 1976 (*Sabendo usar não vai faltar*), compõe e/ou integra o elenco de diversos filmes dos anos 80 a partir do curta *A estória*

de *Clara Crocodilo* (1981), de Maria Cristina Santeiro, que forma uma espécie de díptico com o LP do artista que combina música instrumental, atonalismo, sonoridades radiofônicas e a estética das HQs.

Para a trilha de *Cidade Oculta*, filme que ainda traz a assinatura do músico no roteiro, elenco e produção, Arrigo cria uma série de faixas marcantes, a exemplo da musicalização do “Poema em linha reta (Balada do Ratão)”, de Fernando Pessoa, e da canção Shirley Sombra, que ganha voz de Tetê Espíndola. O cantor/ator participa de outros trabalhos no cinema do período – *Estrela nua* (1985), de José Antônio Garcia e Ícaro Martins, *Vera* (1987), de Sérgio Toledo, *Lua Cheia* (1989), de Alain Fresnot, entre outros – e continua a manter colaborações no cinema da retomada.

Diretores de renome ligados ao cinema novo abrem-se em menor ou maior grau a gêneros variados da canção no novo contexto de hipermassificação midiática. Nelson Pereira dos Santos flagra a guinada da música sertaneja (instrumentação, arranjos, figurino) rumo a uma caracterização *country* norte-americana em *Estrada da Vida* (1980), que retrata a dupla Milionário e José Rico. Em seguida realiza *Memórias do cárcere* (1984) – baseado em Graciliano Ramos, com canções de Noel Rosa (“O orvalho vem caindo”), João do Valle (“O canto da ema”) e André Filho (“Cidade maravilhosa”) – e, da obra de Jorge Amado, *Jubiabá* (1986/1987), filme analisado neste estudo, com música-tema de Gilberto Gil e a participação do sambista baiano Oscar da Penha, o Batatinha, que vive o personagem Zé Camarão e, como tal, apresenta alguns números musicais.

Em *A idade da terra* (1980), de Glauber Rocha, filme concebido originalmente para projeção sem ordenação prévia de seus 16 rolos, o samba-enredo da escola carioca União da Ilha indaga, em tom de comentário social, “como será o amanhã / responda quem puder”, em seu momento mais exasperante e epifânico. Com direção musical de Rogério Duarte, a película traz ainda canções de Jorge Ben, Jamelão e temas de Villa-Lobos, Mozart e do folclore brasileiro.

Ele não usam black-tie (1981), de Leon Hirszman, com direção musical de Radamés Gnattali, apresenta canção-tema (“Nóis não usa blequetal”) de Adoniran Barbosa e Gianfrancesco Guarnieri. O diretor lança em 1982 *Partido Alto*, curta documental narrado por Paulinho da Viola, cujas cenas foram captadas em 1976 e mostra depoimentos de importantes sambistas narrando a história e o estilo livremente

despojado de improvisação deste gênero musical originado do samba. São marcantes no documentário, que tem fotografia de Lúcio Kodato, as imagens que enquadram o sambista Candeia (1935-1978) cantando e falando sobre sua arte.

Em agosto de 1983, Hirszman e Paulo César Saraceni filmariam shows, entrevistas e *backstage* da temporada que diversos artistas da música brasileira (Dorival Caymmi, João Gilberto, Naná Vasconcelos, Caetano Veloso, Gal Costa, Gilberto Gil, Moraes Moreira etc.) realizaram em Roma por iniciativa do cineasta italiano Gianni Amico (1933-1990). O material foi reunido no longa-metragem *Bahia de todos os sambas*, objeto desta pesquisa, somente lançado em 1996, após a morte de Hirszman (1938-1987) e Amico. Como a década de 1990 apresenta um contexto de produção e proposições estéticas bastante distinto, optamos por estender este panorama da canção popular no cinema brasileiro somente até os anos 1980.

Black-Tie apresenta ainda a participação de Chico Buarque, que, além de fazer o tema principal de *Os saltimbancos trapalhões* (1981), de J.B. Tanko, compõe as músicas de *Ópera do Malandro* (1985), adaptação de Rui Guerra para a peça de Bertolt Brecht e Kurt Weill.

Carlos Diegues, entre os cinemanovistas, foi quem mais se aproximou do rock-Brasil. Após *Quilombo* (1984), que conta com a participação de nomes representativos do samba carioca (Aniceto do Império, João Nogueira, Dona Zica), além da música-tema de Gilberto Gil e Waly Salomão, o diretor realiza *Um trêm pras estrelas* (1987) e *Dias melhores virão* (1989). No primeiro, além da canção-título, parceria de Gilberto Gil e Cazuzza (prestes a deixar o Barão Vermelho), há uma cena com Fausto Fawcett⁷⁸ cantando *Chinesa Videomaker* (Fawcett/Carlos Laufer). Em *Dias melhores...*, temos Rita Lee no elenco e na trilha, que além da canção-título da roqueira, feita em parceria com Roberto de Carvalho, traz Paralamas do Sucesso (*Bora Bora*), Tim Mais, Roberto e Erasmo Carlos, Chico Buarque e Edu Lobo, além de Noel Rosa, na voz de Aurora Miranda, com “Você só mente”.

Caetano Veloso faz curiosas participações no elenco de *Tabu* (1982), de Júlio Bressane, e *Onda Nova* (1983), de José Antônio Garcia e Ícaro Martins; compõe “Luz

⁷⁸ A canção Kátia Flávia, maior sucesso da carreira de Fawcett e hit radiofônico dos anos 80, seria incluída em cenas de um filme cult brasileiro – *SuperOutro*, (1989), média-metragem dirigido por Edgard Navarro – e um *blockbuster* internacional – o longa *Lua de fel* (1992), de Roman Polanski.

do sol” para a estreia de Glória Pires no cinema – *Índia, a filha do sol* (1982), de Fábio Barreto – e realiza seu único longa-metragem como diretor, o filme-ensaio *Cinema falado* (1987). Gilberto Gil vive um astro pop em *Corações a mil* (1981), de Jom Tob Azulay.

Quanto à filmografia relacionada mais diretamente aos temas do samba, a produção documental em curta-metragem é prolífica, resenhando artistas, escolas de samba, lugares e aspectos diversos da herança afro-brasileira que sedimentam o gênero como uma espécie de guardião e portador de hábitos, saberes, técnicas e toda uma imanência ancestral legada por meio da música. Mais uma vez, *Partido Alto*, de Hirszman, é emblemático nesse sentido, demarcando na presença e fala dos partideiros de fé um discurso contra o samba como espetáculo, que serve talvez de contraponto a olhares mais condescendentes com o samba vitrine, a exemplo de *Fala, Mangueira* (1982), de Fred Canfalonieri. Com roteiro assinado por Sérgio Cabral, Emiliano Ribeiro e o próprio diretor, o filme, de 52 minutos de duração, vem a público no mesmo do curta de Hirszman.

Um levantamento parcial revela um painel em que sobressaem produções do Rio de Janeiro e da Bahia⁷⁹. Entre as produções cariocas, destacam-se: *Chega de demanda – Cartola* (1980), e *Okê Jubemba – A pequena África no Rio de Janeiro* (1985), ambos de Roberto Moura; *Dia de alforria* (1981), de Zózimo Bulbul, com música de Aniceto do Império; e *Ilê Aiyê Angola*, produção em 16mm de base carioca mas realizada em Salvador (BA), focada na história do bloco afro Ilê Aiyê, um dos mais tradicionais da Bahia, dirigida por Orlando Senna e produzida e roteirizada por Geraldo Sarno, ambos de origem baiana. Na trilha, “Que bloco é esse”, de Paulinho Camafeu, entre outras composições.

Batatinha é o tema de *Samba não se aprende no colégio* (1978/1981), dirigido por Tuna Espinheira, com fotografia de Aloysio Raulino, e ao lado de outros sambistas baianos, também aparece em *Resistência da lua* (1985), olhar afetivo do diretor Octávio Bezerra, com, uma vez mais, a fotografia de Miguel Rio Branco, sobre a força musical

⁷⁹ Utilizo principalmente, além do portal da Cinemateca Brasileira (bases.cinemateca.gov.br) e do *Dicionário de filmes brasileiros* (LEÃO, 2002), *O negro brasileiro e o cinema* (RJ: Globo, 1988), de João Carlos Rodrigues, e o *Dicionário da história social do samba*, de Nei Lopes e Luiz Antonio Simas (RJ: Civilização Brasileira, 2015).

do Restaurante Cantina da Lua, criado pelo compositor Clarindo Silva no Terreiro de Jesus, Pelourinho, em Salvador.

No longa-metragem, seguindo o vácuo do gradativo esvaziamento da Embrafilme, a produção, como se sabe, torna-se escassa. Temos, assim, *Natal da Portela* (1988), de Paulo César Saraceni, ficção a biografar a trajetória do bicheiro benfeitor que promoveu a escola azul-e-branca, com trilha original de Sérgio Saraceni e participações de Almir Guineto, Jamelão, João Nogueira, Monarco e outros bambas. Milton Gonçalves brilha no papel-título mas o filme, que enfrentou diversos problemas de produção, é considerado irregular.

E ainda o documentário *Abolição*, dirigido pelo ator Zózimo Bulbul, lançado no mesmo 1988, ano do centenário da Lei Áurea, que promulgou a libertação dos negros escravos, marco oficial a perder força representativa nas últimas três décadas pela mobilização da militância civil em favor do 20 de novembro dedicado ao líder revoltoso Zumbi dos Palmares. Produção de fôlego, de 150 minutos, rodada no Museu Imperial de Petrópolis e outras locações, o filme ouve uma série de especialistas em busca da indagação sobre a efetiva emancipação dos afro-brasileiros.

Na parte musical, além da participação de grupos de diferentes regiões (congados de Uberaba, MG; escolas do Rio de Janeiro e emboladores de Pernambuco), ouvem-se um diversificado repertório: entre outros nomes, Clementina de Jesus, Geraldo Filme, Donga, João da Baiana, Moreira da Silva, Jards Macalé; ao lado de Egberto Gismonti, Villa-Lobos e até John Coltrane.

O samba na produção de outros países

A interação entre a música popular e o cinema marca o desenvolvimento das duas linguagens e, não sem algumas reservas, pode ser considerada a partir do surgimento, no século 19, de equipamentos que viabilizaram ambas em uma escala massiva. Como cautela, por exemplo, o que se pontua em um possível panorama da tecnologia, conforme destacado no capítulo anterior, é a presença da canção popular mesmo ainda na era do cinema silencioso. Com os filmes cantantes, nos primeiros anos do século 20, cantores postavam-se atrás ou lado da tela; também eram comuns entrecos de números musicais nas sessões, com artistas e plateia cantando juntos,

seguindo um programa predefinido, que incluía temas cujas letras eram projetadas na ecrã (*illustrated songs*).

Edson, em 1877, cria o fonógrafo. Em seguida, Tainter e Bell registram a patente do grafafone (1886) e Berliner apresenta, então, o seu gramofone (1888). Mesmo com a posterior invenção do cinematógrafo ainda em fins do século 19, a uniformização da velocidade de gravação e reprodução dos discos atingiu critérios técnicos razoáveis somente com as gravações elétricas, no final dos anos 1920, durante os primeiros anos do cinema sonoro, para o que muito contribuíram nomes como o tenor Enrico Caruso e o artesão Eldridge Johnson.

Não seria equivocados, portanto, afirmar que “na esfera do mercado cultural, a alimentação mútua entre a indústria fonográfica e a cinematográfica acontece desde os primórdios do cinema”, conforme lembra o professor Leonardo Vidigal, responsável pela orientação deste projeto de pesquisa. Vidigal identifica o escultor e cineasta novaiorquino Joseph Cornell (1903-1972), ligado ao surrealismo, como uma possível primeira referência a trabalhar no cinema internacional um estilo de música genuinamente brasileiro (a marcha carnavalesca), embora não derivado do samba, ainda que pertencente a um território comum, o carnaval.⁸⁰

Um dos pioneiros em experiências de releitura de uma obra audiovisual, Cornell realizou em 1936 *Rose Hobart*. A película é uma remontagem de *East of Borneo*, um filme B de 1931 dirigido por George Melford e estrelado pela atriz que dá nome à obra de Cornell. Em sua remontagem, o surrealista basicamente eliminou todas as imagens em que Hobart não está em cena e acrescentou algumas outras, mais abstratas, como uma pedra caindo no lago.

Durante as exibições, além de utilizar um filtro azul na lente do projetor, o artista punha para tocar em um gramofone uma seleção de marchinhas de carnaval dos anos 1930, repertório extraído de sua coleção de discos de música brasileira. Dos 77 minutos de duração da produção original de Melford, com seleção musical de Bernhard Kaun e Sam Perry, que, segundo consta, não recorrem a canções brasileiras, Cornell criou um curta-metragem de 19 minutos. Posteriormente, para uma versão reconstituída

⁸⁰ A declaração e as informações atribuídas ao professor Leonardo Vidigal foram colhidas em sala de aula, na Escola de Belas Artes da UFMG, em 26 de novembro de 2013, no contexto do programa da disciplina Música Popular no Cinema e no Audiovisual: Interações entre Som e Imagem.

da restauração de *Rose Hobart*, Cornell inseriu uma nova trilha. Recorreu dessa vez a faixas do LP *Holiday in Brazil* (1957), de Nestor Amaral, cantor e instrumentista brasileiro que se radicou nos EUA após integrar o Bando da Lua, de Carmen Miranda, a partir de 1940, em substituição a Garoto.

Sem contar as produções da Fox estreladas por Carmen Miranda no início dos anos 1940 (*Serenata tropical*, *Entre a loura e a morena*, *Uma noite no Rio* etc.), a primeira produção estrangeira a comprovadamente abordar o universo e o ritmo do samba, foi o inacabado segmento brasileiro de *It's all true* (1942), projeto documental de Orson Welles que, conforme pode ser visto nas imagens remanescentes – resgatadas pelos pesquisadores norte-americanos Bill Krohn, Richard Wilson e Myron Meisel – passeia com vibração e sensibilidade por favelas cariocas e mostra Grande Otelo e o cantor Herivelton Martins esbaldando-se no carnaval. Welles acaba entrando em choque com interesses diplomáticos, tanto do governo brasileiro quanto do seu país, e o projeto não chega a ser finalizado.

A partir de então, dezenas de curtas e longas generalizam o samba como um gênero universal, e dentro do espírito da política da boa vizinhança, levada a cabo pelo Governo Vargas, como uma expressão representante da alma latina nas Américas. Destacamos entre inúmeros exemplos, o curta-metragem da Warner *Carnival in Rio* (1954), de Andre De Lavarre, em que o próprio Vargas surge como anfitrião da cidade e dos festejos carnavalescos, ali mostrado como uma celebração de gabinete, voltada para uma elite de brancos.

Em 1965, a produção mexicana *Samba*, com direção de Rafael Gil e estrelada por Sara Montiel, Grande Otelo, Antonio Pitanga e o cantor Cyro Monteiro, retoma o repertório de Ary Barroso, recorrente nos filmes musicais hollywoodianos desde os anos 1940, a exemplo de *Brasil* (1944) de Joseph Stanley, que traz a participação da dançarina e cantora Aurora Miranda, irmã de Carmen.

Antes, em 1958, *Orfeu do carnaval*, do francês Marcel Camus a partir do texto teatral de Vinícius de Moraes, busca um olhar diferenciado, investindo na valorização de um perfil subjetivo dos protagonistas de origem afro-brasileira. Mas, em que pese o reconhecido esforço e muito elogiado senso plástico, que rendeu belas imagens dos morros cariocas e sua paisagem humana, o filme termina sendo criticado por uma suposta estetização excessiva e romantizada. A trilha é assinada por Luiz Bonfá, Tom

Jobim, Antônio Maria e Vinícius. O mito de Orfeu é aqui vivido por um sambista (Breno Mello), centralidade temática no gênero musical que se reforça na presença de escolas de samba (Mangureira, Portela, Salgueiro etc.), além de intérpretes como Agostinho do Santos e Eliseth Cardoso.

Em *Era do Rádio* (*Radio Days*, 1987), Woody Allen revisita, como indica o título e com sua bem humorada sensibilidade, os anos dourados do showbiz radiofônico a partir da crônica de uma família de Rockaway Beach, Nova York. Estrelado por Mia Farrow, o longa apresenta dezenas de sucessos, desde standards do jazz a canções de identidade latino-americana. Ao ouvir no rádio “South American Way” (Jimmy McHugh/Al Dubin) na voz de Carmen Miranda, a personagem Ruthie (Joy Newman) imita os trejeitos da *brazilian bombshell* no famoso número musical de *Serenata Tropical* (1940), de Irving Cummings, que Allen inclusive mostra nos créditos de encerramento de seu filme.

Também a *la* Carmen, a brasileira Denise Dumont interpreta o clássico do choro “Tico-Tico no Fubá” (Zequinha Abreu/Eurico Barreiros/Aloísio de Oliveira) em levada mambo, tendo o mestre dos timbales Tito Puente (1923-2000) como maestro, a reger sua big band com um cão chihuahua a tira-colo. A composição de Zequinha Abreu, gravada em 1931, ganhou projeção internacional, com sua inclusão em cinco filmes dos EUA lançados na década seguinte – *Alô amigos*, *A filha do comandante*, *Escola de sereias*, *Kansas City kitty* e *Copacabana*; esse último, lançado em 1947, apresentando no elenco Groucho Marx e, uma vez mais, a pequena notável.

Nome da famosa praia carioca, Copacabana, aliás, designa também uma conhecida casa noturna de Nova York, para a qual o produtor Wallace Downey queria dedicar uma canção, encomenda feita em 1944 a João de Barro, o Braguinha, e Alberto Ribeiro. A dupla desviou-se do tema e compôs um tema que exalta a beleza da celebrada praia da zona sul do Rio de Janeiro, gravada com sucesso por Dick Farney dois anos depois. Copacabana, a boate, aparece em *Touro indomável* (*Ragging bul*, 1980), um dos pontos altos da carreira de Martin Scorsese. O filme revela, no entanto, uma relação mais estreita com outro clássico da música brasileira.

O diretor norte-americano utilizou a primeira gravação do samba “Não Tenho Lágrimas” (Max Bulhões/Milton de Oliveira), de 1937, cantado pelo violonista Patrício

Teixeira⁸¹, em uma sequência do longa-metragem que deu o Oscar a Robert DeNiro, no papel do boxeador Jake La Motta, e à montadora Thelma Schoonmaker. Trata-se de um dos exemplos mais significativos do uso de um samba em uma produção internacional em termos do aproveitamento funcional a partir da expressão de letra e melodia, fugindo, assim do pastiche de sorrisos e requebros tão associado ao gênero musical. Na cena, que se passa em uma cozinha, Joey (Joe Pesci), irmão e agente de La Motta, tenta convencer o lutador a aceitar um duelo.

Na medida em que procuram se envolver na conversa, as esposas de ambos – Lenore (Theresa Saldana) e Vickie (Cathy Moriarty) – são destratadas e grosseiramente expulsas do ambiente, cada uma carregando um bebê, enquanto se ouve no rádio a voz de Teixeira, acompanhado do coro de pastorinhas, derramar os versos que dialogam com a repressão a que são submetidas as personagens femininas:

Quero chorar, não tenho lágrimas
Que me rolem na face
Pra me socorrer
Se eu chorasse talvez desabafasse
O que sinto no peito
E não posso dizer
Só porque não sei chorar
Eu vivo triste a sofrer
Estou certo que o riso não tem nenhum valor
A lágrima sentida é o retrato de uma dor
O destino assim quis
De mim te separar
Quero chorar não posso
Vivo a implorar

O diálogo final da cena reforça a equivalência entre o enredo do filme e o drama cantado no samba brasileiro. Após a saída de Vickie, esposa de Jake, Lenore faz um

⁸¹ Outras gravações conhecidas dessa canção: Jorge Veiga (1959), Nat King Cole (1959, sob o título “Come to Mardi Gras”), Anísio Silva, Paulinho da Viola (1987) e o dueto de Ivete Sangalo com Juan Luis Guerra (1997).

comentário e Joey replica: “quem lhe perguntou?”. Em seguida Lenore diz, já se levantando para deixar a cozinha, que os modos do marido fazem a criança chorar. Ele diz: “vou fazer *você* chorar”.

Não à toa, Scorsese relata que foi a atriz Cathy Moriarty quem o apresentou “Não Tenho Lágrimas”, cuja letra teria sido parcialmente criada por Wilson Batista, em um dos diversos casos de autoria controversa tão comuns no mundo do samba. “Quando ouvi a vibração dessa canção, fiquei intrigado pela forma como ela se encaixava de maneira excelente na cena do filme”, conta o diretor, reconhecido, entre outros predicativos, por seu trânsito pela música popular – tanto como trilha em seus longas de ficção quanto como tema de seus documentários.

Música e filmes são quase a mesma coisa. Há o ritmo e o andamento da música – e o equivalente do que no filme é o movimento de câmera, o tempo de duração de um plano antes de você cortá-lo (...) Para mim, na verdade, o processo de montagem é realmente como a criação de uma peça musical. Mesmo que não haja música alguma no filme – penso que os planos possuem ritmo e andamento por si mesmos (...)

Sempre ponho música para tocar no set. A câmera e os atores são realmente como dançarinos em uma coreografia. (...)

Lembro que realmente “Não Tenho Lágrimas” em *Touro indomável* foi tocada dentro e fora do set durante as filmagens e foi absolutamente fantástico, chamou nossa atenção como mágica ao se encaixar perfeitamente naquilo que queríamos com a cena.⁸²

⁸² Em entrevista feita por mim, via email, com troca de perguntas e respostas enviadas entre 02/09/2016 e 26/10/2016.

Capítulo 3 - Do samba à canção, da canção ao filme

Canção Popular e o Gradiente Afro

A caracterização social, histórica e musical do samba é marcada por uma recorrência aos emblemas de negritude e africanidade que transpõe de modo talvez simplista sua unidade de expressão e seu conteúdo visível como uma associação por demais estável, sem levar em conta as alterações e sedimentações próprias de contextos estruturais – épocas e geografias – bem distintos. Talvez a ideia de diáspora enquanto fundamental agente portador e guardião do valor simbólico negro-africano tenha blindado a noção geral do que seja o samba, e diversas outras emanações da presença afro dentro e fora da África, de uma compreensão capaz de antever sua geia geral livre de hierarquias herdadas do próprio modelo colonial. Em grande parte dos estudos acadêmicos, rebatendo uma sintomática mais ampla, parece vigorar uma estratégia de militância irresoluta que ecoa o grito de libertação tal qual em fatos históricos que dizem respeito ao grilhão escravocrata e seu combate.

Se considerarmos a utilidade de tensionar essa cristalização do valor simbólico do samba, abre-se caminho para outros gradientes de sua força expressiva que, longe de recusar uma história e um traço de resistência, pode fornecer instrumentos de análise em que seu aporte seja visibilizado (e audível) por outras chaves de interpretação no campo da estética e da prática do filme. Tangentes que não desprezam, por exemplo, o que há de social na noção de *gestus*, criada por Brecht⁸³ para fazer sentir a essência do teatro e aplicada por Deleuze para pensar uma dimensão de “teatralização direta dos corpos” observada na filmografia do norte-americano John Cassavetes (DELEUZE, 2005), referência meio que isolada, em meados dos anos 1950, entre os detonadores do cinema moderno do outro lado do Atlântico de uma Nouvelle Vague – e contemporânea, na América Latina, dos projetos deflagrados por nomes como Fernando Birri e Nelson Pereira dos Santos nesse período.

Antes de avançar nas questões cinematográficas, convém deter-se brevemente em algumas ponderações para melhor calibrar o recorte do presente estudo. O arco de

⁸³ Não se ignora, é preciso dizer, a pedagogia de militância e as estratégias de estranhamento propostas por Bertolt Brecht, conforme assinala Robert Stam, em *O espetáculo interrompido*, e, de diferentes formas ao longo de sua filmografia, Glauber Rocha, especialmente em *O leão de sete cabeças* (1970). Recortamos aqui a noção de *gestus* apenas com o intuito de destacar como em autor militante o engajamento político pode decantar-se em um investimento formal de potência.

tempo são as três décadas que vão de 1957 a 1987, com o diagnóstico da canção e aspectos do improvisado como possibilidade do moderno a partir de análises pontuais de oito filmes brasileiros nos quais a relação com o samba é observada em diferentes graus. Tanto quanto possível, após a cronologia da canção popular proposta nos capítulos anteriores, a ideia é evitar a gratuidade de balanços de carreira, bem como da produção de/sobre temas e personagens oriundos de uma identificação com a cultura negra, brasileira e além. Nem por isso ignora-se o olhar retrospectivo. O recurso às trajetórias irá interessar quando permitir a constatação de porosidade, confluências, entre as biografias de artistas de diferentes meios ou elucidar determinados procedimentos criativos no processo de realização de uma obra.

Pontuamos as sugestões de senso comum sobre a simbologia do samba e de sua relação com representações da África e do Brasil que tanto contaminam a literatura acadêmica, e que talvez ignorem um aspecto central, o sonoro, daquilo que deve ser tomado, pelo menos dentro do propósito deste estudo, essencialmente enquanto música. Luiz Fernando Nascimento de Lima, ao constatar a necessária falta de estranhamento e distanciamento do objeto “samba” entre pesquisadores brasileiros, contrapõe visões que julgo necessário elencar nessa digressão pela notoriedade, penetração e representatividade de seus autores, cada um representando um polo de abordagem.

Se de um lado há a orientação histórica e de viés reivindicatório, presente em Muniz Sodré, que tende a localizar em cada canção de samba um museu portátil com mostruário de valores culturais imutáveis de origem africana, “continuidade da Bahia negra, logo de parte da diáspora” que vai dar no samba carioca; há na outra ponta o hibridismo, destacado como elemento essencial por Hermano Vianna, que vê (e ouve) o samba como prática cultural capaz de penetrar em grupos e classes diferentes, percorrendo, transformando e incorporando geografias e tempos instáveis conforme sua função mediadora.

Entre os afinados com a proposição de permanente mistura e transformação defendida por Vianna, Nascimento de Lima destaca o esforço de Philip Galinsky, cujo estudo aborda as mudanças que o samba sofreu com o advento do chamado novo pagode, em meados dos anos 1990, centrando-se na ideia de que o gênero possibilitou uma reinvenção da tradição em reação ao desapegar das raízes ocasionado por fatores como o carnaval excessivamente midiaticizado e escolas de samba formatadas para um

obsessivo rendimento de produtividade profissional em detrimento do sentido de comunidade.

Intriga notar que Sodré parte, justamente, de um aspecto musical (a sincopação rítmica) para apresentar uma hipótese evolucionista e difusionista, segundo a qual, uma mesma sincopação (unidade de expressão) mantém sua africanidade, espécie de conteúdo simbólico visível, em três contextos estruturais radicalmente distintos – a África de origem, o samba no Brasil e o jazz norte-americano. Então as mediações simbólicas e as injunções técnico-comerciais, como as que advêm da indústria do disco, o carnaval hiper-midiatizado e, especificamente, a própria constituição de uma filmografia de/sobre/com samba, acabam tendo seu real alcance ignorado ou sobrevalorizado.

Mesmo assim, não se deve desprezar as múltiplas alegorias e referências levantadas por Muniz Sodré, já que frutifica em seu pensamento – esta é a minha aposta – um misticismo consciente e esclarecido que avança da metáfora e da poesia para a condição de instrumento de reflexão, propondo outros meios para traçar sua análise. Eis um movimento que me interessa, enquanto método, por dialogar com visões de criadores e estudiosos em que o improvisado e o transe surgem como possibilidades estruturantes; e a arte do filme, sem deixar de ser devaneio, constitui-se a todo tempo como projeto e processo – à maneira das margens de imprevisibilidade que definiram as obras aqui em questão no ato de sua criação.

Exemplo contumaz, nesta direção, é a leitura que Robert Stam propõe do longa-metragem *Barravento*, associando suas interpretações e os bastidores da conturbada produção a crenças e práticas do candomblé. De viés assumidamente militante, o estudo *Sociologia do negro no Brasil* (1998), de Clovis Moura, reforça a indagação em torno dessas associações com o que é sagrado para a cultura afro quando caracteriza, em vasto painel, orixás como Exu.

Em acréscimo, o próprio Nascimento de Lima reconhece que, “apesar de exibir um bias marcado”, o autor (Sodré) não se furta completamente a explicações sobre o caráter híbrido do samba e espaços de mediação. De fato, no estudo em questão, *Samba – o dono do corpo*, com primeira versão datando de 1978, Sodré menciona as praças como ponto de encontro importante, onde “os fluxos sociabilizantes implicam heterogeneidade étnico-cultural, mas também pluralidade de afetos (amor, ódio, desejo),

constitutiva da territorialização’; e o maxixe como gênero híbrido, aliado do samba na conquista de audiências extra-gueto. Destaca ainda o falar cotidiano e a crônica do homem comum tão caros à lírica dos bambas.

De modo concreto, o samba a ser observado e ouvido nesta análise é aquele que, especificamente, foi composto e/ou interpretado pelos artistas da música em questão – Zé Kéti, Batatinha, Nelson Cavaquinho e Noel Rosa – em operações poéticas dos filmes realizados por diretores – Nelson Pereira dos Santos, Glauber Rocha, Paulo César Saraceni, Leon Hirszman e Rogério Sganzerla – em cuja marca autoral podemos, então, indagar aspectos de interesse em sua lida com a matéria musical em sua mais ampla expressão, nos termos de uma compreensão do moderno cinema brasileiro e da presença da canção popular na referida filmografia. “É difícil pensar a história do cinema no Brasil sem se render à evidência de seu diálogo estreito com a música brasileira”, atesta Ismail Xavier⁸⁴.

Se houver, portanto, um sentido altamente difundido de etnicidade subjacente aos autores aqui citados, objeto da ressalva de Nascimento de Lima, onde ainda se incluem o etnomusicologista Gérard Béhague (1937-2005) e o antropólogo Rafael José de Menezes Bastos, será nesses mesmos autores que, uma vez devidamente identificada, irei buscar uma tentativa de superação de tal cristalização do debate, a opor supostos afro-brasileiros e brasileiros não-negros. Do contrário, estaria, já de saída, negando a viabilidade do próprio corpus fílmico em recorte no presente trabalho, uma vez que aqui se trata de filmografia assinada em sua totalidade por diretores “não-negros” (Nelson Pereira, Glauber, Saraceni, Leon e Sganzerla) egressos da classe média e de uma formação burguesa, portanto originalmente afastados de uma patente de essencialidade que lhes legitimaria o lugar da fala. Seria desconhecer, de mesmo modo, a ativa contribuição das equipes envolvidas, a começar pelos próprios sambistas e o elenco envolvido (Grande Otelo, Antonio Pitanga, Helena Ignez etc.). Pretendo assim recompor, no contexto das análises, um campo fragmentado, que, a despeito de nobres intensões, lega ao campo semântico da “negritude” o rótulo genérico de classe ou categoria.

⁸⁴ In Cinémas d’Amérique Latine n.8, Toulouse, 2000, p.68.

A opção, quando for de utilidade para a apreciação das obras, será reconhecer, nas palavras de Béhague a “multiplicidade de identidades negras” e a “ambiguidade de autoidentidades étnicas e das complexidades da estratificação social brasileira” a partir do que cada filme seja capaz de oferecer também como diagnóstico no conjunto do efeito estético, entendido também como ato político, imanente às suas poéticas. O filme tomado como objeto auto-reflexivo, com seus elementos, bem como sua organização, ensejando regras próprias de apreciação, análise e interpretação, como acredito ser condizente com o pressuposto do moderno e de seu apropriado ethos crítico de observação.

Nesse intuito, ir a Brecht pavimenta a existência dos filmes tratados também como uma possibilidade, uma vez mais, de “teatralização direta dos corpos”, portanto uma dramaturgia social, inter-relacional, que elege o *gestus* desde a intriga (na ficção) ou do tema (no documentário) representado de dentro para fora da narrativa como índice social e formal a um só tempo. Trata-se de um olhar propositadamente intercambiante porque, ainda que de natureza e potência dramática, o *gestus* aqui se constitui em vínculo a não depender das relações causais e das motivações do cinema de gênero, ou das premissas do documentário tradicional, valendo mais seu caráter de autonomia expressiva.

E, retomando Menezes Bastos, o mesmo deve valer ao que concerne à canção enquanto dispositivo que articula sentidos/sintagmas na expressão de linguagem da obra cinematográfica. Do mergulho que o ensaísta faz no universo social e formal da música popular, é preciso não perder de vista o filme também como coisa feita para se ouvir, cabendo agora ao espectador a postura ativa dos sentidos sem necessariamente depender da instigação criativa, a magnetizar a recepção, que costuma vir das propostas do cinema de vanguarda em seus variados extratos – os filmes para “não” serem vistos de Andy Warhol nos anos 60; o *Branca de Neve* (2000) do português João César Monteiro, que prescinde de imagens etc.

Letra e ritmo

Ao entender a canção popular no Brasil enquanto gênero de arte verbo-musical, Menezes Bastos argumenta ser fundamental, para quase toda música popular, a relação entre a letra e as estruturas musicais. Se os EUA ocupariam o papel de centro de um sistema de lógica mundial, o mesmo não atuaria de forma homogênea, *deixando* espaço para versões locais, nacionais, com possibilidade de comunicação e interação entre as duas. Parte, assim, do processo criativo de “Feitio de Oração”, parceria de Noel Rosa e Oswaldo Gagliano, o Vadico, lançada em 1931, para fundamentar o samba como uma instância específica de música popular, associada a uma simbologia nacional.

Segundo é descrito, o processo de composição dessa canção intui um conceito de música como uma peça já contendo letra desde sua origem. Menezes Bastos discute o termo “monstro”, usado para descrever o rascunho inicial feito por Noel ao ouvir pela primeira vez ao piano a composição de Vadico. Tal versão preliminar da letra seria baseada em elementos rítmicos gerais da peça musical, de modo que, com o “monstro”/rascunho, Noel teria fixado a quantidade de sílabas e as recorrências prosódicas dos versos que iria concluir adiante. O relato aproxima-se do que pode ser visto em dado momento de *Agulha no palheiro* (1953) com o tema “Perdão”, conforme mencionado no capítulo 2, quando Juca (César Cruz), ao piano, e Eliana (Dóris Monteiro) “compõem” em cena aberta a referida canção.

Muniz Sodré “questiona a ideia de que a maioria das síncopes características da música brasileira seja derivada da prosódia verbal”, adverte Nascimento de Lima ao negar ao elemento verbal o papel de componente rítmico-tímbrico em um samba cantado. Em que pesem eventuais barreiras idiomáticas, canções seriam mais universais do que a música instrumental – “uma canção é já em sua substancialidade (...) um diálogo: entre música e língua”, não necessitando portanto que, para ter sentido, a estrutura prosódica de sua letra tenha determinações lexicais precisas. Embora não se oponha a absorver essas determinações, o “monstro”, segundo Menezes Bastos, corresponde à base rítmica da letra, que, por sua vez, é compatível e baseada no ritmo da música. Porém, uma vez existindo o rascunho monstruoso, não deve mais haver separação entre música e letra como entidades autônomas: “na canção a música como

que rouba da língua a natureza, colocando-a no olvido” (MENEZES BASTOS, 1995, p. 19).⁸⁵

Para Menezes Bastos, o ritmo, no contexto do samba, é algo de natureza dual (NASCIMENTO DE LIMA, 2005, p. 17). Ora aparece como categoria geral e holística, ultrapassando uma definição-padrão fundada na extensão dos sons, como nas linhas de bateria das escolas de samba (“sofisticadas elaborações rítmico-tímbrico-melódico-harmônicas”). Ora surge como uma categoria “específica” e “tópica”, capaz de gerar “identidade” e “caráter” de gênero, podendo assumir uma condição “infra-estrutural” e “marginal”. Para ilustrar essa segunda condição, recobra-se o exemplo do termo pelo qual se conhece, no meio artístico, a seção rítmica dos conjuntos de música popular; cozinha, nomenclatura que “sem dúvida recorda a negritude do ‘ritmo’ no Brasil de maneira abjetamente discriminatória” (MENEZES BASTOS, 1995, p. 20).

As possíveis dualidades que se projetam a partir de um único elemento, a exemplo do ritmo, reforçam o quão complexa pode se tornar a análise de um constructo artístico, ainda mais quando se pretende observá-lo em deslocamento intersemiótico para uma outra linguagem – no caso deste estudo, o efeito de canções populares pré-existentes na fatura estética de um filme. Por mais que, aqui, estejamos falando sobre o encontro entre cinema e música. Afinal, desde as vanguardas europeias do início do século 20, já se apontava o que de música era intrínseco ao cinema como arte do tempo, como imagem em movimento. E no Brasil, com o cinema experimental a partir do final do anos 1960, pôde ser constatado “de forma radical tal embricamento (...), em verdade um rebatimento do cinema sobre si mesmo, a partir do reconhecimento de sua dimensão musical” (XAVIER, 2000, p. 70).

O labirinto de sentidos que se coloca perante um dado elemento não deve resvalar em polarizações antecipadamente ideológicas, tal como já se expôs. Entendo,

⁸⁵ No que diz respeito à letra, Muniz Sodré ocupa-se de elencar os conteúdos temáticos – a crônica do Rio de Janeiro e da vida nacional – além de reconhecer, ao lado da presença negra, a contribuição portuguesa – versos em quadra, o sistema harmônico tonal, a nostalgia – e a legitimidade do eu-lírico de compositores brancos, como Noel, Mário Lago e Paulo Vanzolini, fazendo uma ressalva a Chico Buarque. “A simples situação de classe ou mesmo de cor não basta para explicar o fenômeno, porque nele entram os sambas de gente branca como Noel Rosa, Mário Lago, Paulo Vanzolini e muitos outros. Trata-se, na verdade, de uma *posição cultural*, de um lugar em que se inscreve o compositor, não por uma decisão puramente racional ou doutrinária, mas por um impulso especial de sentido, cujo pólo de irradiação se encontra na transitividade cultural das classes economicamente subalternas.” (SODRÉ, 1998, p. 45)

assim, que a terceira via proposta por Nascimento de Lima em seu cotejo sobre os aspectos do ritmo pode orientar e matizar a reflexão deste e outros tópicos. “A natureza dual do ritmo implica em planos de interpretação diferenciados, e esses planos se referem a sistemas de valores, processos e significados também diferentes”, afirma. “Eles estão em sobreposição, têm ligações de hierarquia entre si e mantêm vínculos de complementaridade” (NASCIMENTO DE LIMA, 2005, pp. 18-19).

De um ponto de vista mais esquemático, consoante às mudanças ideológicas que perpassam a macro-estrutura social desde o início do século 20, alterando assim os valores vigentes, Menezes Bastos divide o desenvolvimento do samba em quatro fases dicotômicas: até os anos 1920, fase de constituição do samba, a oposição entre baianos e cariocas era o traço mais influente; na década de 30, com o estabelecimento e a difusão da forma “paradigmática” do samba (SANDRONI, 2000), destaca-se a oposição morro versus cidade; por volta de 1950, sob o pano de fundo da Guerra Fria, a generalização do samba-canção faz sobressair uma dicotomia marcada pelo aspecto da etnicidade, opondo esse suposto samba branqueado àquele que seria o verdadeiro samba negro; após o sucesso da bossa nova, nos anos 1960, o samba passa a valer a partir dos critérios de “novo” (e urbano) ou “velho” (e rústico).

Trata-se de uma periodização, como se disse, esquemática, tomada a partir da experiência do Rio de Janeiro como epicentro, que não pretende esgotar uma gama bem mais ampla das expressões que o samba foi tomando ainda em seu momento constitutivo *pré-histórico* na Bahia e em outras regiões. Capital desde 1763, o Rio de Janeiro pode, assim, ser tomado como o ponto onde se consolidou, mais adiante, a fisionomia musical do Brasil moderno, o lugar de concentração e processamento em que o enorme e latente emaranhado de práticas de música rural, espalhadas de norte a sul, ganha configuração urbana⁸⁶.

A presença das batucadas negras transforma as danças binárias vindas da Europa e, no limiar do século 20, faz emergir para o mercado – ou seja o germe de uma indústria da música preconizada pela montagem teatral de revistas, o gramofone, discos

⁸⁶ A despeito de inúmeras pontuações, colocadas inclusive pelos autores aqui mencionados, quanto a vigência de uma geografia carioca para a gênese do samba, é esta a visão mais comumente partilhada entre pesquisadores, artistas e interessados na cultura musical brasileira. Em comentário, enviado por email (08/09/2016), Martin Scorsese assinala: “O samba brasileiro *do Rio de Janeiro* (grifo meu) em estilos antigos de música popular, como o jongo, e na dança e na música afro-brasileira”.

de acetato e o rádio – uma música popular que, tão logo permitisse a tecnologia, seria incorporada pela atividade cinematográfica, conforme tratamos no primeiro capítulo. Em tal imagem cristalizada, é possível observar esse amálgama rítmico e cultural formando a base para um carnaval urbano em que, segundo José Miguel Wisnik, um “caleidoscópio” de classes sociais e de raças experimentava a “sua mistura” num país que havia migrado da escravidão para o “modo de produção de mercadorias”.⁸⁷

Ao constatar que, desde há muito, a “tão musical” ideia de *harmonia* costuma ser aplicada à esfera social e política, “para representar a imagem de uma sociedade cujas tensões e diferenças estejam compostas e resolvidas”, Wisnik argumenta que, do ponto de vista dominante, a contestação e a diferença aparecem como *ruídos*. Tomados como “cacófatos sociais”, esses ruídos, dissonâncias, seriam recuperados segundo um código ideológico do qual muitas vezes a música oficial figura como sendo a demonstração “natural”. Trazendo, então, o mesmo Rio de Janeiro do início do século como exemplo, o autor lista as manifestações musicais da época a partir de um *status quo* bem definido. A uma certa música de concerto, o repertório leve dos saraus, o carnaval elegante e a ópera (“música saudável”), Wisnik opõe as batucadas dos negros, os teatros de revista, os sambas e a boêmia seresteira (“ruído rebaixante”), que eram objeto frequente de repressão policial.

Ou seja, a emergência mercadológica de uma indústria cultural que ainda se esboçava, em meados do século 20, a partir da música como produto de um circuito social, não fora capaz de elidir o que “a prática musical desses grupos ‘marginais’” trazia de virtualmente subversivo – “por menos que uma revolução estivesse no horizonte histórico imediato”. Tal subversão estaria manifesta, segundo José Miguel Wisnik, uma vez mais, no elemento da síncopa. “Na investidura sincopada dos sons, na sua corporalidade diferenciada, despontam os traços, recalcados e atraentes, incisivos e não expressamente articulados” (WISNIK, 1987).

Enquanto fato cultural, a música popular e o samba emergem de um macro panorama dinâmico e instável próprio da história social, daí a necessidade da delimitação de determinados contextos históricos. No entanto, para um entendimento

⁸⁷ José Miguel Wisnik no ensaio *Algumas questões de música e política no Brasil*, que integra a coletânea *Cultura brasileira – temas e situações*, organizada por Alfredo Bosi, São Paulo: Editora Ática, 1987 – Série Fundamentos.

mais agudo de suas expressões e significados, a música popular requer uma criteriosa atribuição de categorias que permitam a organização de repertórios, com vistas a identificação de poéticas específicas – para a canção popular no Brasil, por exemplo – capazes de vislumbrar uma dinâmica interna em termos de uma série musical.

Ocorre que, quando se fala em poética, desde Aristóteles recorre-se à noção de gêneros. Especialmente nos estudos literários, mas também para as outras expressões, o cinema e a música inclusos, o princípio dos gêneros, ou noções equivalentes, permanece como instrumento e critério de valor crítico, didático e historiográfico; buscando esquadrihar sistemas culturais densos e complexos sempre a partir de categorias que, com suas variações, redundam numa tríade básica – lirismo, drama e narrativa. Eis uma padronização que, não raro, deixou a desejar e se mostra especialmente problemática nos estudos das artes verbais praticadas por grupos de letramento incipiente ou nulo.

O problema da compreensão desses repertórios a partir de padrões de análise gerados no quadro da cultura escrita, aponta Cláudia Neiva de Matos, tem sido objeto de especialistas como Hans Robert Jauss e Dan Ben Amos. Segundo a professora de Letras da Universidade Federal Fluminense, Ben Amos evidencia a necessidade de tomar prioritariamente em consideração, para estabelecer classificações dos repertórios não filiados às literaturas hegemônicas, categorias geradas dentro das próprias culturas de origem de tais repertórios.

Creio que essa proposta pode ser útil também para compreendermos a topologia da canção popular mediatizada, isto é, aquela produzida, veiculada e consumida no quadro da cultura industrial de massas. Essa aproximação, contudo, não deve fazer perder de vista as diferenças que existem entre a moderna canção popular e a produção dita folclórica⁸⁸.

Sobretudo para os casos do cinema e da música popular, em que a dimensão sonora joga, para dizer o mínimo, par-e-par com a imagem em movimento e o texto, respectivamente, no conjunto da fatura expressiva, vale o alerta de Neiva Matos. Para a pesquisadora, o sistema semiótico da canção popular não se apóia somente na palavra, mas também na música, na voz e mesmo nos arranjos instrumentais, o que nos obriga a lidar com variantes de diversos tipos, referenciadas a diferentes formas de expressão e tradições críticas.

⁸⁸ MATOS, Cláudia Neiva. *Gêneros na canção popular: os casos do samba e do samba canção*. Revista *Cultura*. Uberlândia, v. 15, n. 27, julho de 2013, p. 124.

Na canção popular, prevalecem as classificações de natureza rítmica (marcha, baião, samba de breque). Uma máxima de Mário de Andrade – *no princípio está pois o ritmo*⁸⁹ – lembra que, mesmo entre especialistas, prevalece o senso comum de que o ritmo é o elemento orgânico e estruturante das linguagens imbricadas na composição de uma peça cantada. Carlos Sandroni, entretanto, sem desconhecer a prerrogativa do ritmo, faz ventilar a importância dos outros elementos para uma noção de gênero da canção em três dimensões – verbal, musical e vocal.

A batida é de fato, na música popular brasileira, um dos principais elementos pelos quais os ouvintes reconhecem os gêneros. Neste país, e certamente em outros também, quando escutamos uma canção, a melodia, a letra ou o estilo do cantor permitem classificá-la num gênero dado. Mas antes mesmo que tudo isso chegue a nossos ouvidos, tal classificação já terá sido feita graças à batida que, precedendo o canto, nos fez mergulhar no sentido da canção e a ela literalmente deu o tom.⁹⁰

As classificações que tomam o gênero como parâmetro (temático, estrutural, arquetípico e funcional) são contrapostas por Ben Amos aos sistemas populares de denominações genéricas, os quais Neiva Matos chama de taxonomia metafolclórica. Aplicados à análise que tenha em conta um conjunto de relações, esses sistemas podem se dividir em três níveis: o nível da prosódia (elementos formais), o nível do temas e o nível do comportamento (possíveis usos sociais) (MATOS, 2013, p. 125). Tomando como exemplo o samba carioca dos anos 1920/1930, poderia valer as seguintes dominantes: a batida, do morro do Estácio, baseada na tríade surdo-tamborim-cuica (prosódia); a malandragem (tema); e o carnaval e a vida suburbana (comportamento).

Sandroni, porém, atento à amplitude histórico-estilística do termo “samba”, elabora uma revisão de conceitos e interpretações. Buscando distanciamento para pontos de vista normalmente tão colados ao seu objeto, o etnomusicologista propõe *sistematização, crítica das fontes e formalização*. O primeiro momento, correspondente ao chamado “samba folclórico”, remeteria ao samba-de-roda ou samba-de-umbigada e estaria relacionado a situações festivas com dança baseada em forte marcação rítmico-percussiva. Mas quando “Pelo telefone” é registrada, por Donga em 1916, o samba é colocado em outro contexto sócio-cultural, entrando em cena o contexto urbano, a

⁸⁹ ANDRADE, Mário. *Pequena história da música*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1987, p.12.

⁹⁰ SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917 – 1933*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar / Editora UFRJ, 2001, p. 14.

indústria cultural e a mídia técnica. O samba anterior, “ao estilo antigo” (SANDRONI, 2001), seria mais maxixe do que samba enquanto ritmo e instrumentação.

“O velho samba, que era sobretudo dança, tinha letra mutável, na medida em que se baseava no ciclo de um refrão consagrado alternado com estrofes **improvisada**”, aponta Cláudia Neiva Matos:

Esse modo de construção é de certa forma preservado no samba dos anos 20, cujas estrofes, apesar de fixadas pelo processo de gravação, apresentam um grau pronunciado de autonomia. A progressiva determinação autoral das obras correrá paralela à aquisição de um formato de canção, com começo, meio e fim, assinalados tanto na melodia, que se organiza em 1^a. e 2^a. partes, quanto na letra, que se organiza em texto, em narração na qual se define uma voz elocutora, que pode ser individual ou coletiva, mas desenha e projeta uma identidade uma, uma persona autoral (MATOS, 2013, p. 126).

O samba moderno carioca somente se constituiria, portanto, no final dos anos 1920, com perfil estruturado e a reconfiguração do ritmo, não podendo mais ser estilisticamente rotulado de maxixe ou batucada. No mesmo período surgem as escolas de samba, futuro celeiro não só do samba-enredo, mas também do samba-canção e o “samba malandreado dos bambas do Estácio”. É lá, nas escolas, que o samba, enquanto gênero, se define enquanto forma moderna e acabada, fragmentando-se em subgêneros. Ou seja, enquanto consolida sua modernidade o samba se abre a uma intensa dinâmica evolutiva e a uma circunscrição imprecisa – isso para limitarmos a resenha, lembre-se uma vez mais, ao epicentro carioca. Outros gêneros (marcha, choro, toada, fox-trote, valsa) também passam por uma notável diversificação e se reconfiguram a partir da mistura de estilos, modismos, pressões comerciais e a demanda de um público variado.

Essa ampla tendência à mistura de gêneros que marca o início da indústria fonográfica responde por uma rotulação categorizante nos vários nichos da música popular – marcha-rancho, marcha-frevo, tango-milonga, tanguinho-sertanejo, maxixe carinhoso etc. – e encontra no samba seu maior emblema. Desfrutando junto ao público do status de unificador, ele se mostrou expansivo, longo e incrivelmente permeável a injunções mercadológicas, acolhendo “em seu universo a mais generosa diversidade social e estética”. E por ser o mais “nacional”, é o gênero “que dá mais filhotes”.

Dos dicionários de consulta genérica às publicações especializadas, passando por etiquetas e capas de discos e partituras, Neiva Matos registra uma infinidade de nomenclaturas. Das clássicas (samba de partido-alto, samba-enredo, samba-canção,

samba de breque) e folclóricas (samba-de-roda, samba-lenço) às conceituais (samba-choro, samba-corrído, samba-exaltação etc.), rítmicas (samba-maxixe), lúdicas (samba à moda agrião) e exóticas (samba fonético), entre diversos outros usos.

Se tamanha heterogeneidade de critérios, impede a consolidação de uma tipologia estável, por que não adensar a questão com a possibilidade de um virtual samba-de cinema, quando usos e apropriações de temas, formas e imanências do ritmo cadente passar a ditar as regras da criação? *Samba de tela, sim, senhor!*, diria um bamba virtualmente cioso das prédicas formais que o gênero musical enuncia enquanto batida, melodia, canção e dissonância. Samba de câmera, no Mário Carneiro de certos momentos de *Nelson Cavaquinho* ao empunhar uma 35mm. Samba de set, como se supõe do comentário de Martin Scorsese sobre *Touro indomável*. Ou samba de cena e moviola, a exemplo do que fazem Glauber Rocha (voz em off), Roberto Pires (montagem), Mário Carneiro e Nonato Estrela (câmera) em *Di Cavalcanti*. Todo aquele samba que, conforme se ativa na prática do filme, pode ser capaz de encaminhar discursos, estabelecer narrativas, criar ou contrapontear raccords, delinear personagens, cadenciar a montagem e plasmar cenas deveria merecer o reconhecimento de sua embocadura cinematográfica.

Chega-se ao ponto de transcender a presença do samba no cinema – brasileiro e além – apenas como peça musical capaz de definir um subgênero, mas pensá-lo como ato coreográfico que, mais que pautar histórias, transforma, recondiciona e estrutura os elementos constitutivos da linguagem cinematográfica. Pensar o filme brasileiro como gesto musical a partir do que o samba pode fornecer como presença, ritmo, intuição e pensamento cinematográfico.

Uma presença como – nos termos de Jacques Aumont e Michel Marie – aquilo que se opõe ou não se limita à representação no sentido mais literal. Ou seja, não somente o elemento icônico, plástico, figurativo (AUMONT, MARIE, 2003, p. 240). E pensamento e intuição como assinala Arthur Omar a propósito da música de Bach, em *Crônica de Ana Magdalena Bach*, no qual, embora o filme construa a música “enquanto o objeto de sua temática”, é a música que, segundo o cineasta, sustenta o tempo do olhar, substantivando um efeito de presença que, de outra maneira, redundaria em apenas ilustrativo.

Nessa operação, onde, mais uma vez, a música sustenta esse tempo do olhar, (...) o espectador (...) se constitui, na sua experiência íntima e subjetiva mais profunda como um olho livre, para percorrer a superfície da tela em toda a sua amplitude, e desvinculado, numa certa medida, da ideia ilustrativa de música.

A música é oferecida como uma espécie de bloco (...) entregue ao espectador como um movimento inteiro (...) A progressão interna da música que você ouve ali não está determinada em princípio por nenhuma progressão da linguagem do filme, da dramática, da dramaturgia (...) você está livre para seguir a progressão interna da própria música (...)

Você olha a música.

E

Todos os elementos materiais que estão presentes dentro da cena, eles como que, por virtudes da música, vêm ao primeiro plano, através do olhar do espectador, que vai, em ondas, escavando, mineirando essa superfície. É um filme que está profundamente ligado ao fenômeno da audição.⁹¹

Em diferentes graus de duração, *opacidade e transparência*, mas talvez com a igual capacidade imersiva, indicativa e auto-referente da peça musical, pode-se observar e ouvir uma equivalente atividade da peça musical em filmes brasileiros tão dispares no estilo e no tempo: Grande Otelo embriagado a mastigar os versos de “Eu quero essa mulher assim mesmo” (Monsueto Menezes) enquanto a vida comum se desfaz, com a batida policial, na comunidade do morro de Tião Medonho em *Assalto ao trem pagador* (1962); “Luz negra”, de Nelson Cavaquinho, em *A falecida* (1965); as canções de Tavinho Moura e Noel Rosa em *Cabaré Mineiro* (1980); a gravação de “Preciso me encontrar”, de Candeia na voz de Cartola, em inserção extra-diegética, na sequência da morte de Cabeleira em *Cidade de deus* (2002).

Nesse caso, na hipótese de as “virtudes da música” franquearem ao samba a condição de tutor do olhar, e não só dotá-lo das potências específicas de elemento expressivo sonoro-auditivo, certamente estaríamos mais próximos da possibilidade de um samba-filme. Difusa, malemolente e escorregadia, a noção pode ganhar fôlego ao se deparar com exemplos como os descritos no parágrafo anterior e talvez alcance maior concretude com os estudos de caso do próximo capítulo.

⁹¹ OMAR, Arthur. Cinema: música e pensamento. In: XAVIER, Ismail (org.). O cinema no século. Rio de Janeiro, Imago, 1996, pp. 269-288.

Uma aposta conceitual que tende a ser promissora é aproximar este hipotético samba-filme da noção de sutura proposta por Heath. Terceira via entre a ideia matriz de Lacan (paradoxo da presença e ausência do sujeito em seu próprio discurso) e o argumento de Jean-Pierre Oudart (o jogo de olhares e as figuras denotativamente em quadro em um filme), Heath propõe considerar outros modos de sutura no cinema. Uma sutura desobrigada de uma relação exclusiva com o jogo de olhares e aberta a auscultar a interação imagem-som, entre outras possibilidades (AUMONT, MARIE, 2003, p. 282).

Enquanto nomenclatura que não remete diretamente a uma dimensão contextual, prosódica ou temática, mas designa um tipo específico de expressão dentro do universo de uma linguagem artística, o rótulo samba-filme bem poderia se avizinhar do termo samba-canção. O filme *de cinema* é um modo de expressão oriundo da, hoje bem mais ampla, linguagem audiovisual. A canção é apenas um dos modos de existência da música.

De qualquer maneira, a embaralhar aproximações, não se pode esquecer, uma vez mais, do elemento da síncopa, que tão voluntariamente intui um procedimento de montagem, o corte seco, coração do ritmo – na presença e na ausência da batida (sutura), vide o som do surdo emulado nos espaços vazios na abertura de um famoso samba da Mangueira ante o alerta da letra que diz: “quando ouvir essa batida / foi Mangueira que chegou”. Afinal, uma canção assinala, “antes de tudo, algo que se canta: uma peça que possui letra, além de música, e demanda atuação vocal de um intérprete” (MATOS, 2013, p. 129). Veremos, logo a seguir, como a ideia de montagem é subjacente à atuação do cancionista a partir da explanação de Luiz Tatit.

Outra convergência do suposto samba-filme com o samba-canção, se esse último for visto como expressão evolutiva do samba antigo, pode ser extraída da observação de Walter Garcia, para quem a vocação modernizadora do samba-canção “não deixa de estar relacionada com o fato de muitos de seus cultores serem de classe média”, assim como os modernos cineastas aqui elencados. Mas tal direcionamento de classe do samba-canção não deve ignorar o samba dolente, melodioso e sentimental criado por compositores oriundos de origem “etnossocial mais popular e mais negra ou mais mestiça”, cujas gravações, conforme aponta Claudia Neiva Matos, raramente receberam – nas etiquetas, capas de discos e listagens enciclopédicas – o rótulo de samba-canção.

Trata-se da obra de compositores como Nelson Cavaquinho e Cartola⁹², que cultivaram um discurso onde a exploração da dimensão emocional introspectiva se conjugou a uma reflexão de cunho ético e social, atingindo muitas vezes extrema profundidade existencial e delicadeza poética (NEIVA MATOS, 2013).

A persistir no paralelo com a criação musical para se pensar a forma do filme, tomo uma das oportunas definições de Luiz Tatit com as quais o ensaísta caracteriza o processo da canção popular. Trata-se da sua ideia de *dicção*. “Compor uma canção é procurar uma dicção convincente”, escreve Tatit, quando se elimina a fronteira entre o falar e o cantar, tornando a continuidade e a articulação um único projeto de sentido. Propondo uma dialética criativa em que o artista procede simultaneamente um gesto de composição e decomposição, o estudioso afirma que o cancionista decompõe a melodia com o texto, mas recompõe o texto com a entoação. A grandeza do gesto oral do cancionista residiria na criação de uma obra perene (“articulação linguística”) com os mesmos recursos utilizados para a produção efêmera da fala cotidiana (“continuidade melódica”). “A melodia entoativa é o tesouro óbvio do cancionista”, propõe.

Ele recorta e cobre em seguida. Compatibiliza as tendências contrárias com o seu gesto oral.

(...) O compositor traz sempre um projeto geral de dicção que será aprimorado ou modificado pelo cantor e, normalmente, modalizado e explicitado pelo arranjador.⁹³

Para Tatit, os três entes criativos são, nesse sentido, cancionistas.

Nunca é demais lembrar que, diferentemente do filme (uma vez finalizado está posto seu discurso e sua performance de forma imutável), uma canção, mesmo após gravada, permanece exposta à possibilidade de outras (re)interpretações, no estúdio ou no palco. Fora as condições práticas com que se consuma a feitura de uma obra cinematográfica, tão mediada por um maquinário pesado e uma coletividade quase sempre mais numerosa – por mais reduzidas forem parafernália e equipe – do que o labor individual ou em parceria da composição de uma letra e/ou melodia musical, para as quais bastariam uma folha de pauta, um lápis e um instrumento; talvez algum outro

⁹² Considero esse comentário extensivo à lírica (composição e interpretação) de Zé Kéti e, menos conhecido, do baiano Oscar da Penha, o Batatinha, aspecto realçado pela rápida, porém significativa, aparição dos versos de uma canção de sua autoria, “Diplomacia”, nos diálogos dos personagens de Antonio Pitanga e Oduvaldo Vianna Filho em *Barravento* e *O desafio*: “meu desespero ninguém vê / sou diplomado em matéria de sofrer”.

⁹³ TATIT, Luiz. O cancionista: composição de canções no Brasil. São Paulo: Edusp, 1996, p. 11.

item, como um gravador. Mas, para o *modus operandi* do realizador de filmes, sobretudo no cinema moderno, penso valer, em alguns aspectos, a analogia com o perfil que o autor traça para o cancionista:

O cancionista mais parece um malabarista. Tem um controle de atividade que permite equilibrar a melodia no texto e o texto na melodia, distraidamente, como se para isso não desprendesse qualquer esforço. Só habilidade, manha e improviso. Apenas malabarismo. Cantar é uma gestualidade oral, ao mesmo tempo contínua, articulada, tensa e natural, que exige um permanente equilíbrio entre os elementos melódicos, linguísticos, os parâmetros musicais e a entoação coloquial. O cancionista é um gesticulador sinuoso com uma perícia intuitiva muitas vezes metaforizada na figura do malandro, do apaixonado, do gozador, do oportunista, do lírico, mas sempre um gesticulador que manobra a sua oralidade, e cativa, melodicamente, a confiança do ouvinte. No mundo dos cancionistas não importa tanto o que é dito mas a maneira de dizer, e a maneira é essencialmente melódica. Sobre essa base, o que é dito torna-se, muitas vezes, grandioso.

E na junção da sequência melódica com as unidades linguísticas, ponto nevrálgico de tensividade, o cancionista tem sempre um gesto oral elegante, no sentido de aparar as arestas e eliminar os resíduos que quebram a naturalidade da canção. Seu recurso maior é o processo entoativo que estende a fala ao canto. Ou, numa orientação mais rigorosa, que produz a fala no canto.⁹⁴

Dáí que, com a intervenção particular do cancionista, constitui-se uma dicção. Essa dicção, conforme o modelo analítico proposto por Tatit, almeja uma naturalidade envolvente – análoga à transparência do discurso fílmico observada por Ismail Xavier – forjada “na junção da sequência melódica com as unidades linguísticas, ponto nevrálgico da tensividade”⁹⁵. E tal efeito no samba-canção, assim como em outros gêneros, é obtido pela dominância do processo de “passionalização”, discorre Neiva Matos, que na canção funcionaria como um reduto emotivo da intersubjetividade.

As várias dimensões da linguagem da canção – melódica, linguística, vocal – expostas no ensaio de Luiz Tatit corroboram para o movimento em direção ao vislumbre das imagens que a peça lítero-musical é capaz de fabular no público ouvinte, música para os olhos, e nos auxilia a propor o salto para uma possível dimensão audiovisual, cinematográfica, da canção e do samba. Ao tentar um mapeamento da

⁹⁴ TATIT, Luiz, *op. cit.*, p. 9.

⁹⁵ *Idem, ibidem*, p. 23.

canção popular – repassando diferentes análises de sua estrutura interna, bem como seu processo de veiculação, fruição e historicização – pode-se mirar o cineasta em atividade criativa que a recoloca no ambiente semiótico do filme.

Voltando a Noel Rosa, cabe uma arguta observação de Wisnik. Quando fez outro de seus sambas, o clássico “Com que roupa?”, o poeta da Vila teria ouvido de um amigo sobre a coincidência entre a melodia do primeiro verso da composição – “A-gora vou mu-dar mi-nha con-du-(ta)” – e a do primeiro verso do Hino Nacional – “Ou-viram do I-pi-ran-ga as mar-gens plá-(cidas)”. Tal semelhança, “incômodo a ser evitado”, que Noel logo se apressaria em mascarar⁹⁶, tornando o desenho melódico descendente, permite notar o caráter significativo do som, nesse caso por meio do ritmo. “As duas melodias coincidiam, mas eram deslocadas por um fator acentual diferenciado: uma era recortada pelo padrão impositivo do hino e a outras pelas síncopas do samba”. Ao cantarmos as duas letras invertendo as cadências, perceberemos a total alteração no sentido:

Cantada segundo a figura rítmica do Hino, a frase “Agora vou mudar minha conduta” ganha acento marcial e corporativo. Não é mais a fala individual e irônica do “cidadão precário”, o sujeito do samba, que afirma entre negaceios sincopados a sua disposição irrisória de se afirmar na vida, mas uma espécie de voz coletiva que brada com acentos épicos uma vontade de autotransformação (...) que tem por objeto e cenário (...) o próprio corpo submetido ao ritmo reticulado, em que os acentos métricos convergem sobre os tempos fortes do compasso de maneira inequívoca.⁹⁷

Adiante, quando esboça mais detidamente uma tipologia do eu-lírico da malandragem, tão presente nas letras do samba, Wisnik acrescenta que a negativa moral para o trabalho do malandro acompanha-se de um elogio da orgia, da entrega ao prazer da dança, do sexo e da bebida. Porém, tal “orgulho em ser vadio” (Wilson Batista) corresponderia também a

uma ética oculta, uma vez que a afirmação do ócio é para o negro a conquista de um intervalo mínimo entre a escravidão e a nova e precária

⁹⁶ Primeiro sucesso de Noel Rosa, lançado em 1931, “Com que Roupa?” teve seu arranjo consolidado na pauta por Homero Dornelas. Noel, afirmam os biógrafos João Máximo e Carlos Didier, teria comentado que a canção comentava, de forma metafórica o Brasil – “um Brasil de tanga, pobre e maltrapilho” (SEVERIANO, HOMEM DE MELLO, 1997, p. 105).

⁹⁷ WISNIK, 1987, p. 117.

condição de mão-de-obra desqualificada e flutuante (...) desrecalcante afirmação de uma rítmica sincopada a anunciar um corpo que se insinua com jogo de cintura e consegue abrir flancos para a sua presença, irradiando diferença e buscando identidade no quadro da sociedade de classes que se formava (WISNIK, 1987, p. 119).

“Com que Roupa?” inscreve-se, ainda, como peça exemplar para as discussões sobre improviso no samba. À gravação feita pelo próprio Noel, na década de trinta, Ricardo Azevedo apresenta uma versão gravada por Martinho da Vila em 1970. No original de Noel, diz a letra:

Agora vou mudar minha conduta
Eu vou pra luta pois eu quero me aprumar
Vou tratar você com força bruta
Pra poder me reabilitar
Pois esta vida não está sopa
E eu pergunto: com que roupa
Com que roupa eu vou
Pro samba que você me convidou?
Com que roupa eu vou
Pro samba que você me convidou?

Agora já não ando mais fagueiro
Pois o dinheiro não é fácil de ganhar
Mesmo eu sendo um cabra trapaceiro
Não consigo ter nem pra gastar
Eu já corri de vento em popa
Mas agora com que roupa
Com que roupa eu vou
Pro samba que você me convidou?
Com que roupa eu vou
Pro samba que você me convidou?

Eu hoje estou pulando como sapo
Pra ver se escapo dessa praga de urubu
Já estou coberto de farrapo

Eu vou acabar ficando nu
Meu terno já virou estopa
E eu nem sei com que roupa
Com que roupa eu vou
Pro samba que você me convidou?
Com que roupa eu vou
Pro samba que você me convidou?

E egresso da mesma Vila Isabel de Noel, não se esqueça, Martinho da Vila acrescenta a seguinte estrofe:

Seu português agora deu o fora
Já foi-se embora e levou seu capital
Esqueceu quem tanto amava outrora
Foi no Adamastor pra Portugal
Pra se casar com a cachopa
E agora com que roupa
Com que roupa eu vou
Pro samba que você me convidou?
Com que roupa eu vou
Pro samba que você me convidou?

Além de mais uma estrofe, Martinho agrega outros versos e faz alterações, a exemplo de “meu paletó virou estopa” em lugar de “meu terno já virou estopa”. Ocorre que, na verdade, segundo informam Máximo e Didier, as variações e inclusões do compositor de “Canta, Canta, Minha Gente” foram também criadas por Noel e são apenas uma parte dos resquícios de suas improvisações. No modelo desenvolvido pelo sambista, que em 2010 foi tema de samba-enredo da Unidos de Vila Isabel composto pelo discípulo Martinho, ouvem-se as prosódias, na mesma linha melódica, desde os versos do refrão (vou / convidou) aos demais (conduta / bruta; popa / roupa; sapo / farrapo).

Para Azevedo, estamos obviamente diante de um específico modelo de criação musical e poética. Desde o refrão, “sua capacidade de gerar familiaridade é total (...)

esta parte da música é criada de modo a poder ser aprendida de imediato pela audiência para que esta assim fique apta a cantar junto e participa da performance” (AZEVEDO, 2012). A segunda parte – momento do intérprete solo, do versador – permite fácil memorização e, a partir daí, a criação de improvisos metricamente definidos pelos contornos e limites da melodia.

Trata-se, como disse, de um modelo construtivo muito rico, pois, ao contrário de prever a fixação numa gravação fonográfica, pressupõe que a música ganhará seu sentido maior durante uma *performance*, no contato face-a-face, se me permitem o pleonasma, na interação ativa entre intérprete, ou intérpretes, e plateia (AZEVEDO, 2012, p. 18).

Diferentemente de um texto “impresso, burilado, revisado, acabado e definitivo”, os versos de Noel seriam criados a partir de outras premissas – improviso, performance – e criados propositadamente de modo aberto, para receberem infundáveis acréscimos tanto na forma quanto no conteúdo. Suas características demandam linguagem acessível e temática sobre a vida cotidiana, no varejo, de identificação imediata e compartilhável a partir de eventos do conhecimento de todos. “Um conjunto de motivos tradicionais e que, portanto, representem o *ethos* e o *pathos* coletivo”.

Na maior parte das letras da moderna música popular, observa-se a busca pela forma definitiva, autonomia com relação a contextos e voz singular, “como ocorre com o escritor que escreve seu texto no isolamento tendo em vista um leitor virtual”. Ou seja, fica restrita a possibilidade de acréscimo de novos e inesperados significados que costumam ser incorporados durante a performance. Não significa que esse modelo moderno, mais erudito, impede a criação de obras que pressuponham a performance. Mas essa, com certeza, não tem sido a regra, mais preocupada com controle, acabamento e a ideia de produto final, afastando-se da valorização do processo em si.

Trata-se exatamente do efeito contrário pretendido pelo cinema moderno, mais interessado em pôr em prática estratégias de criação – relativização ou negação do roteiro, quebra das rubricas de interpretação para os atores, maior liberdade nos movimentos de câmera, montagem não condicionada ao *raccord* tradicional etc. – em que se almeja um rendimento para fazer sentir o resultado em aberto como dado poético. Em *Shadows* (1959), de John Cassavetes, tal intensão é conduzida com vigor, ao som do jazz de Shafi Hadi e Charles Mingus, e aparece expressa em letreiro ao final do filme (“esse filme foi uma improvisação”).

As letras das canções de Batatinha (em *Barravento*, *O Desafio*, *Jubiabá*), Zé Keti (em *Rio Zona Norte* e *O desafio*) e Nelson Cavaquinho (no curta *Nelson Cavaquinho*) – ora pronunciadas de modo improvisado por atores, ora performadas “profissionalmente” pelos próprios compositores em cena aberta ou a partir das próprias gravações em disco – configuram sentidos diversos conforme as diferentes maneiras em que surgem no discurso fílmico. Mas, de modo geral, do ponto de vista da poética das letras, pode-se dizer que se afastam do tom descontraído das canções de Noel (“Mulher Indigesta” e “Não Tem Tradução”) que Helena Ignez cantarola improvisadamente em *A mulher de todos*. Expressando, ao contrário, a denúncia social de forma mais direta ou sentimentos de amor e desolamento existencial, por vezes aproximando-se do formato do samba-canção.

Hora da Razão – Justificando o Corpus

“Hora da Razão”

Sofrer também é merecimento

Cada um tem seu momento

Quando a hora é da razão

Alguém vai sambar comigo

E o nome eu não digo

Guardo tudo no coração

(Batatinha – J. Luna)

Os oito filmes destacados para integrar o corpus deste projeto de pesquisa – *Rio Zona Norte*, *Barravento*, *O desafio*, *A mulher de todos*, *Nelson Cavaquinho*, *Di Glauber*, *Bahia de todos os sambas* e *Jubiabá* – não concentram a totalidade de questões que o panorama da canção no cinema brasileiro aqui proposto é capaz de abarcar. Tampouco esgotam as amplas possibilidades de interpretação despertadas pelo binômio cinema e samba. Afinal chegam aos milhares os títulos – de obras cinematográficas e musicais – que compõem uma fecunda trilha de imagens e sons responsáveis por um tesouro tão conhecido quanto inexplorado relacionado à presença da canção popular brasileira no filme nacional.

Se o samba brasileiro goza de prestígio suficiente para merecer “ter ministério algum dia”, como o disse Batatinha, o cinema verde e amarelo, marcado por intermitências e preconceitos, nem sempre desfrutou de legitimidade social e mesmo

jurídica, como é o caso de *Di Glauber*. A aposta nos títulos elencados diz mais respeito a uma certeza possível de se resumir na assertiva geral de que *samba dá cinema*. Assertiva um tanto voluntarista quanto irrevogável, pela sua materialidade e força tópica, a expressão cinematográfica como geração espontânea de um gênero musical, mesmo sendo aquele que se considera o gênero nacional, pode ter mais a ver com o rebatimento sintático-semântico natural que qualquer canção projeta em um filme quando nele está presente.

Em sua essência metalinguística, na medida em que o cinema é cinquenta por cento uma articulação de sons, cada filme deve ser apreciado também como uma plataforma diferenciada da expressão musical. Uma *jukebox* que (pré-)figura sentidos plásticos a serem vistos na tela conforme os possibilita a dicção do realizador cinematográfico, mas que, uma vez de olhos fechados e sem pálpebras no ouvido, permitiria ao espectador corromper a hipótese contrapontística dos soviéticos das “imagens-sons”, fruto de uma obrigatória divergência dos dois elementos, tornando-as em algo que poderia se chamar *sons-visões*; como se também pudéssemos, livre de hierarquias, fabular imagens durante o acompanhamento dos letreiros de uma *illustrated song*, para retomar uma noção básica e primitiva de implicação verbal, vocal e visual.

Mais que ilustrar, ou denotar a si mesma, as canções formam aqui com as imagens em movimento um díptico inseparável, *melodia do pensamento* (Sganzerla) de vocação ontológica para o que se entende como expressão audiovisual. Na escolha dos títulos, mais que recorrer a trabalhos de notável gabarito, alguns já testados e aprovados pela história da crítica e dos estudos acadêmicos, interessou extrair no conjunto os momentos de encontro e troca de bastão da tríade diretor-sambista-intérprete⁹⁸.

A observação da atividade de cada um dos agentes criadores, quando se limita ou avança no que prevê o script para a sua função oficial, dá a ver novas possibilidades de análise e pode renovar o que se pensa do rendimento poético de filmes e canções. Entender, neste processo, o cineasta enquanto sambista, o sambista como homem de cinema e atores e vocalistas como maestros de cena é um jogo arriscado e, pelo que pude experimentar, nem sempre rendeu rima, nem sempre frutificou a interpretação mais adequada sobre determinada cena, estrofe ou frase rítmica.

⁹⁸ O intérprete sendo, conforme o caso, tanto o ator/atriz quanto o cantor/cantora.

Mas, assim espero, ao menos liberou a canção, e a música, de sua tradicional e exclusiva função de linearmente ilustrar determinada sequência ou personagem, permitindo ao discurso audiovisual ser acionado em outras frentes sinestésicas. Ou melhor, recobrou-lhe uma multi-dimensão sensorial que lhe é própria e costuma sobressair apenas em casos mais extraordinários do exercício de linguagem, já objeto de estudos de fôlego – como nos exemplos da música de cordel em *Deus e o diabo na terra do sol*, a saturação da banda sonora de *Terra em transe*, ambos de Glauber Rocha, Caetano Veloso em *São Bernardo*, de Leon Hirszman, ou talvez o próprio samba em Júlio Bressane.

Longe de buscar explorar a totalidade de sentidos e interpretações, procuro ver a canção como sujeito e objeto das tramas, discursos e articulações propostas na mise-en-scène. A canção popular, a partir daí, colocando-se enquanto elemento narrativo na multivalência de diferentes posições frente à diegese. Com isso, pode-se examinar seu papel quando se confunde ou toma um lugar de um personagem ou objeto de cena; ambienta ou define uma locação; atua como diálogo ou monólogo interior; presta depoimento ou comenta – tanto a cena quanto à realidade social e fatos intradieéticos; demarcar uma performance ou dimensão coreográfica.

Os oito filmes, divididos em dois grupos problemáticos e não excludentes, irão revelar maior ou menor adesão à presença do sambista enquanto *performer*, com aparição direta na cena. Temos, então, no primeiro grupo, *Rio Zona Norte* (Grande Otelo, Angela Maria/Zé Kéti), *Barravento* (Antonio Pitanga/Batatinha), *O desafio* (Oduvaldo Vianna Filho/Batatinha) e *A mulher de todos* (Helene Ignez/Noel Rosa) atores cantando ou dizendo a letra de determinada canção. No segundo grupo – novamente *O desafio* (Zé Kéti) e mais *Nelson Cavaquinho*, *Bahia de todos os sambas* (Batatinha) e *Jubiabá* (Batatinha) – o sambista assume frontalmente a cena e interpreta sua própria composição consciente da presença da câmera.

Di Glauber é visto em separado, já que ousei no recorte em tomar o próprio Glauber Rocha, diretor do curta, como um virtual sambista, na voz e na artesanaria fílmica, a interpretar em seu off alucinado textos próprios, improvisados ou não, e de outros autores (Vinicius de Moraes, Augusto dos Anjos, Frederico Moraes e Edison Brenner). Aqui, ouvir e enxergar o cineasta como homem de samba extrapola a atenção à sua performance vocal sanguínea, que percorre todo o discurso até entregar o arremate

do filme à voz de Jorge Ben. Tem a ver ainda com a montagem de Roberto Pires, que, a repercutir a peleja glauberiana para validar o próprio intento como arte, valseia na moviola as imagens de maneira polifônica, combinado à *voice over* de Glauber sambas de Pixinguinha, Paulinho da Viola e Lamartine Babo, além de uma peça de Villa-Lobos – “A Floresta Amazônica” – que abre o curta.

Trabalho especificamente com duas canções de *Rio zona norte*, ambas de Zé Kéti – “Mexi com ela”, que a primeira entrada em cena se dá em zona marginal, na comunidade do compositor Espírito da Luz (Grande Otelo), e Malvadeza Durão, que Espírito apresenta para uma cantora de sucesso, Angela Maria, e por ela é acompanhado, no ambiente da Rádio Mayrink Veiga. Examino os vários usos de “Mexi com ela” ao longo da trama e procura indicar o contexto de improviso fake na cena de Malvadeza Durão.

Em *Barravento*, busco ver o filme a partir de um breve fragmento em que o personagem revolucionário de Antonio Pitanga, Firmino, recolhe-se, em momento de tristeza no conqueiral a beira-mar e balbucia um trecho de Diplomacia, composição de Batatinha. Em *O Desafio*, observo o mesmo trecho da canção do músico baiano cantarolado em um bar da zona sul carioca pelo jovem jornalista Marcelo (Oduvaldo Vianna Filho) durante um diálogo de fim de bebedeira com o amigo veterano Nestor (Luiz Linhares). Também discuto brevemente a performance de Zé Kéti, no show Opinião, cantando “Notícia de Jornal”, de sua autoria. Em *A mulher de todos*, repasso um conjunto de canções – brasileiras e estrangeiras – para destacar dois temas de Noel Rosa que Helena Ignez, vivendo a protagonista Angela Carne e Osso, recobra em canto improvisado. Problematizo, então, se ali, dada a construção de cada cena e a intenção de Helena, canta a atriz ou a personagem.

Em *Nelson Cavaquinho*, me proponho a entender como o repertório de canções apresentadas integra a estratégia de representação e revelação do personagem real, sozinho em sua residência e, pelas ruas do bairro conversando com amigos, concedendo entrevista para a equipe, bebericando e cantando alguns de seus temas.

Em *Bahia de todos os sambas* e *Jubiabá*, centro foco na presença do cantor e compositor Oscar da Penha, o Batatinha. No caso do primeiro, examino ainda, de modo pontual, o filme enquanto representação de uma baianidade musical transposta para Roma, onde as imagens do filme foram captadas durante uma temporada de shows de

vários artistas da terra de todos os santos, além de Naná Vasconcelos. Com *Jubiabá*, destaco o Batatinha ator, que, por meio do personagem Zé Camarão, canta músicas suas e de outros autores.

Na resenha de *Di Glauber*, testo a possibilidade de ver o trabalho de Glauber Rocha como ação criativa de um cineasta-sambista, ao se apropriar de um tema inesperado – a notícia da morte do pintor Di Cavalcanti – e, a partir do imbróglio envolvendo as tomadas realizadas durante o enterro, definir uma poética marcadamente singular que busca, em parte na voz literal do próprio diretor, o diálogo com outros sujeitos – poetas, intelectuais, músicos – que tangenciaram, ou não, a trajetória do artista anteriormente. Mas que ali são convocados pela proposta de Glauber a compor uma espécie de filme-enredo.

Capítulo 4 - Cinema, Samba e Improviso: Cadências de Vanguarda no Filme Brasileiro

Vanguarda, Realismo e Improviso

Empenhada em combater o realismo consolidado nas artes visuais e na literatura do século 19, a vanguarda que se articulou no momento seguinte poderá, mais de uma vez, deixar a impressão de ter sido uma ofensiva, em seu conjunto, anti-realista. Na verdade, o multifacetado projeto vanguardista caracteriza-se, em seus desdobramentos, como uma investida contra determinadas convenções relacionadas a um modo específico de representação do olhar que deságua, por fim, na referência da perspectiva renascentista.

Trata-se de concepção que, na dimensão narrativa, procura estabelecer critérios conforme a lógica do senso comum e de certa linearidade cronológica, por vezes um certo apego ao figurativo. Ao passo que se encontra no discurso das vanguardas justificativas que se apoiam em outras visões da realidade. “Afinal, todo e qualquer realismo é sempre uma questão de ponto de vista, e envolve a mobilização de uma ideologia cuja perspectiva diante do real legitima ou condena certo método de construção artística”⁹⁹.

O impressionismo reivindica para si maior fidelidade “à pura sensação visual e às propriedades dinâmicas da luz” do que o realismo que o antecede. Os cubistas defendem que seu novo espaço pictórico é “mais compatível com as condições da vida moderna e as novas descobertas da ciência”. Um pintor, e cineasta, como Fernand Léger dirá que o mundo surreal que emana de suas imagens é mais real do que o real captado e organizado pelo nosso senso comum (XAVIER, 2005, p. 100).

Os filmes dadaístas e surrealistas dos anos 1920 – entre outros, *Sinfonia em diagonal* (1921/1924), de Viking Eggeling, *Rythmus 21* (1923), de Hans Richter, *Ballet mecânico*, de Léger, *Entr'acte*, de René Clair e Francis Picabia, ambos de 1924, *Anémic cinema* (1926), de Marcel Duchamp, *La coquille et le clergyman* (1926), de Germaine Dulac, *Un chien andalou* (1929), de Luis Buñuel – e chegando a *Sangue de um poeta* (1930), de Jean Cocteau, evidenciam um outro lado da identificação da

⁹⁹ XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico – a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005, 3ª edição, p. 100.

vanguarda com o anti-realismo. Esse lado, trabalhado pelo cinema pintado da década anterior (Corradini, Survage) e pela pintura modernista, já se insinua desde a gênese do cinema, com Méliès, e questiona a própria ideia de representação.

A própria atividade artística passa, então, a ser tomada como fonte geradora, e autônoma, das coisas do mundo, que trazem, assim, suas próprias leis de organização. Ao real existente fora da obra, antepõe-se uma complexa chave conceitual a ela imanente que passa a condicionar sua expressão. Ismail Xavier pontua que a “mediação de uma teoria” não impede que, “no seio mesmo deste aparente irrealismo”, sejam reintroduzidas “velhas ideias” que permanecem a legitimar o novo estilo e a torná-lo compatível com “um certo tipo de realidade”.

Das várias respostas no espectro da vanguarda para o problema da representação do real, sobressaem-se tendências e correntes que – seja em decorrência do choque, da estranheza, ou de variados graus de apuro formal – irão trabalhar com a noção de improviso no cinema, por vezes assumindo abertamente o risco calculado e um sentido de jogo. A purificação do olhar e a refundação da representação são gestos, ainda que de maneiras bem distintas, a serem recobrados como essência dessas várias escolas, geração a geração; desde o chamado cinema poético originado da vanguarda imediata de franceses, russos e alemães ao *underground* norte-americano e os cinemas novos da Europa e América Latina.

Traços do improviso como a escrita automática de André Breton constituem um dado que desde sempre passa a ser considerado e subsiste no frescor das autorias que assinam, do genérico ao particular, a *mise-en-scène* do cinema moderno. A propósito, no horizonte do marco cronológico deste estudo, o problema do real como pauta de uma agenda contemporânea dos cineastas modernos aparece de modo diverso entre a produção brasileira e a estrangeira. Na querela de fins dos anos 1960 entre o Truffaut acusado de alienação, refugiado nos temas do amor, e o Godard engajado na trincheira anti-imperialista, que terminaria por afastar em definitivo os dois cineastas, o diretor de *Os incompreendidos*, em uma de suas respostas ao ataque de Godard, evoca Matisse.

Truffaut observa que, na obra do artista, cuja biografia atravessa sucessivos conflitos mundiais, a guerra inexistente como representação literal por ser então uma ocorrência ordinária. A perspicácia, e maestria plástica, de Matisse estaria no gesto de ter, com seu talento, transformado flores, pássaros e outras amenidades que elegeu

como assunto em notáveis odes à beleza e ao amor, um particular libelo anti-guerra. Na moderna cinematografia brasileira, o diagnóstico da realidade social terceiro-mundista e a emancipação do indivíduo desse estágio (condição?) são temas que dominam a produção, ficando os exercícios estritamente formalistas para casos excepcionais, a exemplo de alguns momentos do filme de artista – como a série de curtas em Super-8 *Illustration of art*, realizada nos anos 1970 pelo artista plástico Antonio Dias. Os oito filmes em recorte neste estudo não escapam de tal panorama.

A câmera, com ou sem tripé, em livre errância, por vezes em locação aberta, para a vida entrar ao sabor do acaso; fotografia em texturização diversa de um padrão controlado, que aceita a luz estourada e uma plástica da sujeira; prevalência de um sentido de composição de cena em detrimento do obrigatório passo-a-passo previamente demarcado no roteiro escrito; diálogos reestruturados ou mesmo criados conforme a ação do intérprete e sua modeladora presença na ativação do personagem; montagem livre, de conceito aleatório ou construtivista, corroendo os protocolos do *raccord* tradicional.

Na banda sonora, a conviver com as normas convencionais de mixagem e arranjos orquestrados, a presença de efeitos e ruídos “naturais” de captação casual e o emblema das canções populares. Essas, apesar de uma presença subterrânea desde as *illustrated songs* do primeiro cinema, e da explosão do filme musical desde o advento do sonoro, somente ganham primeiro plano como elemento significativo em meados dos anos 1950.

Vale ressaltar que, no campo da expressão musical, há, para além do samba, uma vasta abordagem prática da noção de improviso ou improvisação. Detenho-me, a seguir, por breve momento, em dois exemplos: o *jazz* norte-americano e o repente nordestino. No caso do *jazz*, é bastante comum se considerar o paradoxo entre arranjo e improvisação. Ou seja, quanto mais se arranja, menos se improvisa. Mas para o músico do gênero, “desde os tempos de Nova Orleans”, o arranjo é tido como uma ajuda e não como uma limitação à liberdade de improvisação.

“A experiência mostra que o instrumentista (...) se sente mais livre e motivado, quando sabe o que fazem os músicos que tocam com ele. (...) Na relação arranjo/improvisação existe uma verdadeira tensão que, quando bem compreendida, é

muito frutífera”, escreve Joachim E. Berendt em *O jazz – do rag ao rock*¹⁰⁰. Partindo do princípio de que a improvisação, conceito “bastante amplo”, é quase uma segunda forma de composição, o autor busca diferenciá-la no *jazz* e na música erudita europeia, em cada que cada nota escrita pelo compositor é reproduzida fielmente pelo executante. No *jazz*, cada composição está ligada intimamente com a personalidade musical do seu autor e, quando ela for executada por outro intérprete, a composição é praticamente recriada. Para o que cabe, entre inúmeros exemplos de improvisações tão ou mais conhecidas que as melodias: John Coltrane a improvisar sobre “My Favorite Things”, Miles Davis sobre “All of You” ou Coleman Hawkins sobre “Body and Soul”.

Um instrumentista que cria um *chorus* é ao mesmo tempo um improvisador, um compositor e um intérprete. “Mesmo em termos de arranjo, esses três elementos do jazz têm que estar intimamente ligados”. Mas na prática do improviso, adverte Berendt, o músico de jazz improvisa baseado numa sequência harmônica da mesma maneira que Bach e seus filhos o faziam quando tocavam uma chacona ou uma ária. Ou seja, “quase como um co-autor da composição” (2007), realizando inúmeras variações em torno do esquema harmônico de chacona e, quando tocavam uma melodia, ela era ornamentada da primeira à última nota. Tão praticada no barroco, é a mesma técnica de ornamentação que usa o músico de jazz – a mesma que usa Coleman Hawkins quando toca, por exemplo, o seu “Body and Soul”; comum em trilhas cinematográficas, esse último é um dos temas retomados na banda sonora de *A mulher de todos*.

No repente nordestino, os cantadores chamam de improviso tanto o ato de pensar uma estrofe nos segundos que antecedem seu canto quanto o de iniciar a peleja sem antes definir o conteúdo do que vão dizer, mantendo-se atentos, sobretudo, à acomodação prosódica no final de cada verso conforme o número de sílabas poéticas da redondilha. Vale dizer que, nos dois casos, o tempo de composição é o tempo da performance. Mas o antropólogo João Miguel Sautchuk, professor da Universidade Federal do Piauí, nota uma diferenciação, estabelecida pelos próprios artistas do cordel, entre os termos “repentista” e “cantador”, normalmente tidos como equivalentes.

Acredito que tal diferenciação dê suporte a definição do improviso a partir da prática do repente. Assim:

¹⁰⁰

BERENDT, Joachim E. *O jazz – do rag ao rock*. São Paulo: Perspectiva, 2007, pp. 119-120.

É considerado “cantador grande” aquele que segue a oração no planejamento das estrofes, possui bagagem e a utiliza bem na formulação de imagens poéticas – a ênfase aí está na relação com as regras e os modelos incorporados da poesia. Já o “repentista grande” é aquele que se notabiliza por respostas rápidas ao que o parceiro canta e a incidentes no ambiente da cantoria, muitas vezes iniciando suas estrofes sem ter um roteiro certo – recaindo maior peso na relação com a situação do fazer poético (SAUTCHUK, 2012, p. 117).

Para o antropólogo, a distinção fundamental entre o que se está chamando de composição prévia e de improviso (composição “durante a performance”) não é o intervalo de tempo cronológico entre composição e apresentação. A distinção estaria na estrutura da situação peculiar de cada um desses polos, ou seja, o improviso “deve responder a imperativos da situação e seu resultado tem função nas interações do momento”. À maneira dos jogos de sociabilidade que pressupõem uma maestria prática (Bourdieu), as interações – o embate criativo do repente – estariam mais próximas de uma “semiologia espontânea que se assemelha mais ao boxe (no qual cada movimento desperta um contramovimento) do que ao paradigma hermenêutico” (SAUTCHUK, 2012, pp. 119-120).

Voltando-se especificamente para a teoria da linguagem cinematográfica, e da relação do som com as imagens em movimento, sublinho alguns tópicos desenvolvidos por Noel Burch, Michel Chion e escola soviética que tomo entre as referências na análise dos filmes que integram o corpus deste estudo.

Ao tratar de uma noção dialética de forma cinematográfica, Noel Burch afasta o princípio hegeliano e insiste, “talvez um pouco abusivamente”, em uma noção que deriva da música dodecafônica. Trata-se da noção de dialética musical que Jean Barraqué define, a partir de Webern, e que prevê a organização dos diferentes parâmetros musicais em relação uns aos outros (durações de som, timbres e mesmo silêncios) e, ao mesmo tempo, no interior do “espaço musical”.

Por analogia, Burch defende que “existem, de um modo semelhante, parâmetros cinematográficos” cuja própria natureza sugere as diretrizes da sua organização dialética, destacando uma série de aspectos relacionados à decupagem: características espaciais e temporais dos *raccords*; relações entre os espaços; relações plásticas dos planos entre si; tamanho dos planos, ângulo e altura da câmera; direção e velocidade

(consideradas no interior do plano) dos movimentos da câmera e dos personagens (BURCH, 1992, p. 73).

“Além, é claro, da duração do plano...”, destaca o autor:

Mas, com isto, abordamos um problema fundamental, uma vez que sua análise estabelece, definitivamente, os limites de seu paralelismo com a música dodecafônica. Pois, se existem de fato analogias de ordem geral entre as dialéticas da música serial e as do cinema, estas últimas diferem fundamentalmente das primeiras, pois jamais poderão, como aquelas, exprimir-se (redigir-se) em expressões puramente matemáticas. E, no entanto, há um parâmetro cinematográfico que poderia com certeza ser reduzido a termos matemáticos; trata-se da duração absoluta dos planos, expressa em segundos e em imagens. Chegou-se mesmo a sugerir que essas durações fossem transformadas em séries. Entretanto, a experiência do dia-a-dia do cineasta (e as tentativas de organizar as durações dos planos como tal, independentemente de seu conteúdo) tem mostrado que a percepção da duração de um determinado plano está condicionada à sua legibilidade (BURCH, 1992, p. 74).

Com a análise de alguns planos, especificamente em *Barravento*, *O desafio* e *A mulher de todos*, veremos como fica a questão da legibilidade dos mesmos se tomados a partir da referência do que se ouve em cena – canções populares em novos modos de existência a partir da performance improvisada de atores/personagens de um enredo. Partindo do que acredita ser “a dialética fundamental do cinema”, a que opõe e une som e imagem, e ao menos empiricamente subentende todas as outras, Burch cita Bresson – “um som sempre evoca uma imagem; uma imagem nunca evoca um som” para atestar o maior realismo do som, “infinitamente mais evocativo”, definindo a imagem como não mais que uma estilização da realidade visual.

Apesar de problematizar e relativizar, logo em seguida, a assertiva, Burch, de modo claro, simula uma hierarquia dos elementos para fazer equivaler as potências da informação sonora, jogando enfim com o oposto; ou seja, uma característica também de artificialidade do som. Ele volta a indagar a dicotomia artificial-natural ao observar a natureza geral da noção de acaso, buscando com isso localizar possíveis padrões de interferência entre universos aleatórios e determinados na arte de vanguarda. O teórico franco-americano afirma que essas tendências refletem uma impaciência muito difundida, apesar de confusa, diante de uma tradição solidamente ancorada, a da obra “fechada”, em oposição à obra “aberta” que elas representam.

Mas, em cinema, o que significam os termos “acaso” e “obra aberta”? Em literatura, teatro, pintura, dança e, sobretudo, na música, têm significado, entre outras coisas, a brusca irrupção, em um mundo totalmente artificial, de um universo de contingências mais ou menos “naturais”, que *a priori* lhe é estranho. Este fenômeno repete-se no cinema, mas de uma outra forma.¹⁰¹

Na música, há os que submetem a obra a um mundo de contingências totalmente independentes da vontade do compositor e seus intérpretes – como John Cage e seu “piano preparado” com objetos no meio das cordas – e os que preferem o sopro do acaso, uma mera contingência externa – o mesmo Cage jogando “cara ou coroa” para compor “Music for Changes”. Já no cinema, o realizador contempla e mostra objetos e materiais não criados por ele, retrabalhando-os e conjugando-os “sabiamente com outros, de sua lavra, conferindo-lhes enfim o *status* de obra fechada, arrancando-os do acaso em que se originaram, sem, contudo alienar sua originalidade quando transportados para um outro mundo” (BURCH, 1992, pp. 131-133).

No limite de sua conjectura dialética, o autor se refere à abstração (absoluta?) da música ante a materialidade congênita da expressão cinematográfica: “a oposição entre o mundo perfeitamente abstrato da música e o mundo simultaneamente concreto e abstrato do cinema”. Oposição necessária em qualquer paralelo entre as duas artes.

Por fim, quando entabula a dicotomia acaso-controle, Burch, a partir da figura de Dziga Vertov, recobra o papel do montador – primeiro a contemplar os extraordinários materiais oferecidos pelo mundo do acaso ao “poder criador” da tesoura. Eis uma imagem extremamente apropriada para se pensar a visão de cinema dos cineastas aqui estudados, bem como as obras em destaque dentro do que me proponho, já que, sem ressentir a evidente importância do filme em toda a sua extensão e completude, busco privilegiar recortes pontuais e uma dimensão específica do fragmento na feição geral de cada trabalho cinematográfico.

Trata-se de premissa básica da montagem soviética na sua reiterada eletividade para o conceito de atrações como fenômeno de sentido particular e expressão tanto autônoma quanto polivalente. Quando os fragmentos passam a ser considerados em si mesmos, a planificação atinge novo status na mesa de corte e o fragmento deixa de ser um detalhe, tornando-se uma representação completa. Cada momento de um filme, os

¹⁰¹ BURCH, Noel. *Práxis do cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1992, pp. 131-132.

planos, os sons, já não se reporta a uma totalidade formada pela obra, embora a ela possa ser articulada, mas a uma “entidade” que lhe diz diretamente respeito.

Na planificação narrativa, tudo que é notado e notável ganha tal condição em relação à própria narração. Na colagem intelectual dos soviéticos, cada fragmento ecoa a sua própria esfera de significação. A montagem consiste então precisamente em associar essas entidades, ou seja, em valorizá-las enquanto tais no próprio momento em que as confrontamos (AMIÉL, 2010, p. 50).

Analisar um filme por fragmentos não significa fragmentar seu sentido enquanto obra cuja integridade põe-se ameaçada. Permite, antes, dar a ver maneiras específicas com que o artista audiovisual perfaz o caminho da articulação à expressão. Ao propor diferentes graus de decupagem ao longo do corpus, meu desejo é o de tentar enxergar pontos de vista de determinado cineasta para o objeto canção conforme essa ideia de estrutura musical se posiciona no filme em questão como forma acabada e como intersigno; ou seja, enquanto elemento do discurso dotado de mobilidade semântica e igualmente de atividade sintática.

Em um filme, e em qualquer ambiente discursivo, uma música é sempre uma música. Mas poderá ser ainda motor de transformação e reestruturação dos esquemas de sentido nele imbricados. Às vezes, porém em menor escala e sem necessariamente reivindicar uma natureza de musicalidade, o diálogo e o comentário assumem, como a canção, o posto de coisa a ser observada/ouvida neste exercício de decupagem analítica à medida em que criam condições para uma vigência específica da canção no filme.

Recorro, assim, no gesto de decupagem, tão caro a Burch também como método de aproximação da obra, a alguns conceitos de Michel Chion que podem ajudar a elucidar o papel dessas – canção, diálogo, comentário – e de outras presenças sonoras no conjunto dos filmes estudados. Dos três modos de presença da fala no cinema – fala-teatro, fala-texto e fala-emanção – que Chion aponta, volto a atenção para os dois últimos por entender que suas propriedades ajudam a definir um campo de análise para alguns aspectos indicados nas canções e entorno da filmografia escolhida.

A fala-texto geralmente é uma *voz-off* ou comentário. Em sua definição, “a palavra proferida tem o poder de evocar a imagem da coisa, do momento, do lugar, das personagens etc. (...) e pode reinar sozinha”, quebrando mesmo a autonomia da cena.

Costuma ser atribuída a um personagem de destaque na narrativa, e por um tempo limitado. O poder da fala-texto costuma ser acompanhado de uma contrapartida imediatamente visível – a imagem – dotada de concretude e possibilidades sensoriais que lhe escapam (CHION, 2011, pp. 135-136).

A fala-emanção, ao contrário, não estaria ligada ao centro da ação por não poder ser ouvida e/ou compreendida na íntegra. Decorre de diálogos ininteligíveis ou de opções técnico-estilísticas – direção de atores, enquadramentos, planificação – que contrariam a gramática da narrativa clássica, mais identificada com a fala-teatro. Com a fala-emanção, “a fala torna-se então como que uma emanção das personagens, um aspecto delas próprias, no mesmo plano que suas silhuetas – significativa neste sentido, mas não central para a encenação ou para a ação”.

Chion refere-se a tentativas de relativizar a fala que me parecem adequadas para os filmes em análise, especialmente para *A mulher de todos*, *Di Glauber* e os trechos indicados de *Barravento* e *Bahia de todos os sambas*. Relativizar a fala é inscrevê-la numa totalidade visual, rítmica, gestual e sensorial onde a mesma já não representasse obrigatoriamente o elemento central e determinante.

Na prática, a relativização da fala pode significar: relativizar o sentido das palavras, opondo-lhes, na imagem, uma visão paralela ou contraditória; fazer emergir e, depois, afundar a fala numa vaga de ruídos, música ou conversas; fazê-la proliferar e ouvir de tal maneira que se deixa de poder segui-la palavra por palavra ou, pelo contrário, fazê-la ouvir apenas em raras ocasiões. Pode ainda, tecnicamente, consistir em amalgamar a fala ao ruído, retirando-lhe clareza, definição e inteligibilidade.

Tracei aqui um breve e genérico panorama do instrumental teórico mais diretamente relacionado às questões do som e da música. Outros conceitos deste repertório serão explicitados a seguir, no corpo-a-corpo das análises.

Rio Zona Norte

Canção e Trilha em *Rio, Zona Norte*: Estudo de Caso de *Mexi com Ela*

O filme *Rio, Zona Norte* (1957), segundo longa-metragem de Nelson Pereira dos Santos, aprofunda o envolvimento do diretor com a canção popular brasileira, elemento a constar já em *Rio, 40 Graus* (1954), sua produção anterior. No primeiro longa, Nelson

começa uma parceria com o compositor Zé Kéti (1921-1999), autor do samba *A Voz do Morro*, que integra o filme na interpretação de Jorge Goulart, com arranjos de Radamés Gnatalli, alcançando grande popularidade no rádio e no disco.

No segundo longa-metragem, a presença da canção popular se intensifica, fazendo o samba intervir no nível dos protocolos de linguagem extradiegéticos a partir de sua erupção desde a superfície dramática. A ambivalência de operações e o intercâmbio de sentidos sintático-metafóricos que as canções de samba, mais uma vez da autoria de Zé Kéti, emprestam ao quadro narrativo deflagrado em *Rio, Zona Norte* motivam este trabalho¹⁰².

Verifica-se em *Rio, Zona Norte* uma ação poética de complexidade, cuja dimensão não pode ignorar as premissas estético-ideológicas de Nelson Pereira dos Santos (sobretudo o neo-realismo), de seus principais colaboradores (especialmente Zé Kéti, Radamés Gnatalli e, neste caso, o ator Grande Otelo), bem como os respectivos repertórios interagem com o padrão audiovisual vigente no cinema brasileiro da segunda metade dos anos 50. Se, na época, em termos mundiais, a música popular assumindo um papel formativo nos filmes ainda guardava um sabor de novidade, a experiência brasileira com as chanchadas oferecia a práxis – em escala, tanto quanto possível, industrial – e, em última instância, um modelo de conduta do cinema para com os gêneros musicais nacionais e a apropriação de ritmos estrangeiros.

Vamos nos deter, adiante, especificamente na canção *Mexi com Ela*, primeiro número musical apresentado, na íntegra, no contexto da ação interna de *Rio Zona Norte*, retomada de diferentes maneiras ao longo da narrativa, de 85 minutos de duração, até o enredo proporcionar desdobramentos que permitam a entrada em cena de uma nova canção. Trata-se de “Fechou o Paletó”¹⁰³, que, do mesmo modo, comenta e impacta

¹⁰² Jeff Smith, em *The Sounds of Commerce – Marketing Popular Music* (Nova York: Columbia, 1998), resenha amplamente o quadro da música fílmica a partir dos anos 1950, quando compositores como Henry Mancini e John Barry diversificam as partituras, com o uso do jazz e outros gêneros populares. Smith nota que, mesmo autores de postura mais conservadora, como Irwin Bazelon, não conseguem ignorar o uso de canções populares, uma realidade incontornável na década de 1960, destacando os exemplos de *Bonequinha de Luxo* (1961) e *Um Homem, Uma Mulher* (1966).

¹⁰³ Conhecida posteriormente sob o título de *Malvadeza Durão*, a canção, reapresentada ao público por Zé Kéti na temporada histórica do show Opinião, em 1964, tornou-se um sucesso, ganhando no ano seguinte gravações de êxito do próprio sambista e de Elizeth Cardoso. Eis a letra: *Mais um malandro / Fechou o paletó / Eu tive dó / Eu tive dó / Quatro velas acesas / Em cima de uma mesa / E uma subscrição para ser enterrado / Morreu / Malvadeza Durão / Valente / Mas muito considerado /*

algumas sequências do filme, agregando novos sentidos e agindo sobre o significado do conjunto geral.

Das 16 sequências em que *Rio, Zona Norte* recorre a canção popular, “Mexi com Ela” registra seis aparições na banda sonora, três das quais, como veremos a seguir, tendo a presença em cena dilatada pela sua incorporação recorrente como tema dos diálogos. Nas outras dez sequências em que se ouve uma canção popular, aparecem outras quatro criações de Zé Kéti – “Dama de Ouro”, “Mágoa de Sambista” e “O Samba Não Morreu”, além da citada “Fechou o Palétó” – e composições de Vargas Júnior (“Vida Mansa”, “Grito de uma Raça”), Elias Ramos (“Bateram Minha Carteira”) e Bernadino Silva e Augusto Silva (“Pretexto”).

José Flores de Jesus, o Zé Kéti (1921-1999), nasceu e morreu no Rio de Janeiro. Teve seu primeiro samba gravado em disco – “Vivo Bem”, por Ciro Monteiro – em 1946, um ano após se integrar ao grupo de compositores da Portela. A escola de samba, na qual entrara desde 1937, ganharia o carnaval carioca com um samba-enredo de sua autoria – “Viagem Pitoresca Através do Brasil (Rugendas)” – em 1962, quando Zé Kéti já estava em seu terceiro filme com Nelson Pereira, *Boca de Ouro*, desta vez participando exclusivamente como ator.

O cineasta não contaria somente com o sambista na trilha musical de *Rio, Zona Norte*. Muito pelo contrário. A trilha, a rigor, ao menos em seu sentido mais tradicional, esteve a cargo de Radamés Gnattali (1906-1988), que, juntamente com seu irmão, Alexandre, aparece nos créditos como autor da “partitura musical”.

Radamés, nascido em Porto Alegre e a partir de 1929 radicado no Rio de Janeiro, teve formação erudita, mas, desde o início da carreira profissional, aproximou-se da canção popular. Foi compositor, arranjador, regente, instrumentista, diretor de gravação. Com esse portfólio, que até 1957 incluía a trilha musical de 31 filmes (das 54 que faria em toda a carreira), o músico volta a trabalhar com Nelson Pereira no segundo longa-metragem.

Céu estrelado, lua prateada / Muitos sambas, grande batucada / O morro estava em festa quando alguém caiu / Com a mão no coração / Sorriu / Morreu / Malvadeza Durão / E o criminoso ninguém viu.

Para viver o protagonista de *Rio, Zona Norte*, foi escalado o ator Grande Otelo¹⁰⁴. O personagem se chama Espírito da Luz Soares. Inspirado na biografia de Zé Kéti, Espírito é um compositor de reconhecido talento, dentro e fora de sua comunidade, na periferia do Rio de Janeiro, que sonha em ter um de seus sambas gravados por Angela Maria. Então diva do rádio, a cantora faz uma participação especial no filme e funciona como metáfora da presença ainda maciça do samba-canção na audiência, algo prestes a mudar na época do filme com o prenúncio da bossa nova.

A narrativa se dá em *flashback*, com Espírito ao chão, após cair do trem em movimento, relembrando passagens da própria vida. Cenas do resgate, ainda nos trilhos, da remoção na ambulância e do atendimento no hospital pontuam as seqüências em que a labuta de Espírito – como operário da música, pai, cônjuge e bom vizinho – é repassada.

A ênfase do personagem é no perfil do bom malandro, por vezes beirando a ingenuidade, que confia nas promessas de olheiros atravessadores e, em troca de pouco dinheiro, acaba perdendo a autoria das composições. O universo das emissoras de rádio, sinônimo do showbiz da época, é materializado principalmente na movimentação de dois personagens: Maurício e Moacir.

Maurício Silva (Jece Valadão) encarna a figura do atravessador, espécie de agente. Ele é o preposto do cantor de sucesso Alaor da Costa, interpretado por Zé Kéti, que em dado momento, sob as tramoias de Maurício, substitui levemente Espírito no crédito de Mexi com Ela. Moacir (Paulo Goulart) é o violinista da orquestra da emissora, que reconhece o talento de Espírito e planeja ajudá-lo. Mas a sua boa vontade termina sempre enredada nos influxos do equívoco pequeno-burguês que Nelson destaca nas passagens do enredo em que Moacir e seu mundo ensaiam acolhimento ao compositor popular – projeto sempre adiado e, ao cabo, esvaziado com a morte de Espírito no desfecho da trama.

A apropriação local e autoral do paradigma neo-realista – convertido, em termos práticos, na opção por planos abertos, locações externas e no uso de atores não-profissionais – traz sua marca desde o argumento, cuja visada social atingia a metrópole

¹⁰⁴ De extensa filmografia já na época de *Rio, Zona Norte*, incluindo uma série de produções da chanchada e o antológico *Moleque Tião*, Otelo provava ainda no início ser um ator preciso, de afiada sensibilidade.

ao vê-la como espaço de polarizações e desigualdades; e, nos desajustes da circulação claudicante do personagem, o sintoma da tensão coletiva¹⁰⁵.

Os níveis narrativos e propostas estéticas, entretanto, se justapõem. Todo o arcabouço musical que os irmãos Gnatalli acionam para reger os planos, marcar encaminhamentos dramáticos ou a subjetivação de personagens em *Rio, Zona Norte* têm como fundamento os padrões de orquestração herdados do Romantismo do século 19, ainda uma regra geral no momento de produção do filme (SMITH, 1998). O que nos interessa aqui, ante a vigência da escola romântica na porção extradiegética da banda sonora, é sublinhar como a canção popular emerge do interior da diegese para significar algo além da ilustração e da confirmação do que apontam os elementos narrativos, tornando-se ela própria – letra, melodia, interpretação – elemento estruturante da cena.

A sequência de abertura – ao som de uma orquestração a recobrar a trilha do musical *Um Americano em Paris* (52), de Vincent Minelli – apresenta como que um breve filme de atualidades da Cidade Maravilhosa. As ruas movimentadas do centro, a monumentalidade da avenida Presidente Vargas, o corre-corre na Central do Brasil para o embarque nos trens. O *travelling* vertical ascendente, percorrendo a torre do relógio da estação, descreve o anseio de pujança da capital federal, diga-se, que contava os dias para perder o posto para Brasília, no contexto do projeto desenvolvimentista de JK.

As imagens com o emblema do progresso são dispostas em uma montagem transparente, na fusão e no corte, que paulatinamente abre espaço para a visão do morro e de uma pequena mobilização de funcionários da Central às margens dos trilhos. Mas a partitura *a la* Gershwin continua a transcorrer, adocicada, em ritmo acelerado, embora com devidos *intermezzos*, quase ufanista e um tanto indiferente para, ainda não se sabe, emoldurar os instantes logo após a queda de Espírito do trem. Os créditos vão, em simultâneo, cobrindo as imagens; e, quando registram as canções a serem apresentadas no filme, a imagem de fundo mostra justamente a resma maltrapilha do compositor, no chão, contendo, saberemos a seguir, as letras de seus sambas.

¹⁰⁵ Conforme aponta Ismail Xavier, no prefácio a *Nelson Pereira dos Santos – Um Olhar Neo-Realista?*, de Mariarosario Fabris (SP: Edusp, 1994) : “O cinema brasileiro, através de Nelson Pereira, supera uma ordem visual cultivada em estufas e afirma um novo olhar que se compõe enquanto interage com o mundo, aceitando o acidente, a surpresa, as contaminações de um processo social a que procura dar expressão”.

A seguir, a câmera em *plongé* localiza Espírito caído. E rapidamente um barulho de locomotiva em movimento suprime a partitura dos Gnatalli para, então, logo ser substituída pelos batuques da escola de samba Unidos da Laguna. As imagens acompanham a transição sonoro-musical. A batucada acontece em um bar que parece funcionar também como barracão da escola. Espírito está rindo descontraído, mas é chamado a reocupar seu posto de maestro dos bambas assim que Maurício (Jece Valadão) saúda a todos representando o cantor Alaor da Costa, que não pôde comparecer.

Temos, a partir daí, as ocorrências de *Mexi com Ela*. Cada uma das seis aparições da música remete a funções e desdobramentos específicos, que serão identificados e qualificados conforme os efeitos e sentidos produzidos na cena em questão ou em aspectos mais gerais da decupagem de *Rio, Zona Norte*.

Mexi com Ela

Letra da canção

(autor: Zé Kéti)

Mexi com ela, mas ela

Nem me deu bola

E me mandou pra escola pra mim

Aprender o be-a-bá

Eu respondi para ela

Morena / chega pra cá

Morena / vem me ensinar

Morena / morena, chega pra cá

Morena / morena, vem me ensinar

O verbo amar

1. Para seduzir Adelaide: logo após Maurício deixar o palco, no bar de Seu Figueiredo, Espírito posiciona-se em frente aos integrantes da escola – por um breve instante, sua imagem aparece de costas – e faz soar o apito de mestre. Nesse meio-tempo, em montagem plano e contraplano, ele avista a chegada de uma cabrocha de seu interesse, Adelaide. Espírito, em vez de cantar um sambanredo, entoou os versos de “Mexi com Ela”, um autêntico partido-alto, como os

próprios diálogos tratarão de esclarecer em sequências posteriores. De início, Adelaide resiste. Mas, conforme a reação de todos no salão, termina por se entregar a fleuma afinada do compositor, com quem estabelece um jogo de olhares na medida em que vai soltando o corpo e começa a dançar. Sua expressão, subitamente, passa a ser de desagrado e Espírito mostra, em primeiro plano, seu estranhamento. Um homem tenta acertá-la com uma navalha, mas Espírito evita o crime. A execução de “Mexi com Ela” cessa automaticamente, conduzindo o *raccord* a um novo momento da sequência, que passa a tematizar exclusivamente a repercussão, no ambiente, do talento do compositor.

A letra do próximo samba que Espírito canta evoca uma mulher que deixou o amante: *Dama de Ouro / Fugiste do meu baralho*. O violonista Moacir (Paulo Goulart), presente no recinto, chama Espírito e indaga: “*Esse samba é seu também? Também sou compositor, somos colegas. Já gravou?...*” Do diálogo, travado em meio aos olhares de Maurício, que chega a interromper a conversa, fica a promessa de apoio, parceria entre os dois – “*Pode contar comigo (...), tens uma riqueza*”, diz Moacir. Espírito ainda canta mais um samba (“Mágoa de Sambista”) cujo teor se relaciona com entrevero de Adelaide e ao mesmo tempo antecipa a precariedade da residência de Espírito¹⁰⁶. Na caminhada para casa, pelos caminhos escuros do morro, sem iluminação elétrica, a partitura dos Gnatalli, obedecendo o regime clássico, pontuará, no diálogo do sambista com sua afillhada (logo ampliado para Honório, pai da garota) tratando das dificuldades e dos projetos de futuro de Espírito e da comunidade, sempre apontado a expectativa do samba gravado.

2. Cantando para o astro: na emissora de rádio, após embasbacar-se vendo Angela Maria cantar, Espírito procura Moacir, que embora gentil, adia um encontro com o sambista para outro momento. Surge Maurício, que anuncia a inclusão do

¹⁰⁶ Letra da canção, posteriormente mais conhecida sob o título de *Foi Ela: Foi ela / Quem quis partir / Foi ela / Quem quis descer / Deixou-me aqui no morro / Deixou-me sem dó a sofrer / O meu tamborim eu furei / O meu violão já quebrei / Não posso contar as lágrimas / Que tanto derramei / O meu barraco coitado / Está quase caindo / O poço já secou / E a criação está sumindo / Os móveis estão bem empoeirados / Na mesa de cabeceira / Vejo o retrato dela desbotado / Foi, foi, foi / Não voltou / Sem ela não há mais samba no morro / Tudo para mim se acabou.*

nome de Alaor Costa como um dos autores de “Mexi com Ela”. Espírito tenta resistir, mas em seguida, ouvindo um elogio do famoso intérprete (“gostei da melodia”), canta a canção no camarim. O barulho do trem volta, como atuará em alguns entrecos seguintes, para marcar a passagem das lembranças em *flashback* para o tempo presente diegético, com uma sequência que mostra a evolução do socorro médico na área dos trilhos, agora com a presença de uma ambulância e uma equipe médica.

3. Perda da autoria: na casa de Honório, Espírito celebra com vários vizinhos a proximidade da inauguração de sua tendinha, um pequeno armazém que irá montar no cômodo antecipadamente oferecido pelo compadre após ampliação de sua propriedade. É quando a voz do locutor anuncia, no rádio, “*Alaor da Costa cantando, de sua autoria e de Maurício Silva, Mexi com Ela*”. Espírito desmonta a expressão de entusiasmo. Ao final da execução, com o incentivo de Honório para que reclame a sua autoria devida, ele se queixa: “tirou toda a graça do samba”. E a afilhada emenda: “cantou que nem bolero”. Espírito fundamenta sua reprovação, confirmando, exclamativamente, tratar-se de um samba de partido alto. “A gente tem que ter bossa”, diz ele, antes de cantar e ser seguido por todos os presentes, com coro, acompanhamento percussivo improvisado com copos e talheres, danças e sorrisos. A cena reforça o ambiente de confraternização e de legitimação de Espírito, diluindo em parte a desagradável surpresa. Somente Adelaide está inquieta e faz deslizar o botão do dial em busca de outra estação. O chiado radiofônico se sobrepõe a festiva interpretação doméstica de *Mexi com Ela*; sobrepõe-se também, logo depois, aos versos cantados pela afilhada (“*Quem dá sopa a malandro é prato fundo...*”), que dá pistas sobre o futuro e trágico destino de Norival, filho adolescente de Espírito, de vida errática, órfão de mãe desde o nascimento. Um barulho repentino interrompe a festa. A canção popular dá lugar aos arranjos orquestrados nas sequências que seguem¹⁰⁷ até a próxima entrada dos versos de “Mexi com Ela” (ver item 4), excetuando-se a cena da chegada no hospital e outra com um novo desentendimento de Espírito com Adelaide, que não contam com trilha musical.

¹⁰⁷ Perseguição a Norival, que assaltara Seu Figueiredo; acolhimento do rapaz por Espírito em casa; a rejeição de Adelaide à presença de Norival em casa; a fuga repentina de Norival; encontro de Espírito, em busca do filho, com os jovens delinquentes.

4. Com Moacir na porta da rádio: em mais um encontro, fortuito, com Espírito, o violinista cantarola “Mexi com Ela” no timing de bolero, mas o sambista o corrige. Marcam encontro para finalmente Moacir fazer o arranjo da música.
5. Interpelando Maurício: nesta passagem, a canção não é interpretada de nenhuma maneira; porém, todo o diálogo entre Espírito e Maurício repõe e sintetiza a negociação desleal, seguida do embate, que envolve a autoria e gravação de *Mexi com Ela*, bem como o destino de Espírito como possível compositor consagrado, assim, emulando a presença da composição em cena com bastante materialidade. Após se despedir de Moacir (cena anterior), Espírito vê Maurício, pede-lhe dinheiro e cobra o contrato pela gravação de “Mexi com Ela”. Maurício informa que acrescentou mais um parceiro na composição – Valdemar, um discotecário, que garantiria a execução da música no rádio – e que o sambista “*tem que sair da música*”. Espírito: “*só sei que esse samba é meu e o meu nome tem que tá aí*”. Mas tarde demais. Maurício o faz assinar uma declaração abrindo mão dos direitos e lhe repassa uma pequena quantia em dinheiro. A sequência transcorre sem uso de trilha musical.
6. Presença extra-diegética: a execução de um pequeno trecho de “Mexi com Ela” arremata o encontro definidor da relação entre Espírito e Maurício, cobrindo o plano que mostra o compositor seguindo para a Central do Brasil. Por mais breve que seja, esta aparição, quase elíptica, da canção é fundamental na acomodação das arestas que o enredo apresentou até o momento em torno do protagonista e seu projeto com a canção, ensejando, inclusive, o prolongamento dos desacertos da agenda enviesada de Espírito, que chegará em casa para constatar o abandono definitivo de Adelaide e, após contenda com a gangue de jovens delinquentes, ver o filho morrer a facadas. Neste desdobramento, Gnatalli retoma a banda sonora.

Os seis exemplos trabalhados mostram, de diferentes maneiras, como a canção popular, ainda que integrada à ação interna do quadro, remexe, altera e deflagra encaminhamentos na narrativa fílmica, muitas vezes quebrando a barreira entre as dimensões diegéticas e extradiegéticas de um filme (KALINAK, 2010). O papel da canção permanece ativo e renovador e uma série de produções posteriores que se tornaram emblemática no uso dos gêneros populares, caso de *The Harder They Come*

(1972), de Perry Henzel, com a mesma temática de um compositor de origem pobre, interpretado por Jimmy Cliff, que busca o sucesso por meio de uma gravação, na Jamaica; ou dos filmes de Quentin Tarantino, a exemplo de *Cães de Aluguel* (1995).

Nelson Pereira dos Santos reconhece o “excesso” de música em *Rio, Zona Norte* “e também na própria qualidade da música. Não o samba, mas o comentário. Isso porque há uma disparidade cultural imensa – uma orquestra.”¹⁰⁸ Entretanto, ainda hoje, o uso de gêneros populares como música fílmica causa celeumas. O crítico musical João Máximo não reconhece o caráter estruturante da canção popular em seu vasto levantamento sobre o assunto e cita expressamente Zé Kéti ao manifestar sua restrição aos cancionistas.¹⁰⁹

O posicionamento de Máximo coincide com visão conservadora de Irwin Bazelon, Mark Evans, Leonard Meyer e outros, indo contra o pensamento de estudiosos como Kathryn Kalinak, Rick Altman e, ao menos em parte, Jeff Smith. Trata-se, portanto, de uma plataforma de análise a ser aprofundada, com a potência de sentidos múltiplos intrínseca à obra cinematográfica. No caso de *Rio, Zona Norte*, a exploração das outras canções populares presentes, bem como uma decupagem pormenorizada dos arranjos dos Gnatalli poderá revelar bem mais sobre um filme de importância singular na trajetória do cinema brasileiro.

¹⁰⁸ Entrevista publicada em *A Música no Cinema Brasileiro – Os Inovadores Anos Sessenta*, de Irineu Guerrini Jr. (SP: Terceira Margem, 2009).

¹⁰⁹ “Talvez seja um pouco forçado falar na ‘contribuição dos cancionistas’ (...) Raramente contribuem com a funcionalidade ou têm a eficácia da música de fundo (...) entregam seus temas para que o diretor musical os transforme.” In: *A Música do Cinema – Os 100 Primeiros Anos*. RJ: Rocco/Artemídia, 2003. Volume 2, p. 135.

Batatinha, o Diplomata do Samba

Como surge e ressurge o universo lírico de um sambista em filmes brasileiros de diferentes épocas e autores? A indagação ganha força quando se pensa no cantor e compositor baiano Oscar da Penha (1924-1997), o Batatinha, que do início dos anos 1960 à produção mais recente pontua, de maneira diversificada, em ao menos treze trabalhos.

Marceneiro e gráfico antes de a música dar-lhe reconhecimento, Batatinha foi assim batizado por Antônio Maria. O cronista e compositor pernambucano, ao atuar como locutor numa rádio de Salvador em meados dos anos 1940, lançou como intérprete o então jovem letrista nascido na capital baiana, filho de um estivador e de uma dona de casa. A interpretação de suas canções por outros artistas nas décadas seguintes (Jamelão, Maria Bethânia, Alcione, Eliana Pittman, Caetano Veloso, Nara Leão, Jair Rodrigues, Chico Buarque etc.), se não lhe garantiu popularidade massiva, cristalizou seu nome na plêiade de bambas da terra-de-todos-os-santos; reverenciado por Jorge Amado como “figura singular” e por Paulo da Viola comparado a Nelson Cavaquinho e Cartola.

Em filmes angulares do cinema novo (*Barravento*/1961 e *O Desafio*/1965), os versos de Diplomacia, parceria com J. Luna, talvez sua canção mais conhecida, são apropriados como monólogo (Firmino/Antônio Pitanga) e diálogo (Marcelo/Oduvaldo Vianna Filho), operando na subjetivação de personagens que, seja no litoral norte da Bahia ou em botequim da zona sul carioca, experimentam momentos de derrisão e solidão.

Em *Capitães da Areia* (2011), a canção “Direito de Sambar” aparece entoada por um saveirista burguês e gago (Aurélio do Santos/Zéu Brito) – dentro de um bar na fictícia Salvador de 1937, ano da publicação do romance de Jorge que deu origem ao longa dirigido por Cecília Amado, neta do escritor – após o personagem dedicar a música “às almas dos poetas de todos os anos”. Nos documentais *Bahia de Todos os Sambas* (1983/1996), de Paulo César Sarraceni e Leon Hirszman, e *A Resistência da Lua* (1985), de Octávio Bezerra, a música em cena é protagonizada pelo próprio Batatinha, definindo territórios de baianidade entre estrelas da MPB, em formato mega-show em Roma, ou no espaço resistente e diminuto de um restaurante do Pelourinho.

Em *Jubiabá* (1986), de Nelson Pereira dos Santos, ou em dois faroestes à brasileira de Edward Freund – *Um Pistoleiro Chamado Caviúna* (1971) e *Quatro Pistoleiros em Fúria* (1972) – temos o Oscar da Penha ator, assumindo papéis ficcionais que se aproximam e distanciam do seu universo de arquetípico baiano e/ou de bardo solitário do samba triste, dualidade jamais negada pelo artista, e constatada em documentários como *Batatinha* e o *Samba Oculito da Bahia* (2007), de Pedro Abib, e *Batatinha Poeta do Samba* (2008), de Marcelo Rabelo.

Os longas recentes *Sangue Azul* (2015) e *Largou as Botas e Mergulhou no Céu* (2017), retomando o segmento da ficção, atualizam a obra de Batatinha em seu percurso no cinema brasileiro e multiplicam os sentidos de seu universo temático, que ao longo de mais seis décadas, espraia-se da província para outros territórios geográficos e simbólicos.

Diplomacia: Barravento e O desafio

“Diplomacia”

Meu desespero

Ninguém vê

Sou diplomado

Em matéria de sofrer

Falsa alegria

Sorriso de fingimento

Alguém tem culpa

Desse meu padecimento

Sufrimento e padecer

Todos lamentam

Mas só eu sei responder

Luto por um pouco de conforto

Tenho o corpo quase morto

Não acerto nem pensar

Mesmo com tanta alegria

Ainda posso sambar
(Batatinha / Jota Luna)

Barravento

Em *Barravento* (1960/62), primeiro longa-metragem de Glauber Rocha, me interessa especificamente por um breve fragmento em que o personagem Firmino (Antonio Pitanga) canta, de maneira inesperada e introspectiva, um trecho de “Diplomacia”, composição de Batatinha e Jota Luna, durante uma conversa com Cota (Luiza Maranhão) após transcorridos 33 minutos de narrativa.

Interessa verificar qual o papel atingido por essa canção naquele estágio da trama e sua eventual função no conjunto da narrativa, sua forma de interferir no perfil do personagem e o restabelecer frente aos desdobramentos do enredo, bem como seu lugar no conjunto do repertório musical presente no longa-metragem, além de procurar compreender como a própria realização e lançamento do filme possam ter contribuído para posicionar “Diplomacia” e Batatinha em um certo panorama da música brasileira desde os anos 1960.

O enredo de *Barravento* aborda as transformações por que passa uma comunidade de pescadores na praia de Buraquinho, litoral norte da Bahia, com o retorno de Firmino. Seu pai era um pescador dali e Firmino fora criado no mesmo ambiente, onde a vida desde sempre costumava ser regida pelas leis da natureza – a determinar a direção e força dos ventos, o volume das marés e a oferta de peixes – assim como por práticas religiosas afrobrasileiras. A autoridade do Mestre (Lídio Silva), líder dos pescadores, é incontestável. E sua crença em Iemanjá, o respeito à tradição e a subserviência aos donos da rede de pesca organizam a esfera do trabalho na vila e o modo de pensar de seus moradores, compondo o quadro geral de conformidade que Firmino tentará reestruturar com sua presença revolucionária.

Ele passara um tempo no cais do porto de Salvador e agora, mudado, busca a todo custo desalienar os aldeões. De cabelos alisados, sapato bicolor e roupa de linho, sua aparência de bamba estampa a diferença que irá se prolongar e aprofundar no discurso ideológico sobre a necessidade de libertação dos velhos valores incorporados por todos, inclusive Aruã (Aldo Teixeira), que nos interesses em jogo na trama logo se

torna oponente de Firmino. Homem protegido por Iemanjá, Aruã tem a sua santidade alicerçada pela castidade sexual, que será alvo de Firmino, a certa altura, com o objetivo de, ao quebrar o encantamento do jovem pescador, fazer o povo de Buraquinho cair na realidade e assumir o próprio destino.

O rebelde assumirá outras ações extremas com o mesmo intuito de neutralizar a tradição, de obediência inquestionável ao dono do meio de produção, e a cegueira proporcionada pelo misticismo religioso. Ele, contraditoriamente, solicita um feitiço – *arreia um trabalho*, no dizer afrobaiano – a um pai de santo para prejudicar a pescaria. Ao ver que o despacho não vingou, toma nas mãos uma navalha e rasga a rede.

Para seduzir Aruã, Firmino escala a sua própria namorada, Cota¹¹⁰. O amor de happy-end do herói casto vai ser selado, porém, com Naína (Lucy Carvalho), moça branca perturbada pela orfandade materna e a forte religiosidade que, além de marcar o cotidiano da vila, define o destino fatal de Vicente (João Gama), seu pai; coisa que ela parece não compreender até a iniciação no candomblé ao fazer o santo. Cota, após o ato sexual com Aruã, fica transtornada e se lança no mar, em um suicídio de articulação dramática rarefeita mas coerente com os próprios temores antecipados pela personagem durante conversa com Firmino na cena que abordarei a seguir.

A esse rompimento do encanto afrorreligioso, que envolve ritos de intimidade, morte e luta corporal corresponde, na retomada do plano pragmático da vida, o barravento da natureza representado nas imagens e ruídos – vendaval a trazer tempestade e mar revolto, que, além de Cota, vitimam o pescador Chico e Vicente. Barravento, conforme anuncia os letreiros iniciais do filme “é o momento da violência, quando as coisas da terra e mar se transformam, quando no amor, na vida e no meio social ocorrem súbitas mudanças”.

Firmino, após um último duelo com Aruã, do qual sai vencedor, chama o rival à responsabilidade de finalmente liderar a comunidade, e não mais aparece. Aruã, que fracassa no mar ao tentar resgatar Vicente e ainda presencia, impotente, o afogamento

¹¹⁰ A seqüência do contato íntimo entre os personagens começa com o banho de mar de Cota, com Luiza Maranhão protagonizando aquele que seria o primeiro nu frontal feminino do cinema brasileiro, não fossem os reveses de produção de *Barravento*. O atraso fez com que o filme, cuja produção começara em 1959, somente ficasse pronto em abril de 1962, semanas após a estreia de *Os cafajestes*, de Ruy Guerra, que traz Norma Bengell fazendo então o primeiro nu. O curioso é que a dublagem da voz de Cota em *Barravento* é feita justamente por Norma Bengell.

de Chico, assume sua falibilidade e diz: “remei forte pela primeira vez na vida, agora só acredito no remo”. Ao final, prometendo seu retorno a Naína, que por sua vez passará por período de recolhimento religioso, segue pelo mesmo caminho – em que se avista exatamente a mesma paisagem, um farol (o de Itapoan) – por onde chegou Firmino no início da trama. Aruã diz para Naína que *agora tem coragem*. “Vou pra cidade trabalhar pra gente ter uma rede nossa”.

O longa de estreia de Glauber é um dos filmes de ponta do ciclo baiano de cinema, época de adensamento na atividade cinematográfica em Salvador, detonada pelo lançamento de *Redenção* (1959) – primeiro longa produzido no estado, com direção de Roberto Pires – e a mobilização de diretores, produtores, técnicos e atores para a organização de uma estrutura estável de produção. O crítico Walter da Silveira fomentava o cineclubismo, com o Clube de Cinema da Bahia, desde 1950, importante núcleo de formação de toda uma geração. A presença de realizadores internacionais e de outras regiões do país – como Nelson Pereira dos Santos, montador de *Barravento*, que, com a participação de diversos profissionais baianos, rodou *Mandacaru vermelho* (1962) em Juazeiro (BA) – era uma constante, reforçando a miragem hiperbólica, vaticinada por Georges Sadoul, de a Bahia ser uma Meca do cinema¹¹¹.

Barravento integra, segundo Maria do Socorro Silva Carvalho¹¹², a chamada trilogia da fome, ao lado de *A grande feira*, (1961), segundo longa-metragem de Pires, e *Bahia de todos os santos* (1960), do paulista Trigueirinho Neto. Antonio Pitanga participa das três produções e seu personagem – Pitanga, que rendeu o sobrenome artístico ao ator Antonio Sampaio, em *Bahia de todos os santos*, Chico Diabo em *A grande feira*, e Firmino em *Barravento* – vai ficando mais violento a cada filme, constata Maria do Socorro, que vê uma “crescente de fome e violência” na trilogia.

Rodado em preto e branco, com fotografia de contraste definido assinada por Tony Rabatony, o filme é marcado em sua estética por uma forte cor local, na plástica e trejeitos da paisagem humana, com parte do elenco e toda a figuração composta por

¹¹¹ [▣] Referência feita por André Setaro no texto *Do cinema que se diz baiano*, publicado na página <http://cadernodecinema.com.br/blog/do-cinema-que-se-diz-baiano/>, acessada em 10 de abril de 2017.

¹¹² Exceto quando indicado, os comentários de Maria do Socorro Silva Carvalho, Ismail Xavier, João Luiz Vieira, Robert Stam, Jayme Sodr e e Glauber Rocha que aqui integram o inventário de *Barravento* foram retirados dos extras do edi o em DVD de *Barravento*, lançado pela distribuidora Versátil em 2008.

autênticos músicos, dançarinos, capoeiristas, pescadores, mães e filhos de santo, geografia antiurbana de coqueiral, mar e jangadas, palhoças como habitação e carroça como veículo – um único automóvel é rapidamente visto quando Firmino danifica a rede. A musicalidade percussiva, de grande presença e apelo, perpassa o filme de ponta a ponta.

Do ponto de vista da produção, bastidores tumultuados ocasionaram a substituição de Luís Paulino dos Santos, inicialmente escalado para dirigir *Barravento*, por Glauber. Nos extras do DVD com a edição restaurada de *Barravento*, lançado em 2008, um áudio do diretor, que antes integrava a equipe na função de platô, espécie de gerente geral de set, traz a sua versão da história. “Surgiram tremendos problemas entre o Luís Paulino, a atriz Sônia Pereira, o diretor de fotografia e o diretor de produção (José Teles de Magalhães)”, diz Glauber. “Fui obrigado a intervir porque a produção parou”.

Roberto Pires, que estava na função de produtor executivo, e Rex Schindler, investidor, “me chamaram à responsabilidade e (...) assumi a posição de eliminar ele (Luís Paulino) do filme”. O diretor de *Terra em transe* relembra as condições de uma “produção precária”, em que, na falta de comida, a equipe se alimentava de “sopa de xaréu” e muitos acabavam tendo diarreia. “Fui esquecendo o que atores falavam, tinha que usar o meu instinto”. Até que Juracy Magalhães, governador da Bahia, “autorizou o cara que controla o jogo do bicho a investir um milhão no filme”¹¹³.

Nas palavras de Maria do Socorro, trata-se de um “drama de amor e mar praieiro” que, de Luís Paulino para Glauber, se transforma em um “protesto contra a exploração”. Para Ismail Xavier, *Barravento* retrata um pequeno mundo com eixo de discussão política sobre a exploração do trabalho, em que subjaz a convicção de que as coisas podem e devem mudar. Vale ressaltar que entre a produção (1959), filmagem (1960), montagem (1961) e lançamento (1962), a produção convive com fissuras institucionais tão significativas no país quanto a passagem do Governo JK para a presidência de Jânio Quadros e a crise da renúncia de Jânio, meses depois, seguida do primeiro ano de gestão do reformista João Goulart.

¹¹³ Segundo Robert Stam, em *Multiculturalismo tropical – uma história da raça na cultura e no cinema brasileiros* (SP: Edusp, 2008), o filme custara “apenas três mil dólares” (p. 315).

Definindo o longa como uma obra de sentido barroco, enquanto gesto que aponta para duas direções contrárias, Xavier afirma que, a partir de elementos como a projeção da luz e a maneira de filmar, *Barravento* evita a construção do espaço clássico, ou seja, o espectador não conseguiria fazer uma plena apropriação do espaço geográfico da trama. Trata-se de um mundo apropriado pela cultura e, portanto, da concepção de um espaço mítico. O filme, com variações de estilo narrativo e na fotografia, mergulha na comunidade e faz com que seus valores se imponham. Expressa, de algum modo, uma convivência de assimetrias que muitas vezes, em uma obra mais homogênea, seria impossível de encontrar. Ora elíptica ora quase arrastada, a montagem também revela descompasso.

Em *Sertão mar*, livro publicado em 1983 e reeditado em 2007, contendo o seu hoje clássico estudo sobre o filme, o pesquisador aprofunda suas premissas e pontua o quanto a leitura marcada pelo conteúdo de crítica à alienação religiosa, que ele mesmo havia feito em 1979, é seletiva, podendo dar conta de apenas certos aspectos do enredo e de uma parcela dos diálogos, assim minimizando os problemas colocados pela composição da imagem e, acrescento por extensão, o som.

Ficou clara a presença de um estilo de montagem que, associado a uma utilização particular da câmera e uma movimentação coreográfica das figuras humanas, estabelece relações de tal natureza que esta interpretação é posta em xeque. Ela não dá conta do filme em sua complexidade de percursos e deixa de lado elementos cuja presença, não apenas episódica, é recorrente ao longo do filme. Feita essa constatação, tornou-se difícil assumir *Barravento* como um discurso unívoco sobre alienação (...) e reduzir os elementos de estilo a expressões do temperamento do cineasta (...) Estabelecida uma direção de leitura que procura integrar, em pé de igualdade, como fonte de significações os diversos procedimentos presentes no filme, procuro aqui retomar a análise evitando o preconceito que opõe ao “eixo” do discurso, via de regra o enredo, os “ornamentos” da imagem e som.¹¹⁴

Xavier divide o filme em sete blocos narrativos para destacar um segmento de seis planos:

4) *Chegada de Firmino*;

¹¹⁴ XAVIER, Ismail. *Sertão mar* – Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo, Cosac Naify, 2007, p. 25.

- 5) *Firmino desfere o primeiro ataque contra Aruã*, com a sequência do feitiço encomendado a Pai Tião;
- 6) *Centrado na questão da rede*;
- 7) *A comunidade revive seus mitos*, que inclui a conversa em que Firmino convence Cota a seduzir Aruã e canta “Diplomacia”;
- 8) *A profanação de Aruã*;
- 9) *O barravento se consuma*, que inclui a morte de Cota, Vicente e Chico, além do último duelo e pregação de Firmino para Aruã;
- 10) *Desenlace*, com enterro de Chico, tomada de consciência de Aruã, que se distancia do Mestre, ritual de iniciação de Naína e promessa de o casal viver junto após Aruã passar um tempo na cidade.

O crítico afirma que a própria divisão formulada – tal como, aliás, a resenha que fiz há alguns parágrafos – é uma traição ao desenvolvimento do filme porque faz um alisamento de superfície, que escamoteia a verdadeira textura de imagem e som, decisiva na experiência do espectador e foco de tensões, prazeres e dúvidas que desaparecem na exposição de um esqueleto tal como está feito acima. Para ele, há uma sintonia entre o comportamento impulsivo do personagem e a forma da narrativa, também convulsiva, marcada por saltos bruscos, pontos obscuros e por evidente desequilíbrio na sua disposição¹¹⁵.

Exibindo uma descontinuidade flagrante e reiterando uma forma oblíqua de passar certas informações até elementares, a narração do filme cria um arranjo que não facilita a apreensão. Às vezes as coisas andam muito depressa, às vezes algo fundamental é dito na periferia de um diálogo e, quase sempre, as coisas não estão arranjadinhas nos seus lugares como o retrospecto faz supor.

Os seis planos destacados, na passagem do quinto para o sexto blocos, compõem a sequência de Aruã na praia após o ato sexual. São tomadas que mostram: o personagem ao longe deitado na areia e levantando-se, com o mar ao fundo da imagem (1); planos de Aruã de perfil (2); de costas (3); e de frente (4), este com zoom fechando

¹¹⁵ Idem, p. 33.

no peito do ator Aldo Teixeira, de modo a preencher a tela; e os dois últimos com um movimento de câmera em L que pega um coqueiro da base até a extremidade das folhas, finalizando no céu nublado e trovejante, a indicar o barravento.

Na banda sonora, ruído de vento cada vez mais forte e, por fim, o som do trovão. A sequência denotaria o estado de Aruã, satisfeito com a sua potência sexual e informa sua integração com a natureza. Na decupagem, a passagem tão ostensiva de Aruã para a árvore, seguida do movimento ascensional da raiz ao topo, estabelece, segundo Xavier, uma relação direta entre seu corpo sexuado, como raiz, e a convulsão da natureza, como resposta à profanação. Se a equivalência proposta (“a profanação de Aruã é a causa do barravento”) for confirmada, “estaremos de posse de uma chave fundamental para caracterizar as implicações do estilo do discurso”.

Ou seja, teremos um exemplo claro de como a narração de *Barravento* propõe determinadas relações entre eventos como expressão de uma necessidade, e não como pura sucessão no tempo. A partir de uma sucessão específica onde, na tela, temos uma imagem e depois outra, estaríamos avançando uma proposta que diz algo sobre a “lei interna de evolução do mundo narrado”, com base nas características particulares de cada plano e sua combinação.¹¹⁶

É no veio aberto por esse comentário que proponho uma reavaliação de *Barravento* a partir da banda sonora, do conjunto de canções apresentadas e especificamente da inserção de “Diplomacia” em um diálogo entre Firmino e Cota. A conversa se dá entre os 31 e 34 minutos de narrativa. Antes, porém, observo alguns aspectos gerais da trilha sonora.

O filme começa sem som, com os letreiros que dão conta da condição de miséria e alienação do povo de Buraquinho e explicam o barravento. Mas antes que se encerrem os letreiros, um canto a Iemanjá ocupa a pista sonora, abrindo o ecrã para dois planos que percorrem, o primeiro, as nuvens, e, o segundo, a linha entre a areia e o mar, enquadrando, do lado esquerdo, ao final do movimento, também o coqueiral. Na imagem seguinte, o plano fixo de um ogã, tocador de atabaque, sem camisa e a encarar a câmera com expressão vivaz.

Surgem, em seguida, as cartelas de créditos da produção, feitas a partir de xilografuras originais de Calasans Neto, e um segundo canto. Até os sete minutos, entre

¹¹⁶ Ibidem, p. 41.

os letreiros iniciais e o primeiro diálogo de Firmino, com um grupo de pescadores, serão ouvidos nove cantos tradicionais – de candomblé, de capoeira, de trabalho, de samba-de-roda – preenchidos com imagens do labor com a pesca, da prática percussivo-musical na comunidade, da paisagem e da chegada de Firmino.

Tais temas, de natureza mais folclórica, vão além do escopo deste estudo centrado nas relações do cinema com a canção popular; portanto não serão discutidos aqui. Apenas pontualmente destaco duas canções entre as que estão presentes no momento inicial do filme, o quinto e o oitavo tema, por entender que cumprem funções no delineamento ambíguo do personagem de Antonio Pitanga e no empuxo narrativo de *Barravento*:

Quando se ouve o quinto canto, com uma voz masculina e grave a entoar “quando eu venho de Aruanda / eu venho só...”, surge, em plano aberto, a figura verticalizada de um pescador, de pé em uma jangada, remando solitário. Nome do mais importante porto de Angola, Aruanda, na cultura do candomblé e da umbanda, designa, de modo bastante genérico, o céu onde vivem os orixás¹¹⁷. Ou um plano espiritual intermediário, habitado por espíritos virtuosos, que voltam ao plano material para a prática do bem¹¹⁸.

Seja como for, temos evocado na letra do canto e no sentido geral do termo a figura de um ente de capacidade superior, que se aproxima para interferir rumo a um processo de emancipação. Eis uma imagem que casa com a associação de Firmino à figura do Exu, que Ismail Xavier recupera:

Em termos de religião, Firmino é um autêntico Exu. Desde o primeiro momento em que reencontra sua aldeia natal até seu desaparecimento de cena, ele tem seu comportamento marcado pela constante militância. Ao seu estilo, agita sempre, tece suas tramas e faz seus discursos a qualquer hora, como se tivesse uma missão a cumprir sem descanso e não pudesse incluir mais nada em sua relação com os pescadores. Essa ideia de missão a cumprir, que tende a reduzir sua figura à função de portador de mensagens dentro do filme, já fica esboçada na forma de sua chegada. Vindo de trás do farol, Firmino caminha solitário e, quando caia em meio ao grupo de pescadores, já inicia a falação. Os dados do seu passado – rancores antigo contra Aruã, a relação com Cota, a vida na cidade, aqui e ali indiretamente

¹¹⁷ Michaelis: moderno dicionário da língua portuguesa. São Paulo: Melhoramentos, 1998, p. 231.

¹¹⁸ Segundo a página <https://pt.wikipedia.org/wiki/Aruanda>, acessada em 20 de agosto de 2017.

referida – Ihe conferem uma espessura individual e o identificam como pessoa. Mas, à medida que o filme se desenvolve, essa dimensão vai se dissolvendo e, ao final, Firmino desaparece literalmente¹¹⁹.

Para Clóvis Moura, o Exu é um símbolo libertário, de índole variável conforme território ou etapa do processo da diáspora. Nos candomblés baianos, ele adquire funções bem mais importantes do que possuía inicialmente “no panteão do litoral do Golfo da Guiné”. Elo de ligação entre o mundo material/profano e as verdadeiras divindades africanas (os orixás), esse mensageiro passa a ser identificado com o demônio em razão da perseguição ao candomblé e a consequente necessidade de proteção às religiões negras. Se a adoração ao Exu cresce a ponto de ser confundido com um orixá, é para que sua força, encarnando o bem ou mal (para o inimigo da prática), impeça a perseguição ao terreiro (MOURA, 1988, pp. 128-137).

A oitava canção é um samba-de-roda, com o eu-lírico a anunciar para uma “dona” a sua chegada e acompanhamento de coro feminino à moda das pastorinhas: “ô, foi agora que eu cheguei / mas, ô, doná...”. De respiro vocal mais prosaico, menos ritualístico e solene em relação ao tema de Aruanda, essa canção ambienta a chegada de Firmino na coletividade e, assim, aproxima o personagem da *espessura individual* que o identifica como pessoa. Na imagem, um plano aberto colhe Firmino ao fundo do quadro, vindo de encontro à câmera, chapéu, terno branco, gravata e lenço no bolso, caminhar garboso pela praia, até sua estatura superar a altura do Farol de Itapoan, que ocupa o lado direito do quadro, bem como as dimensões do próprio ecrã.

Ainda na atenção ao fragmento como unidade de representação completa, dotada de esfera própria de significação, recobro a primeira presença humana a figurar na tela, logo após os planos iniciais de céu, mar e coqueiros – o ogã. Além de instrumentista, o ogã, termo iorubá, é o protetor do culto do candomblé baiano¹²⁰ e, mesmo não avançando na complexidade da interpretação semântico-religiosa da cultura africana, não posso deixar de reconhecer que sua aparição, abrindo o filme, pode ser vista como

¹¹⁹ XAVIER, 2007, p. 46.

¹²⁰ Sucinta definição extraída do *Michaelis – moderno dicionário da língua portuguesa* (São Paulo: São Paulo, Melhoramentos, 1998, P. 1485), que, diferentemente de outros dicionários, não especifica em sua ficha técnica os consultores de cada área do conhecimento (etnologia, musicologia, antropologia etc.). Os créditos disponíveis apresentam o editor (Walter Weiszflog), coordenação editorial (Rosana Trevisan) e coordenador de etimologia (Mario Eduardo Viaro).

uma espécie de metonímia, pela qual Glauber Rocha toma *Barravento* em sua totalidade discursiva como um rito simbólico, de narrativa percorrida tanto pelas mensagens engajadas de teor ideológico quanto pelo diapasão indecifrável da série de elementos afroreligiosos dispostos no corpo do filme.

De volta, então, ao fim da sequência. Do detalhe para o conjunto, o nono tema, um canto de trabalho (?) de acento tribal, embala as imagens da puxada de rede e se combina a certo momento na banda sonora com o barulho da maré. Em seguida, Firmino adentra a vila saltitante, diz o nome completo e busca legitimar-se:

- Quem é vivo sempre aparece. E Firmino Bispo dos Santos, filho dessa terra bonita, não esquece os velhos amigos.

(...)

- Olha o relógio dele...

(...)

- Vim me esconder da polícia, que ela só gosta de sol.

Mas em meio à glosa, Aruã já intervém com restrições ao bamba:

- Deixe esse cara pra lá pessoal, Firmino tá com a vida dele ganha.

A montagem em corte seco e o caráter descritivo das imagens encaminham a recepção para uma legibilidade do espaço e dos elementos com que se desenvolverá a trama, embora essa apreensão geográfica logo se torne problemática, como já apontei. A presença das canções dá à sequência de abertura uma dinâmica de videoclipe de extração etnográfica, com a flagrante exuberância dos dados de imagem e som organizados segundo a ótica distanciada de quem vê/ouve, reúne, capta, se apropria e manipula um repertório nativo.

A chegada do personagem de Pitanga desdobra-se em um receptivo espontâneo, agora envolvendo a presença de mulheres e crianças da comunidade, com direito a roda de samba e, mais adiante, a de capoeira. Antes do primeiro encontro com Cota, ouve-se uma vez mais a oitava canção da abertura (“ô, foi agora que eu cheguei...”). E em meio a sequências que introduzem núcleos dramáticos – Naína e sua apreensão com o pai no mar sozinho; subserviência do mestre ao dono da rede, embate físico de Aruã e Firmino na capoeira; expulsão de Firmino do terreiro de Mãe Dadá – e encaixam os *plots* da narrativa, *Barravento* consolida sua etnografia da expressão popular, fazendo-se vitrine

de números de dança, muita música no espaço comum da vila e mais um samba que chama especialmente a atenção.

O samba aparece na altura dos 13 minutos e fala do perfume da “flor da mangueira”. Cabe antes de sua descrição um parêntese. Até onde avancei no levantamento musical de *Barravento*, infelizmente não obtive detalhes, sequer um possível título, de cada canção aqui enumerada. Se as apresento, ainda que de modo precário, é por entender que há “imanências de sentido” e função estruturante em suas aparições. Sabe-se, apenas, o que está informado na cartela de créditos – o nome do autor, Washington Bruno, o Canjiquinha – e o que é dado a ouvir no fluxo mesmo da narrativa, ou seja, as próprias canções, convertendo essa dimensão do discurso em uma forma bifurcada de oralidade, que informa *sobre* um repertório ao mesmo tempo que o apresenta.

Eis a íntegra de uma das cartelas de créditos:

Samba de roda e capoeira de
Washington Bruno (Canjiquinha)
Destacando
D. Zezé, Adinorá, Arneu (?) e Sabu
Com cantores, dançarinos e instrumentistas
E
Um samba de
Batatinha

Na letra dessa canção, que se inicia exaltando os odores perfumados da árvore da manga (“olhar a flor da mangueira... / a flor que mais cheira...”), seu autor se apresenta (“me chamo Washington Bruno”), mas antes pergunta por Firmino (“cadê o seu Firmino, ô-lô Bahia... / que eu não vejo ele cantar, ô-lô Bahia... / se ele é vivo ou se ele é morto... / que eu lhe boto em bom lugar...”). Todos dançam animados e, um a um, ante a convocação da umbigada (toque de barriga), os aldeões fazem seu número solo no centro da roda. Instrumentos musicais, palmas, o movimento dos pés, a ginga do corpo, a expressa faceira no semblante. Os detalhes são mostrados de modo a valorizar a celebração.

Cada performer da roda – Cota e Firmino inclusos – ganham seus instantes de destaque no enquadramento. Há um apogeu de felicidade proporcionado pelo canto e

pela dança, integrando homens, mulheres, crianças e velhas senhoras, até Firmino insistir no convite para Naína dançar, e, ante a recusa, Aruã intimá-lo para o duelo na capoeira. O cantador – o próprio Canjiquinha¹²¹ – também é mostrado em primeiro plano. Destaco essa imagem por ela virtualmente consolidar a articulação de duas instâncias de realidade em *Barravento*, por meio do encontro entre personagem fictício (Firmino/Pitanga) e real (Canjiquinha); encontro selado pela música – sua coreografia, sua letra – e pela decupagem dos planos.

Do ogã visto na abertura ao enviado de Aruanda percebido na canção, e desse para o Exu-homem, cujo nome de batismo afirma-se reiteradamente, a figura de Firmino é invocada a partir do som do atabaque e instaura sua presença desde uma essencialidade mística e abstrata até o aqui-e-agora – lúdico, ideológico – que ganha densidade física no corpo rebelde do personagem e o faz mover-se no pragmatismo barroco da ação, toda ela pontuada por momentos musicais.

Aos 18 minutos, depois de trocar beijos e abraços com Cota, Firmino desabafa seus queixumes “desde menino” contra Aruã; querela que se liga, no enredo, a outras dimensões do seu isolamento militante e existencial. O aspecto de militância mostra-se mais evidente a todo o tempo, nos diálogos e movimento do personagem. “Ao longo do filme, os discursos de Firmino assumem uma impositação teatral-didática na mise-en-scène e o enquadramento o isola dos pescadores. Discursa praticamente para a câmera e encontra seus ouvintes numa suposta plateia fora do mundo de Buraquinho”¹²².

Se não chega a ser surpresa que seu discurso venha a primeiro plano, afinal é ele quem “empurra a estória”, as contradições de Firmino sobre a fé não permitem dizer tudo sobre o personagem nem sobre o tipo de olhar que a narração deposita sobre ele. Na verdade, a questão do narrador é o ponto fundamental, frisa Xavier, e após sua expulsão do terreiro de Mãe Dadá (20 minutos), Firmino avança em gestos e (mais) discursos que põem em dúvida sua posição quanto ao candomblé e ao mesmo tempo se abrem a outras dimensões do personagem, fazendo o ser engajado conviver com as contradições da subjetividade magoada de um indivíduo carente e carregado de ressentimentos.

¹²¹ O nome de Washington Bruno (Washington Bruno da Silva) também consta nos créditos do elenco.

¹²² XAVIER, 2008, p. 31.

Tal hesitação talvez esteja no próprio modo de narrar a história, que às vezes se apresenta ágil e fluente, às vezes, truncada e claudicante. Seja como for, “a narração de *Barravento* propõe determinadas relações entre eventos como expressão de uma necessidade, e não como pura sucessão no tempo”.

Enquanto Naína submete-se ao processo afroreligioso (jogo de búzios, benzimento, transe, confirmação de que é filha de Iemanjá e da necessidade de fazer o santo), Firmino também vai ao terreiro. Rejeitado por Mãe Dadá, ele procura Pai Tião – pai-de-santo de rápida e fantasmagórica “aparição”, de quem se ouve somente a voz – para um despacho capaz de “estragar a rede e acabar com Aruã”.

Mas, logo adiante, enquanto os pescadores remendam a rede, Firmino fará uma pregação desancando o poder do feitiço – que, afinal, não conseguira liquidar Aruã – e cujo tom lembra gritos de guerra do movimento civil contra o racismo naquele período: “candomblé não resolve nada, nada não (...) Precisamos é lutar, resistir. Nossa hora tá chegando, irmão”. Em seguida, ele mesmo rasga a rede com uma navalha (30 min.).

Se dividirmos *Barravento* conforme a intensidade da presença musical, teremos três partes bem definidas:

1. Intensa presença de música em cena, além de canções, cantos e toques percussivos extradiegéticos do início até os 27 minutos de filme, quando o despacho não surte efeito, Firmino discute com a Cota e diz que irá “levantar o barravento nem que seja à ponta de faca”;
2. Ausência de música extradiegética dos 27min até os 48 minutos, quando a velha senhora que contava a Naína sobre o passado da moça diz a ela em tom enérgico, após Naína assumir a paixão por Aruã, que deve ir ver Mãe Dadá com urgência. Este segmento apresenta ainda, em diferentes momentos, Firmino e Cota cantarolando canções. Ele, “Diplomacia”, de Batatinha e Jota Luna. Ela, “Puxada de rede do xaréu”, de Maria Rosita Salgado Góes;
3. Presença de música, somente extradiegética, em menor intensidade combinada com efeitos sonoros (vento, chuva, ondas, trovões) dos 48 minutos até o final do filme (81 minutos).

Finalmente me detenho no segundo trecho, para apreciar a sequência em que se ouve “Diplomacia” na voz de Antonio Pitanga/Firmino em meio a um vazio musical do

filme que perdura por aproximadamente 20 minutos – entre 27 e 48 minutos. Firmino caminha pelo coqueiral após ter rasgado a rede na praia. Ele é então surpreendido por Cota e a ameaça: “se abrir a boca, lhe corto a língua”. Ela o tranquiliza, dizendo que estão do mesmo lado, e o diálogo ganha mais intimidade e cumplicidade. Próximos a um coqueiro, mas ao fundo, eles acabam se encostando na árvore durante a conversa:

- Ainda bem que você gosta de mim. Se as coisas fossem diferentes, até me arrumava.

- Ainda não fez porque não quer. A renda não dá?

- A renda mal serve para ter uns panos decentes em cima do corpo (...), a ficha na polícia anda muito carregada. E agora até inventaram uma palavra nova. Elemento subversivo.

- Pelo nome parece coisa importante, diz Cota.

Ela fala dos poucos bens que possui – uma jangada, algum dinheiro – e devaneia sobre viver em paz com Firmino ali mesmo na vila. De início furioso, ele aos poucos vai abrindo a guarda. Mas alterna a fragilidade com o discurso combativo:

- Eu pescador?! Isso é vida de índio. Isso não é África, é Brasil. Cota, no fundo meu coração presta e muito. Ando com você porque seu jeito é de quem não se abaixa. Aruã também não quer se abaixar mas o Mestre o domina (...), e segue a vociferar palavras de ordem pela emancipação dos negros, dizendo, por exemplo que “Princesa Isabel é passado”.

Ela conta os dissabores vivenciados ao passar um tempo fora da comunidade:

- Agora me lembrei do homem que um dia me convidou pra trabalhar na cidade. O serviço era na cama. Não liguei nada e um dia o camarada abriu a boca e falou que me amava. Mas cadê coragem pra casar? Pra ser cachorro de dia...

Firmino atravessa o desabafo de Cota cantando baixo o refrão de “Diplomacia”:

- Meu desespero ninguém vê, sou diplomado em matéria de sofrer... (repete por mais duas vezes até o final da sequência).

... e mulher de noite, prefiro comer peixe aqui mesmo. Sei que devia ir embora, mas cadê coragem pra deixar a terra?

Ela acaricia a mão dele enquanto o ouve cantar e compartilha suas aflições, passadas e futuras. Os dois permanecem encostados ao coqueiro. Subitamente, Cota o sacode pelo braço e, em tom de desespero, faz um alerta:

- *Firmino, você cortou a rede! Vai ser uma desgraça!*

A câmera eleva-se para a direita, deixa o casal e mostra o mar e o céu. Ouve-se o barulho do vento e de ondas quebrando, que se mistura ao canto miúdo de Firmino.

O diálogo dura menos de três minutos. No entanto restabelece o casal para si mesmo, repondo Cota e Firmino em outros termos na narrativa ao recuperar experiências do passado e projetar sonhos e temores futuros. Cota assume fracassos e frustrações enquanto mulher e, pelo menos em relação ao próprio destino, acerta no prognóstico ao temer uma desgraça – sua própria morte.

Na sequência, o personagem de Antonio Pitanga é flagrado em estado de um intimismo singular, fazendo seu desabafo em tom menor espalhar-se pelo vento em Buraquinho sob a forma de uma desconhecida canção. Não mais os cantos de lamento de pescador embalam sua tristeza. Firmino tornara-se, até onde se presume, no labor, na convicção e sentimento, um estivador; a mesma profissão, à certa altura do enredo de *Jubiabá*, de Baldo, principal personagem do filme de Nelson Pereira dos Santos. Aliás, mesmo ofício também, na vida real, do pai de Batatinha, Emanuel Penha. “Diplomacia” bem poderia ter sido *ouvida* por ele antes no cais.

Em *Barravento*, cantada pelo protagonista da história durante o que entendo ser um *intermezzo* sonoro desavisado, espécie de desvão musical em um filme tão rico nesse aspecto, a lírica sofisticada e triste de Batatinha não somente dota a feição do personagem Firmino de outros contornos – subjetivos, existenciais – dentro de uma condição que tende mais ao homem do que ao Exu. Articulada, também, à presença de Cota e a toda a composição de cena, que finaliza sem figura humana e com a linha do horizonte no centro do quadro, “Diplomacia” virtualmente ainda compõe, em um segundo nível de leitura, um arranjo audiovisual que ali parece aludir não somente as dificuldades imediatas que atingem Firmino ou Cota, mas a própria condição de mazela e alienação de toda a comunidade representada no filme, e talvez, por extensão, à população (afro)brasileira.

Ou nas palavras de Antonio Pitanga: “É preciso entender a força da canção e sua letra, é um momento de reflexão, o negro em depressão, de banzo, a saudade de sua África”, afirma Antonio Pitanga sobre a cena. “Vejo isso como um lastro que fortalece a formação de um homem, um pilar. Então a música não entra como apetrecho para maquiagem, colorir ou ter um comportamento de dourar a pílula. O Firmino está inserido nisso e entra com a letra de um Batatinha, que tinha um sentido forte, como os atabaques, a Pedra Branca (famoso terreiro de candomblé de Salvador), Mãe menininha, a dança de roda. Tudo isso tem um sentido forte da formação da criatura baiana”.

Firmino jamais será o mesmo daí em diante, embora a narrativa não vá oferecer outro tempo morto para o personagem contabilizar derrotas. Os pescadores acusam-no do estrago na rede. Mas, ante a presença da polícia, acabam ficando sem ela ao aceitarem passivamente que fosse levada. Em seguida, recolhem-se desolados. Enquanto ouvem o Mestre contar histórias do barravento, tentam refazer os planos. Na roda das mulheres também há queixas do passado (agruras na cidade, seca no sertão), mas ao mesmo tempo, esperança na divindade de Aruã. Um toque de berimbau, aos 38 minutos, marca esse momento e brevemente interrompe o silêncio musical da banda sonora. Aruã teme encarar o mar sozinho após ouvir do pescador João que o destino de todos está “em suas costas”. Um plano mostra Aruã altivo, no meio do mar, de pé na jangada, erguendo o remo.

Além do berimbau, somente um trecho musical extradiegético pontua em todo o segundo segmento. Logo após a mãe-de-santo aparecer cantando para Iemanjá (44 minutos), ouve-se um canto de pescador (“eu sou do mar/peixe marinho...”) de “reverberação cósmica”, que acentua a “sacralização” do labor ao marcar a entrada dos homens no mar para pescar sem rede. Como a pescaria do início do filme, que ainda contava com a rede, esse expediente de trabalho, cujo tom da encenação não deixa escapar um índice de derrota, é mostrado de modo

(...) a pintar o trabalho como festa, integração comunitária, ritual que traz as propriedades da dança e do canto. Nessas imagens, os homens realizam tarefas de interesse imediato, mas dentro de uma coreografia que tem ressonância, como o som dos instrumentos, e que amplia as dimensões desse momento particular, apontando

para a inserção harmônica da coletividade numa totalidade maior ordenada¹²³.

Além do canto para Iemanjá, a figura do ogã volta a aparecer nessa pescaria¹²⁴. Adiante (46 minutos) teremos Cota a cantarolar, deitada na rede, “Puxada da rede do xareu”, composição de Maria Rosita Salgado Góes, que Clara Nunes iria incluir no repertório de dois álbuns – *Clara Nunes* (1971) e *Clara Clarice Clara* (1972), ambos lançados pela Odeon. Na letra, a preocupação com o retorno do homem amado, um pescador, rimam com as imagens das mulheres de Buraquinho aguardando e em seguida comemorando a volta de seus companheiros à terra firme abastecidos de alimento¹²⁵.

Eu bem disse, meu bem, serenou
Que não fosse pro mar, serenou
Você foi não voltou, serenou
Quem me importa que vá
Serenou, serenar

Daí até o final da narrativa, embora seja marcante sempre que aparece, nunca se limitando a apenas ilustrar a cena, reduz-se a presença da música em Barravento. Ouviremos atabaques no momento da sedução de Cota (50 minutos); um intermezzo de sete minutos sem música e com ruídos de ventania e vendaval (56/63 minutos), que acompanha três mortes (Vicente, Cota e Chico) e o renascimento de Firmino, dialeticamente como ser mortal (“remei forte pela primeira vez na vida, agora só acredito no remo”); toques de berimbau no último duelo entre Aruã e Firmino (63/64 minutos); canto de Iemanjá e berimbau no funeral de Chico (66/74 minutos), em sequência intercalada com a resolução de outros *plots*; e a canção final, sempre extradiegética, selando o destino de Aruã.

¹²³ XAVIER, 2008, p. 35.

¹²⁴ De cunho musical, os dois elementos retornam aos 48 minutos de narrativa, como que pontuando um arremate de barraventos, viradas, em três *plots* que se interconectam: a ordem da velha senhora para que Naína procure Mãe Dadá, o retorno em segurança dos pescadores que estavam em alto mar e a pressão de Firmino para Cota oferecer-se a Aruã.

¹²⁵ Cena que evoca uma passagem de *A terra treme* (1948), clássico do neo-realismo italiano, dirigido por Luchino Visconti. Segundo a historiadora Maria do Socorro Silva Carvalho, em depoimento nos extras do DVD lançado em 2008, Glauber, à época de *Barravento*, afirmara ter conhecimento do filme, embora não tivesse assistido.

O pescador finalmente enfrenta o Mestre. E, em termos de composição de cena, quando assume o discurso progressista, o enquadramento também o isola dos demais, a exemplo do que ocorre com Firmino. Enquanto ele segue pela mesma paisagem do farol por onde chegara o personagem de Pitanga, ouve-se, na voz do cineasta Carlos Diegues:

Vou pra Bahia pra ver
Se dinheiro corre
Se dinheiro não correr
Ai, Deus, ai
De fome ninguém num morre
Ê, ê, barravento
Ô, lelê
Ê, ê, barravento
Ô, lalá

Para Robert Stam, *Barravento* foi o primeiro filme a tratar “com respeito” o candomblé. “Toda a música do filme é afrobrasileira. Não tem uma música europeia, a música que a gente chama comentativa. O Glauber não. A música é um elemento estrutural do filme. Esse é o lado modernista dele”, afirma o pesquisador norte-americano¹²⁶. O historiador Jayme Sodré identifica uma “linha autenticamente ketu” na representação das práticas de candomblé em *Barravento*, desde os toques percussivos à maneira de chamar o orixá.

Sobre a participação de Canjiquinha, Sodré destaca o aspecto lúdico das canções do artista, tanto para as rodas de capoeira quanto para a pesca. Canjiquinha teria desenvolvido “uma capoeira mais jocosa” e fez “músicas que tinham a função de tornar o trabalho lúdico. Isso continua. O cara que vai pro mar e não traz nada tem que passar inclusive distante dos amigos. Porque vai ser uma gozação”¹²⁷.

Em *Multiculturalismo tropical*, Stam descreve *Barravento* como artesanal, improvisado e colaborativo, “usando equipamento mínimo (um tripé, uma câmera Arriflex e seis mil metros de filme doado)”. Fazendo contraponto, em vários aspectos, a

¹²⁶ Depoimento gravado em vídeo que integra o DVD *Barravento* (Versátil, 2008).

¹²⁷ Idem.

O pagador de promessas, suas conclusões sobre o primeiro longa de Glauber convergem com Ismail Xavier no que diz respeito à ambiguidade nas relações espaço-temporais e na descontinuidade e elipse narrativa. Quanto à crítica materialista ao *candomblé*, Stam observa que uma avaliação da posição ideológica do filme deve levar em conta a complexa e conflitante história dos bastidores de produção¹²⁸.

A partir dos estudos de José Gatti, o autor afirma que, em diversos pontos, Firmino é associado musical e ritmicamente a Exu, como no momento em que o personagem espiona a sedução de Aruã por Cota – e se ouve um canto de exaltação a Exu. Jayme Sodré apostas ainda que Barravento “introduz” a xilogravura no cinema brasileiro. “Então tem as artes plásticas, tem a música, é muita coisa. Se o cara quiser estudar cada coisinha dessa aí, faz uma tese deste tamanho”.

O desafio

A câmera como personagem, indagando os personagens, em um filme feito, “com muito amor e paixão”, no momento em que era filmado,¹²⁹. São palavras do próprio diretor Paulo César Saraceni sobre *O desafio*. Nos momentos em que recobra as canções do segundo entre os 12 longas que realizou, Saraceni não deixa de derramar afeto. Transcreve letras, como a de “Minha desventura”¹³⁰ (Vinicius/Lira) e deriva sobre “um belo movimento de confraterniza o nos espetáculos musicais, com o Arena, o Opinião e o Oficina nascendo”; o restaurante Zi-Cartola, “de Cartola e Zica, sua santa mulher, divina”; os maravilhosos Nelson Cavaquinho, Ismael Silva e Clementina de Jesus ou os geniais Paulinho da Viola e Elton Medeiros.

Filmada em apenas 13 dias, a produ o enfrentou limita es de orçamento (apenas 20 mil dólares), incompatibilidade pessoal entre os protagonistas (Isabella e Vianinha) e, depois de pronto, sendo exibido apenas no Festival Internacional do

¹²⁸ Sobre as condi es de produ o de *Barravento*, Stam usa como referência *Barravento: a estreia de Glauber* (Gatti, José. Florianópolis: Editora da UFSC, 1987) e, do mesmo autor, a tese de doutorado *Dialogism and syncretism in the films of Glauber Rocha*, completada em 1995 na New York University.

¹²⁹ SARACENI, Paulo César. Por dentro do cinema novo – minha viagem. RJ: Nova Fronteira, 1993, pp. 186-190.

¹³⁰ *Ah, doce sentimento / belo e desesperador / o tormento infindo / que me vai matar de dor / onde estão teus olhos cheios de ternura / teu rosto puro / cheio de esperança...*

Filme¹³¹, mais de seis meses de espera em Brasília para ser liberado pela Censura, cujo certificado “só falava no som (...) Então, não cortei a imagem. Só raspei o som das cópias brasileiras”. Na versão a que tive acesso, gravada a partir de uma exibição televisiva no Canal Brasil, uma cartela inicial informa sobre “fragmentos de diálogos não originais para repor trechos danificados”. Na ficha do filme disponível no portal da Cinemateca Brasileira¹³², constam cinco trechos de diálogos que foram eliminados pela Censura: “É bom mergulhar na merda”; “Vá à merda”; “Merda”; “Antes do golpe era assim”; e “Agora mais do que nunca, acredito não poderemos ser livres”.

Na página da Cinemateca, além do primeiro título escolhido para o longa, *No Brasil depois de abril*, há termos descritores significativos – “Revolução de 64”; “Comunismo”; “Burguesia” – e a seguinte sinopse, reproduzida do Catálogo de Embrafilme de 1986:

Logo após a revolução de 1964 que depôs o presidente João Goulart, atmosfera é de repressão, medo e falta de perspectiva. Ada e Marcelo se conhecem numa exposição de pintura, nascendo logo entre os dois forte amizade. Tornam-se amantes. Ada é casada com um rico industrial. Sensível e inteligente, não suporta a vida fútil e vazia do meio social do marido. Apenas o filho dificulta sua decisão de deixá-lo para ir viver com Marcelo, jornalista e escritor. Marcelo está em crise. Seus amigos presos estão respondendo a inquéritos militares e sofrendo torturas. Ele se sente culpado, impotente diante dos acontecimentos. Ada decide falar com o marido. Marcelo espera com alegria sua chegada. Na fábrica, porém, diante do marido, dos empregados e dos operários, Ada toma consciência do real problema de sua vida e da verdadeira razão da crise de Marcelo. Sente-se impotente para modificar uma situação que não é só dela, mas de toda a estrutura social. Ada não vai. Marcelo só, sente sua falta. Bêbado, ele se encontra com um intelectual de uma geração anterior. A impotência das gerações mais velhas é um aviso para Marcelo. É um tempo de guerra, é um tempo sem sol.

Essa última frase da sinopse são os versos finais da canção de Edu Lobo e Giafrancesco Guarnieri, “Eu vivo num tempo de guerra”, que é ouvida no desfecho do filme, com Marcelo descendo a escadaria do Outeiro da Glória. Mas as músicas de *O desafio* aparecem na página apenas como *dados adicionais*: Mozart (“Sonata K378”); Villa-Lobos (“Bachiana n.º. 5); Caetano Veloso (“É de manhã”); Edu Lobo/Vinicius

¹³¹ Realizado no Rio de Janeiro em setembro de 1965.

¹³² Endereço virtual <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=010951&format=detailed.pft#1>, acessado em 10/05/2017.

(“Arrastão”); João do Vale/José Cândido (“Carcará”); e Zé Kéti (“Notícia de jornal”), além da citada parceria de Lobo e Guarnieri.

Enfrentando uma crise conjugal com Isabella, sua esposa na época, Saraceni descreve a dublagem (“infelizmente, o dinheiro não dava para o som direto”) como dura e terrível. Vibra, mais de uma vez, com os talentos e a parceria fértil entre o fotógrafo italiano Guido Cosulich e Dib Lutfi (“era lindo ver os dois trocarem seus conhecimentos e suas bossas”). E reconhece a força “fundamental” de Eduardo Escorel, que operou o gravador Nagra e fez a sincronia da única sequência que utiliza som direto no filme, a do show Opinião, com Lutfi operando a câmera – “o público urrava quando Dib entrou no palco com a câmera na mão, para dar um close em Maria Bethânia... a Censura, depois, quis cortar esse close genial. Brigamos para mantê-lo”.

A sequência do show Opinião, que ocupa seis dos 95 minutos de narrativa, apresenta “algo incomum” para a época de realização do filme, como lembra Irineu Guerrini Jr., o registro documental, dentro de uma obra de ficção, de um espetáculo musical que estava em cartaz no mesmo período em que o longa estava sendo produzido. A filmagem do show foi realizada antes das sequências ficcionais e antes da presença do fotógrafo Guido Cosulich. José Medeiros (iluminação) e Dib Lutfi (câmera) encarregaram-se da fotografia.

Apesar do som precário, o valor documental e o próprio perfil do elenco de artistas que estavam ali para passar uma mensagem claramente política por meio da música tornam o Opinião um dos pontos altos do filme: Zé Kéti, que já tinha participado de *Rio 40 Graus* e *Rio Zona Norte*, de Nelson Pereira dos Santos, e cuja canção, “Notícia de jornal”, fala do interdito entre ler jornal, ver a realidade (das crianças pobres, do custo de vida) e não poder nada dizer; o maranhense João do Vale, autor de “Carcará”, interpretada por Bethânia, no número musical mais célebre do show, com uma parte declamatória em que a cantora apresenta em tom incisivo dados da emigração nordestina. Ou seja, o morro (Zé Kéti) e o Nordeste (Vale e Bethânia) compondo uma síntese da exclusão social do país, mas ao mesmo tempo manifestando, ali no palco, e no filme, uma vigorosa reação a esse quadro.

“Eu tinha aprendido a ligar o gravador, então virei técnico”, conta o hoje consagrado montador, também diretor, Eduardo Escorel. “Tenho lembrança do impacto da maneira como foi filmado”. Sobre as canções, Escorel afirma que,

“além da cena da Bethânia, é um tipo de utilização da música característico daquele momento e da fase posterior. O sentido dos versos faz parte um pouco do que o diretor está querendo dizer. E *O desafio*, tentando retratar, incorporou aquilo. É um instante documental daquele momento”.¹³³

Em carta, reproduzida no livro de Saraceni, datada de 22 de agosto de 1965 para Gustavo Dahl, que estava em Roma, Eduardo Escorel diz que o longa de Saraceni rompe com a ortodoxia do cinema novo e que finalmente alguém descobriu o que é o cinema-verdade:

“Uma visão imediatamente atual de um acontecimento histórico fundamental vivido por todos nós mas até agora ainda não equacionado seriamente (...) Paulo partiu para uma narração essencial, não há um plano supérfluo no filme, cada instante, cada fala, tudo é fundamental. (...) Uma sequência maravilhosa em que os amantes conversam ao som da sonata K que no meio em total descontinuidade visual apresenta Isa e Corisco, lado a lado, num momento de verdade, a verdade da mulher, da atriz, uma verdade que não é dita para o amante mas para o público. (...) É um filme de procura e um filme que se resolve. (...) *O desafio* não narra mas descreve, constata. (...) Vendo *O desafio*, e só vendo *O desafio*, alguém pode entender o que é *Vivre sa vie*. Paulo ilumina Godard (...)” (SARACENI, 1993, pp. 199-200)

A menção a Corisco, personagem de Othon Bastos em *Deus e o diabo na terra sol*, refere-se à cena do casal no quarto, com Ada enrolada em um lençol, e se ouve, na verdade a Bachiana N.º. 5, de Villa-Lobos, que está na banda sonora do terceiro longa de Glauber, *Terra em transe*. Mozart é executada na mesma sequência antes e depois desse trecho, em que a personagem confessa não suportar mais sua vida com o marido (Mário/Sérgio Brito), encontrando satisfação apenas nele, Marcelo, e no filho, Otavinho. Enquadrada de modo frontal, Isabella posiciona-se à esquerda e divide o quadro com o conhecido cartaz do filme de Glauber, feito por Rogério Duarte, que também assinaria o cartaz de *O desafio*. Ela é mostrada frontalmente, embora, no jogo de olhares, não enfrente a câmera. Ou mira o vazio se dirige a Marcelo.

Glauber foi leitor de primeira hora do roteiro de *O desafio*, tendo inclusive sugerido Vianinha no lugar de Nelson Xavier, inicialmente escalado para o papel de Marcelo. Sobre a cena em que Mário chega em casa e tira o terno e a gravata, “ficando de bermuda e com uma camisa fina na cores do Flamengo”, Saraceni declara: “Glauber

¹³³

Em entrevista concedida a mim, por telefone, em 10/02/2016.

me disse depois que esta era a primeira imagem do Tropicalismo”. O diretor relata um curioso detalhe de bastidores que liga *O Desafio* a mais um filme de Glauber, justamente *Barravento*. Durante a divulgação do filme na França, em 1965, por ocasião da exibição em Cannes, Saraceni, impedido pela Censura de deixar o Brasil, acompanha a onda que (a baiana) Isabela e Maria Lúcia Dahl faziam em Paris. “Isa se veste de Iansã, orixá guerreira, com minissaias curtíssimas. É proibida de entrar em uma festa” (SARACENI, 1993, pp. 190-204). Na cena final de *Barravento*, Naína/Luci Carvalho aparece caracterizada como a mesma orixá.

Alex Viany qualifica *O desafio* como “um prodígio de técnica, improvisação e economia”. No mesmo artigo, *Tempo de Guerra*, reproduzido na íntegra na autobiografia de Saraceni, em que registra um comentário de Walter Lima Jr, “o filme parecia armar-se ao mesmo tempo em que era projetado”, afirma que “tal impressão de espontaneidade, de improvisação, pode ser tão enganosa quanto a consciência do fato de que o filme foi feito em apenas quinze (sic) dias”. Para o crítico, o diretor só conseguiu filmar seu “difícilimo documentário subjetivo, existencial” em período tão curto porque tinha plena certeza do que desejava dizer:

“Saraceni faz com que suas personagens falem quase que da primeira à última cena. (...); mas, apesar disso, não há no filme uma só frase que não tenha validade como ideia, como captação de um momento histórico recente, como comportamento das personagens em relação a seu meio e sua classe.

(...) seu interesse maior está na câmera portátil, inquieta, que parece a cada instante surpreender a intimidade mais recôndita, o gesto mais inesperado, o segredo mais precioso” (SARACENI, 1993, pp. 198-199).

De narrativa linear, embora fragmentária, *O desafio* recorre ao flashback apenas para oferecer ao espectador dois momentos iniciais do romance entre Ada e Marcelo: o primeiro flerte e, passado dentro do passado, a lembrança do poeta que havia incendiado uma pensão e a si mesmo, que o casal recobra enquanto circula pelas ruínas do lugar. No passeio à edificação deteriorada da hospedaria, os dois aparecem na frugalidade do romance, ainda em ascensão, porém cercados por um ambiente de destruição e morte. E, conforme o fluxo diegético, a lembrança provém de Ada como amarga quimera, já nos seus instantes de desilusão e efetivação da perda. Do outro lado da tela, o espectador acompanha, em degradê mnemônico, a derrota dentro da derrota.

Diametralmente, talvez espelhando o estado interior de Marcelo, as longas sequências, de muito diálogo e pouquíssima ação, tendem aos tempos mortos. O personagem de Oduvaldo Viana Filho projeta hesitação e recuo em qualquer lado da trincheira que o golpe de 64 cavou. E, no correr da história, seu único avanço, o único momento em que vai afirmativamente na direção de algo é quando um colega da redação de O Cruzeiro (Hugo Carvana) recomenda-lhe, uma vez mais, o show Opinião. Esse diálogo é arrematado por um possível subtexto (“fossa”) que remeteria derivadamente ao samba-canção, gênero que na época de realização do longa-metragem perdia terreno para a então efervescente MPB engajada, da qual o Opinião, de certa maneira, poderia servir de exemplo. Vejamos:

Transcorridos 21min/22min de narrativa, na redação, Marcelo aproxima-se da mesa do colega, senta-se ao lado e pergunta:

- Como é que é esse show Opinião
- É importante. Carcará é genial, você precisa ver.
- Fogo...
- O que foi?
- Não consigo sair da fossa
- Ué? Quem consegue?
- Porra, o subdesenvolvimento... A gente tava pensando que com a gente iria ser diferente.

A derrisão continua com a chegada do fotógrafo Carlos (Joel Barcelos) ao ambiente, que dispara a falar efusivamente sobre temas niilistas: o Vietnã, já introduzido nos recortes de matérias jornalísticas do table-top que antecede a sequência, uma citação a Otto Maria Carpeaux – literatura e política nascem separadas mas possuiriam destino comum, tornando-se igualmente livres ou escravizadas – e o destino trágico de Renato, um amigo comum, “o primeiro a meter uma bala na cabeça”.

Saraceni parece, de fato, ter o domínio narrativo, estabelecendo espessuras de mise-en-scene tão sutis quanto precisas no intrincado jogo dramático a olho nu, que, a todo tempo, ameaça opor encenação e verdade, e desemboca, afinal, na *verdade do real* do Brasil depois de abril. Tal pista em falso, que tanto pode garantir, para deleite dos estilistas, um frescor do *raccord* aparentemente frouxo quanto a baixa adesão do espectador burguês, teria sua origem na estratégia de improviso calculado do diretor,

que deduzo em tela e procuro relacionar aos comentários de Alex Vianny e Eduardo Escorel.

Senão imaginemos o que quisera o realizador ao se deter em extensos e pedagógicos diálogos à moda de Brecht, na incorporação do plano-sequência, da câmera na mão – digamos, testemunhal – e na montagem simples. Tudo isso disposto ante a textura, e os textos, das canções populares, que oferecem contraponto melódico, rítmico, semântico e sensorial à cantilena verborrágica e à um tanto obtusa performance imagético-compositiva ao mesmo tempo em que sedimentam, com esses elementos, um discurso audiovisual de dinâmica bem singular; a seu modo, inquieto, lírico e propositivo.

O filme já começa duro, com o barulho de motor de carro ainda nas cartelas dos créditos iniciais antecipando o longo e tenso diálogo de Ada e Marcelo no fusca em movimento, primeiras imagens a florescer em quadro. O diálogo vai desde um diagnóstico do pós-Golpe (“você exagerou sobre o efeito da revolução”, diz ela) à percepção de medo e falta de perspectiva. “Não estar em paz quando estou precisando tanto de guerra”, tenta reagir Marcelo.

Às interrogações assustadas e de mau presságio – para a vida íntima e para a conjuntura – dessa primeira conversa, irrompe “É de manhã”, de Caetano Veloso, na voz de Bethânia, que parece responder a contrapelo (“não sei mais de nada / vou ver meu amor”) ao casal – ou a Marcelo? – quando os dois já estão em um cais, à beira de um grande lago. O primeiro contato físico, aos oito minutos de narrativa, somente acontece no cais, após o rádio-jornal – então era do carro a origem da música?¹³⁴ – interromper a canção para noticiar a cassação de direitos políticos “inclusive do ex-presidente Jânio Quadros” para, em seguida, Marcelo dizer algo evasivo – “eu olho pra você, quero te beijar, mas é como se você não estivesse aí”. Ada então lhe afaga as mãos. Ele se afasta, ela vai atrás, ele mantém a recusa – “se eu te toco, eu sinto, mas não como eu queria”.

As outras canções extradiegéticas, pela ordem de execução, são “Minha desventura”; “Arrastão” e “Eu vivo num tempo de guerra”. Ouvida logo após “Carcará”,

¹³⁴ Considero que o efeito de conjunto gerado na sequência pela execução da canção de Caetano Velos pode ser considerado extra-diegético, apesar da indicação de uma possível fonte radiofônica em cena.

a primeira, de Carlos Lyra e Vinícius de Moraes, apresenta, na voz do primeiro, versos de um lirismo doído, que dão conta de uma separação e da efetivação da perda, servindo de moldura para as imagens de Ada a caminhar em volta da piscina de sua casa, tomada em plongèe, com a personagem diminuta e, depois, vagando ao volante, em busca de Marcelo:

Ah, doce sentimento
Lindo e desesperador
Ai meu tormento infindo
Que me vais matar de amor
Onde estão teus olhos cheios de ternura
Tua face pura Cheia de esperança
Minha desventura
É ter perdido o teu amor
Ai seu eu pudesse nunca ter te magoado
O seu amor
Seu amor tão mais que o meu
Seu amor tão só prá mim
Meu amor tem dó de mim
Minh'alma te jura
Minha desventura
É ter perdido o teu amor
Ai, doloroso instante de adeus e de dor
Ó, fere sem piedade
Amor dilacerante, mata-me também de amor
Ah!, se ela não voltar
Eu sei que vou morrer de amor

Em seguida, Marcelo caminha por uma feira livre e ouve-se Arrastão, de Vinicius e Edu Lobo, na voz de Elis Regina, a mesma interpretação que lhe rendera, em abril de 1965, o primeiro lugar no Festival de MPB da TV Excelsior de São Paulo. A letra teria relação mais direta com o universo de Barravento, falando de pesca e invocando Iemanjá. Porém, ainda assim, seu conteúdo de matriz popular, um dos polos do filme, e a forte carga dramática de Elis acaba por potencializar na cena, tanto quanto

possível na pegada geral de *O desafio*, a expressão de um certo sentido de renovação para o personagem, que se completa no desfecho – a descida da escadaria da Glória ao som de “Tempo de guerra”.

“Arrastão”, aqui, constitui um caso notável da proeza da canção popular ao interferir em determinado contexto mais pela dicção – da interprete e/ou do cineasta – do que propriamente pelo conteúdo explícito. A letra diz:

Ê, tem jangada no mar

Ê, ê, ei

Hoje tem arrastão

Ê, todo mundo pescar

Chega de sombra, João

J’ouviu

Olha o arrastão entrando no mar sem fim

Ê, meu irmão, me traz Iemanjá prá mim (bis)

Minha Santa Bárbara

Me abençoi

Quero me casar com Janaína

Ê... puxa bem devagar

Ê, ê, ei, já vem vindo a arrastão

É, é a rainha do mar

Vem, vem na rede, João

Prá mim.

Valha-me Deus Nosso Senhor do Bonfim

Nunca jamais se viu tanto peixe assim... (bis)

E, por fim, “Tempo de guerra”, homônima do título em português de *Les carabiniers* (1963), de Godard, com letra de Augusto Boal, inspirada no poema “Aos que vão nascer”, de Brecht, e música de Edu Lobo. A interpretação é de Gianfrancesco Guarnieri, retirada do LP do espetáculo *Arena conta Zumbi* (1965), e reproduzida na íntegra no filme.

(Declamado)

...E que falar de amor e flor
É esquecer que tanta gente
Está sofrendo tanta dor
Todo mundo me diz
Que eu devo comer e beber
Mas como é que eu posso comer
Mas como é que eu posso beber
Se estou tirando o que vou comer e beber
De um irmão que está com fome
De um irmão que está com sede
De um irmão
Mas mesmo assim eu como e bebo
Mas mesmo assim essa é a verdade
Dizem crenças antigas
Que viver não é lutar
Que sábio é o que consegue ao mal com o bem pagar
Quem esquece a própria vontade
Quem aceita não ter seu desejo
É tido por todos os sábios
É isso que eu sempre vejo
É a isso que eu digo
Não!

(Cantado)

Eu sei que é preciso vencer
Eu sei que é preciso brigar
Eu sei que é preciso morrer
Eu sei que é preciso matar

É tempo de guerra
É um tempo sem sol (bis)

Sem sol, sem sol, tem dó (bis)

(Declamado)

Eu vivi na cidade
No tempo da desordem
Vivi no meio da gente minha
E no tempo da revolta
Assim passei os tempos
Que me deram prá viver

(Cantado)

É um tempo de guerra
É um tempo sem sol (bis)

E você que me prossegue
E vai ver feliz a terra
Lembre bem do nosso tempo
Desse tempo que é de guerra

É um tempo de guerra
É um tempo sem sol (bis)

Veja bem que preparando
O caminho da amizade

Não podemos ser amigos
Ao mal vamos dar maldade (bis)

É um tempo de guerra
É um tempo sem sol (bis)

Se você chegar a ver
Essa terra da amizade

Onde o homem ajuda o homem
Pense em nós só com bondade

É um tempo de guerra
É um tempo sem sol (bis)

(Declamado)

Essa terra eu não vou ver!

Marcado por antagonismos no universo temático (burguesia / proletariado; alienação / engajamento; esperança / derrota; liberdade / repressão; cultura de elite / cultura popular; amor / abandono etc.), *O desafio* também apresenta diversos contrastes do ponto de vista técnico e estilístico – música erudita / música popular; locações abertas / espaços fechados; personagens em deslocamento / imobilismo ou confinamento; câmera em movimento / plano fixo.

Apesar do predomínio do registro quase sempre em plano-sequência e da câmera na mão, o filme, ainda assim, utiliza a câmera (quase) fixa e o regime plano e contraplano em momentos marcantes; como a discussão de Isabela com o marido, no primeiro caso, imediatamente antes do trecho do *Opinião*; e, no segundo caso, a sequência da bebedeira entre Marcelo e Nelson, o escritor formalista fracassado, interpretado por Luiz Linhares. É nessa última que temos o diálogo a citar brevemente um verso de “Diplomacia” – “sou diplomado em matéria de sofrer – que também está em *Barravento*.

A canção de Batatinha, anunciada com o devido crédito ao sambista, emerge como fala de Marcelo em mais um jogo de contrastes posto em cena no *O desafio*. E em um conjunto de citações que merece ser examinado. De um lado, Marcelo. Jovem, sintonizado com a cultura popular e, no melhor estilo CPC, ainda buscando meios de reagir à opressão (institucional, pessoal), pelo menos ao sonhar na publicação de um livro que dialogue com a realidade do povo. Do outro, Nelson (Luiz Linhares). De mais idade, derrotista, cínico e frustrado em seu apreço aristocrático e exclusivista pela cultura europeia, falando de sua criação literária ensimesmada em dois amantes que se

destroem, com lances tão sangrentos que beiram o patético risível do cinema de um Paul Morrissey.

Eles estão em um restaurante prestes a fechar (a “Taberna da Glória”), com as cadeiras emborcadas em cima das mesas, exceto aquela que ocupam, sinal de que a birita já segue prolongada. A cena transcorre por oito minutos, restando a partir dela 15 para o final da narrativa. Guerrini Jr. (2009) sublinha e busca interpretar o uso das canções nessa sequência.

Enquanto Marcelo retorna à mesa, como se voltasse do banheiro (?), Nelson cantarola “Não me diga adeus” (Paquito / Luiz Soberano / J. Correia da Silva), samba do carnaval de 1948 eternizado tempos depois na voz de Elizeth Cardoso; trilha ideal para a deprê de Marcelo e mesmo adequada ao espírito geral do longa, que, afinal, não deixa de também dar conta de um amor que chegara ao fim:

Não, não me diga adeus
Pense nos sofrimentos meus (bis)

Se alguém lhe der conselho
Pra você me abandonar
Não devemos nos separar
Não vá me deixar por favor
Que a saudade é cruel
Quando existe amor

Nelson retoma a conversa:

- Herdamos de Portugal a sua força lírica, mas vivemos matando em nós mesmo esta força, destruindo tudo, como movimento modernista de 22.
- Pra criar nosso lirismo, redargue Marcelo.
- Pronto

Surge no papo Jorge de Lima, “Invenção de Orfeu”, poema já mencionado na cena de um dos primeiros encontros de Ada e Marcelo, que pergunta ao amigo sobre o que anda escrevendo. Nelson fala sobre o conto de amor em que dois amantes se destroem, até restar somente os braços, e “continuam se destruindo”. Quando Marcelo

sugere publicá-lo, ouve de Nelson que publicar “é a coisa mais imoral”, além de aforismas sobre o amor, supostamente extraídos de Sartre (“o amor nasce, cria, procria e morre na solidão”). Marcelo retruca, dizendo que “estás por fora”. E cita um verso de “Berimbau”, conhecido afro-samba¹³⁵ de Vinicius de Moraes e Baden Powell, cuja primeira gravação foi feita por Baden em abril de 1964, logo após o golpe militar e pouco antes da realização do filme:

- Já dizia o poeta Vinicius: “quem de dentro de si não sai vai ficar sem amar ninguém”.

- Pronto, agora só falta você me citar Lenine¹³⁶.

- Cito Batatinha, pra te dar prazer: (e cantarola) “sou diplomado em matéria de sofrer”.

- Vocês estão usando a música popular num sentido completamente errado. Ela não pode dar mais do que é... Ópio do povo...

Marcelo prontamente retorna a Vinicius, citando mais uma da lavra do poetinha:

- E no entanto é preciso cantar e alegrar a cidade.

Trata-se de uma referência à “Marcha da quarta-feira de cinzas”, parceria de Vinicius com Carlos Lyra, cuja letra data de 1963 e diz:

Acabou o nosso carnaval

Ninguém ouve cantar canções

¹³⁵ [▣] Dado curioso nessa passagem é o diálogo interno que se estabelece, relacionando filmes, compositores, universos ficcionais e veridicamente biográficos, e que vem à tona com uma declaração de Batatinha no programa MPB Especial, exibido em 7 de maio de 1971 pela TV Cultura de São Paulo. Segundo o compositor, conhecido por sua terna e marcante modéstia, caberia a ele a primazia da criação dos primeiros afro-sambas, caracterizados, como se sabe, por recorrerem ao repertório simbólico e rítmico do candomblé e outras expressões afro-baianas tão presentes na tessitura de *Barravento*:

“Hoje se conhece alguns trabalhos da capoeira na MPB. Então, isso eu gosto de dizer sempre em todos os lugares, documentar que o primeiro compositor a lançar a capoeira na MPB foi o Batatinha, com licença os demais. Estou no livro documentário do etnólogo Vander Luiz Rego, tem toda essa declaração minha que ele levantou através de uma entrevista que eu dei no jornal Diário da Bahia na década de 50. Então fiz várias músicas de capoeira, várias composições para que entrasse a capoeira na MPB. Mas, sabe, na Bahia o negócio é mais fechado e eu não tive condição de divulgar”.

Além de pleitear a disputa com os medalhões Baden e Vinicius, considero salutar no depoimento a auto-consciência de Batatinha de que sua música, para além de samba, enquadrar-se-ia como MPB, discussão indicada na continuidade da conversa de Nelson e Marcelo, ainda tão candente no início dos anos 70, e o testemunho pessoal sobre a dificuldade de reconhecimento sobre a própria criação, algo comum na trajetória de tantos sambistas.

¹³⁶ Referência ao líder revolucionário soviético, não ao cantor pernambucano.

Ninguém passa mais
Brincando feliz
E nos corações
Saudades e cinzas
Foi o que restou
Pelas ruas o que se vê
É uma gente que nem se vê
Que nem se sorri
Se beija e se abraça
E sai caminhando
Dançando e cantando
Cantigas de amor
E no entanto é preciso cantar
Mais que nunca é preciso cantar
É preciso cantar e alegrar a cidade
(...)

Tanto a “Marcha” quanto “Diplomacia” integraram o show Opinião. A composição de Vinicius e Lyra entrou no repertório do LP de 1965 com gravações de 24 músicas do espetáculo e não inclui “Diplomacia”. Mas a página da TV Cultura no portal Youtube, com a íntegra do programa Ensaio estrelado por Batatinha em 1995, informa que a parceria do sambista com J. Luna foi interpretada por Maria Bethânia no show. A cantora incluiu a canção no repertório do seu álbum de estreia, também de 1965, o que talvez tenha contribuído para a exclusão no disco do Opinião.

Depois que Marcelo cita a “Marcha”, Nelson tenta liquidar o assunto:

- Bobagem. O que precisa é espalhar o pessimismo, o sentido trágico das coisas. Pra que as pessoas criem vergonha na cara e se tornem fortes.

A conversa segue mais um tanto, com direito a Nietzsche, astrologia, Dostoiévski, Picasso, Freud, Marx e a UNE na pauta. Marcelo manda Nelson à “merda” antes de deixarem o bar e aceitar o convite para a continuação da farra no apartamento do amigo. Lá o porre continua, mesmo sem limão para temperar a pinga. Virgínia (Gianina Singulani), a esposa de Nelson, também dá seus goles e se oferece a Marcelo

mais de uma vez. Indiferente, ele recusa, como se permanecer íntegro a qualquer apelo carnal pudesse lhe preservar alguma idoneidade moral ou traço de pureza utópica nos desvãos do abismo ideológico e político do país, de sua classe e de Ada.

Ao contrário de Aruã, que peca para se libertar, Marcelo nega o sexo para se manter ligado ao conjunto de valores que, em última instância, também garantiria para todos uma lógica de emancipação individual. Mas com o peso do paradoxo de que, na circunstância do personagem, a liberdade é um dado incerto, pergunta sem resposta para si e para toda uma coletividade. Ou respondida a seguir, no desfecho, em tinturas de pessimismo e amargor, com o personagem em movimento de descida de sucessivos degraus – os do apartamento de Nelson e os do Outeiro da Glória, esses últimos emoldurados por uma menina em súplica, como os menores em abandono da canção de Zé Kéti no Opinião (“Notícia de jornal”), ou a própria canção (“Tempo de guerra”) que cobre toda a cena final, cuja letra fala de um tempo sem sol, de irmãos com fome e sede. “Tempo de guerra” arremata a narrativa terminando por carimbar um vaticínio que, de modo simbólico, interdita a vida pelo estatuto da visão, quando diz: “essa terra eu não vou ver”.

A contraposição do canto de Guarnieri extraído do fonograma, e executado de modo extradiegético, como sentença final parece neutralizar os possíveis efeitos terapêuticos e práticos do “prazer” que, na diegese, Marcelo tenta proporcionar a Nelson – e a si próprio – ao cantarolar os versos de Batatinha e Vinicius. Se, na musicoterapia, “o canto improvisado permite exteriorizar sentimentos” e acender a fagulha criativa da improvisação que “trabalha na descoberta de caminhos, inventando opções, contrastando alternativas e projetando esforços no tempo”¹³⁷, essa possibilidade poderia estar mais próxima de Ângela Carne e Osso em *A mulher de todos*, com os sambas de Noel, do que de Marcelo com a canção de Batatinha em *O desafio*.

¹³⁷ São considerações de Lucía Casal de la Fuente, da Universidade de Santiago de Compostela, em *A voz e o canto na terapia além da experiência estética*, que por sua vez se remete a Kenneth Bruscia, Joana Glover, Hilario Recio e outros autores. Segundo a pesquisadora espanhola, Recio entende por criatividade “a capacidade de pensar de forma flexível que se manifesta através de soluções alternativas (em geral, não convencionais) às necessidades ou problemas que se apresentam. De la Fuente observa que, embora tais esforços tenham lugar dentro de um quadro de trabalho musical, são vistos como uma metáfora, para o que se precisa aprender ou obter na vida. Mas pontua que o improvisar no canto (“desenhar com a voz o que sentimos”) prescinde da palavra para a compreensão. In. Anais do SEFIM, Porto Alegre, V. 02 – n. 2, 2016, pp. 334-336.

Ao personagem de Vianinha resta ver/ouvir o *um tempo de guerra* derrotando qualquer chance de *diplomacia*. Destaco, por fim, a militância enérgica e de berço do ator e dramaturgo, filho do Oduvaldo Vianna pai, também homem de teatro e cinema, filiado ao Partido Comunista. Sobre o tempo em que Oduvaldo Vianna Filho atuou como dirigente do CPC, Paulo Pontes declara que o amigo foi “o mais destacado teórico da necessidade de criar um nexo entre o artista da classe média, saído das universidades, e a cultura do povo”. Essa aproximação do CPC com a cultura popular, reivindicada por Vianinha, não se deu no setor do teatro, e sim por intermédio do núcleo de música (MORAES, 2000, pp. 150-151).

Embora tenha desaprovado o resultado final de *O desafio*, especialmente pelo tom pessimista, foi durante os intervalos das filmagens que o ator teria escrito a peça *Moço em estado de sítio*. No texto, o personagem Lúcio é, diametralmente, um jovem jornalista que abandona seu grupo teatral de esquerda e soçobra em egoísmo, alienação, culpa e angústia. Nada mais diverso a um jovem artista que, na vida real, foi por vocação e opção um ativo e apaixonado comunista. Nascido no Rio de Janeiro em 1936, Vianinha morreu aos 38 anos, em decorrência de um câncer.

Seu desaparecimento precoce não apagou o legado de criador e militante, a conjugar as duas dimensões como poucos. Autor de diversos textos dramáticos (*Mão na luva, Rasga coração*), muitos dos quais interditados pela Censura, ator de teatro (*Eles não usam black-tie*) e cinema (*Escola de samba – alegria de viver, Um homem sem importância, Mar corrente*), Oduvaldo Vianna Filho foi o mentor show do Opinião, que concebeu em parceria com Paulo Pontes e Armando Costa, convidando Augusto Boal em seguida para a direção. Quando encontra Nelson no bar, é de lá que Marcelo está chegando.

Bahia de todos os sambas

Dorival Caymmi, João Gilberto, Gal Costa, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Moraes Moreira, Paulinho Boca de Cantor. Em meio a tantas celebridades da MPB, a voz de Oscar da Penha é a primeira a ser ouvida no documentário musical *Bahia de todos os sambas*. O filme registra uma exitosa temporada de nove dias de apresentação

de destacados nomes da música brasileira – baianos em sua maioria – no Circo Massimo, em Roma, durante o mês de agosto de 1983.

Bancado pela prefeitura da capital italiana, o projeto fora idealizado pelo cineasta Gianni Amico, admirador da MPB e amigo de vários integrantes do cinema novo. A iniciativa envolvia uma homenagem a Glauber Rocha, com a exibição de *Idade da Terra* na abertura. 150 músicos, dançarinos, capoeiristas, mães, filhos e filhas de santo. Na invasão afro-brasileira em Roma cabia um ou outro não baiano, a exemplo de Naná Vasconcelos.

“Gianni me conta a sua ideia, e eu, encantado, acrescento mais uma. Vamos filmar a festa. Gianni se assusta, mas depois, na Bahia, encontra um amigo de infância em lua-de-mel em Salvador, que topa a ideia do filme”, conta Saraceni em sua autobiografia. “Gianni me telefona, pergunta se aceito filmar com Leon Hirszman, eu topo”. Dib Lutfi e Luís Carlos Saldanha fazem a fotografia; nos créditos aparece ainda o nome de Tonino Nardi. Saldanha, também responsável pelo som, assinaria a direção técnica.

“Foram nove dias de espetáculo de muita emoção e alegria. De dia, filmávamos as conversas dos baianos nos monumentos históricos (...) filmo dançando no palco”, lembra Saraceni. O resultado são 36 horas de 16mm com o registro, que se tornou objeto de disputa judicial porque “os produtores do show queriam também produzir o filme”. A pendenga se arrastou anos a fio na corte romana, o material ficou retido na Itália e o filme ficou pronto somente 13 anos depois, em 1996. Leon e Amico – falecidos, respetivamente, em 1987 e 1990 – não viram o resultado.

Exibido nos festivais de Veneza e Havana, *Bahia de todos os sambas*, percorreu uma agenda de lançamentos por Salvador, Rio de Janeiro e São Paulo, além de ter ganhado posteriormente uma edição em VHS. O envolvimento de Fiorella Amico, viúva de Gianni, e de Elio Rumma, como produtores foi fundamental para a conclusão, ao custo estimado de 500 mil dólares. Em decorrência das vicissitudes de sua produção e do sufocante gargalo para conseguir entrar em cartaz no circuito de salas, permanece ainda hoje desconhecido da maioria dos cinéfilos e dos fãs de música brasileira.

Saraceni relata que “Batatinha e Dorival Caymmi maravilham a todos”. Mas a pergunta persiste. Por que Batatinha para abrir com a sua arte a grande celebração

musical da Roma negra no Velho Mundo? Bem verdade, durante os créditos, entremeando a aparição das cartelas, vemos e ouvimos Armandinho, ao bandolim, e o flautista Tuzé de Abreu solando à frente de uma banda durante a execução de “Lamento”, mesmo tema de Pixinguinha utilizado em *Di-Glauber*, aqui erroneamente creditado como “Carinhoso”.

A celebridade de Caymmi, e naturalmente o reconhecimento imensamente maior de sua carreira justificariam o contrário. Seria a tez negra e a estampa de preto velho de Oscar da Penha suficientes para justificar a escalação no corte final da montadora Maria Elisa Freire? Batatinha abre com a performance de seu único número que entrou no filme, a canção “Agô agô” (“licença” no idioma iorubá), parceria com Lula Carvalho ao que parece inédita, pois não consta em nenhum disco seu ou de outro artista, sem contar que a letra refere-se a um festival.

O primeiro plano, em contra-plongèe, mostra-o de costas virando-se da esquerda para a direita de modo a posicionar-se de frente para a plateia de 15 mil pessoas. Em vez do vozeirão grave e espesso de Dorival, temos o canto miúdo do compositor, vestido de branco e usando óculos de grau, a pedir passagem para o samba e as magias e encantos da Bahia, conforme a letra da canção:

Agô, agô, agô

Babá Oké

Olorum ou modupê (2x)

O samba, porta-voz da história

Revela fatos de glória em pleno carnaval

É hoje o dia do seu festival

Que bom

É hoje o dia do seu festival

Bahia onde a magia planta seus segredos

Inspiração de tantos samba-enredos

Para louvar os altar de Xangô (2x)

Agô, agô, agô

Babá Oké
Olorum ou modupê (2x)

Meu samba vai cantar para o seu povo
A grandeza de um mundo novo
E a beleza na sua expressão

Bahia querida
Nos encantos de toda uma vida
Mil momentos de recordação (2x)

Agô, agô, agô
Babá Oké
Olorum ou modupê (2x)

“É o documento de um momento especial e raro”, afirma Caetano Veloso¹³⁸. “Não parecia que estivessem fazendo um filme. Não havia um aparato de produção e a sensação era de uma viagem coletiva a Roma. Colegas e mestres músicos misturados pelas ruas avermelhadas da Cidade Eterna”. Para o cantor, que entabula com Caymmi uma descontraída conversa sobre o reconhecimento da música brasileira, inclusive a relação do mestre com Carmen Miranda, rendendo uma das sequências mais interessantes do longa, “não havia clima de filmagem, nenhuma tensão”, diz Caetano.

“Trabalho improvisado era como parecia a feitura do filme. Informal. Claro que era informal, mas o clima era de improvisação. Os shows eram em clima profissional, as filmagens tinham um ar de informalidade improvisada”, define o cantor.

Parecida é a opinião do guitarrista Armandinho, que relata a dor de cabeça que seu pai, Osmar Macedo, criador do trio do elétrico, teve com o trio improvisado pela equipe italiana para animar 100 mil pessoas na Piazza Navona. Detalhe, impedido de circular pela polícia, por falta de segurança na estrutura, o trio permaneceu parado durante a apresentação. Mas, na montagem, o efeito de *mise-em-scène* pode dar a

¹³⁸ As aspas de Caetano são fruto de entrevista feita por mim com o músico via email, com troca de mensagens realizada entre 19/01 e 09/02/2017.

impressão de que arrastava a multidão para balançar o chão da praça. Creio valer a extensão do relato¹³⁹:

“Foi a primeira vez, pelo que tenho conhecimento, que se tentou fazer um trio elétrico fora do Brasil. Esse Bahia de Todos os Sambas, o pessoal veio praqui contratar os artistas da Bahia e entraram em contato comigo pra levar um trio elétrico pra lá. Na impossibilidade de levar aquele caminhão e tal, não era possível, eles se dispuseram a construir um trio elétrico na Itália. Meu pai fez o projeto, deu pra eles. Isso dois três meses antes, ou mais. Meu pai iria 15 dias antes de a gente ir pra lá, pra acompanhar a construção, a finalização da construção do caminhão. Ele projetou um caminhão bem simples do que poderia o mais prático. Meu pai foi 15 dias antes e ficou lá hospedado no hotel e entrando em contato com o pessoal pra ir ver o trio. Todos os dias o meu pai falava ‘vamos ver o trio. Nós chegamos 15 dias depois, ainda era uma semana antes ou dez dias da nossa apresentação. Porque nós fomos os últimos. Era o final do projeto Bahia de Todos os Sambas, era o trio elétrico na Piazza Navona. E quando nós chegamos também perguntamos a meu pai ‘e o trio elétrico?’, aí meu pai ‘não vi trio elétrico até hoje’. Eu falei ‘caramba’ e meu pai preocupadíssimo, faltavam dez dias pra botar o trio na rua. Sabe que não se constrói um trio elétrico em dez dias, por mais simples que seja, já fica complicado.

E os dias foram passando, nós fomos acompanhando os shows acontecendo. Até porque a gente tocava em vários shows. Tocamos eu e Aroldo com Moraes Moreira, tocamos com Waltinho Queiroz. Toquei também com Batatinha. E os dias foram passando, foi passando a semana e chegando cinco dias, quatro, três, dois dias antes, a gente desesperou. ‘Como é que vai ser o nosso show em cima de trio elétrico?’. ‘Não, tá sendo construído...’, ‘queremos ver esse trio elétrico’. Pronto, levou a gente num galpão. A gente passou pela porta do galpão, tinha um caminhão lá na frente, mas a gente ignorou. Caminhão baú não é trio elétrico (risos). Aí entramos no galpão. Quando a gente entrou, não tinha nada. ‘Cadê o trio?’, não tinha. Tinha um pessoal pintando um pano no chão enorme. Aí a gente observou que

¹³⁹

Em entrevista concedida a este pesquisador e Julie Rocha em Salvador no dia 11/09/2016.

o pano tinha o desenho do trio elétrico. Era o desenho do caminhão baú com aquela parte de cima que avançava. E eles fizeram uma moldura de madeira ou de ferro, não lembro, e aquele pano. Aí o cara mostrou, ‘taí o trio elétrico’ no chão. Era aquele pano pintado. Eu digo ‘caramba’. Eles pegaram um caminhão baú, que tinha mais ou menos o formato do trio que meu pai desenhou, com aquele baú avançando na boleia do caminhão, e decoraram. Fizeram uma tela pintada ‘carnaval da Bahia, Trio Elétrico Armandinho, Dodô e Osmar’ e pintaram aquilo tudo, botaram aquilo de um lado e de outro do caminhão. O caminhão ia rebocando um gerador e, em cima do caminhão, botaram um lastro de madeira, em cima do baú. Ali ficavam as caixas de som, do som do trio elétrico, e a gente e a banda. Rapaz, a gente não acreditou. Eu digo ‘é isso o trio elétrico? E a gente vai andar aqui em cima?’ numas gradezinhas laterais assim, mas tudo muito precário, muito fraca a estrutura.

Quando a polícia viu esse caminhão, já no dia de sair pra tocar, não autorizou o caminhão andar. Aí falou ‘vocês podem subir aí pra tocar mas com o caminhão parado, não anda’, não foi. Então a gente já tinha um trio elétrico que não andava. E a propaganda já vinha de uma semana daqueles shows. A propaganda era o trio elétrico da Bahia na Piazza Navona e saindo na televisão. Eu sei que quando chegou a hora do show, meu amigo, foi... os jornais colocaram ‘caos romano’, foi um negócio assim de entupir Roma de gente pra ver o trio elétrico. A Piazza Navona ficou apinhada. Eram 100 mil pessoas. Isso, os jornais deles colocavam. Quem conhece a Piazza Navona, sabe o tamanho daquela praça e aquilo ali entupido de gente. Foi uma loucura e a gente fez o show lá de cima, tocamos e todo mundo dançando. Não tiveram aquela coisa mágica do trio andando. Só foi a música, foi a... Foi uma grande festa. Alegre como tem no filme Bahia de Todos os Sambas, que eu nunca assisti, por sinal. Mas todas as pessoas que assistem elogiam muito. ‘Pôxa, foi ótimo, foi...’ tal.. Eu digo ‘que bom que repercutiu bem, que foi bacana’. Porque, pra gente, que sabe o que é um trio elétrico, o que ele causa saindo andando, como eu já saí algumas vezes, por exemplo, inclusive, na França, num trio elétrico mais bem estruturado. Em Toulouse nós saímos dois anos depois, em 85 e 86, e

vivemos uma festa maravilhosa, que todos os anos eles levavam escolas de samba e a escola arrastava um mundão de gente.

Então, rapaz, fio a nossa experiência com esse trio italiano foi assim. Foi muito bom mas a gente ficou naquela falta. Quem não conhecia gostou de ver aquilo em cima do caminhão mesmo sem andar. Mas pra gente que conhece, que sabe o que é, ficaram devendo muito nessa estrutura”.

Jubiabá

Décimo quinto longa-metragem de Nelson Pereira dos Santos, *Jubiabá* é a segunda adaptação do diretor para uma obra de Jorge Amado. Do escritor baiano, Nelson Pereira já havia lançado, em 1977, *Tenda dos milagres*, no qual Batatinha faz uma rápida aparição. *Jubiabá* conta a história do amor proibido entre Baldo, vivido por três atores (Antônio José Santana, Luís Santos Santana e Charles Baiano), e Lindinalva (Tatiana Issa e Françoise Goussard). Ele, um garoto negro e pobre de Salvador que, após um período de marginalidade, torna-se estivador e sindicalista. Ela, filha da aristocracia decadente que acaba se tornando prostituta depois de ser abandonada pelo marido ante a desmoralização de seu pai, o Comendador (Raymond Pellegrin), viciado em orgias no meretrício.

No original literário, de 1935, dedicado a Oswald de Andrade, ressalta-se a transformação de Baldo em um adulto engajado, libertando-se do provincianismo social e religioso para engajar-se na militância por direitos trabalhistas. No filme, cuja produção foi iniciada em 1985 e lançada em 1987, “a relação de puro amor, a cabeça livre para fazer o sexo. E também a política como extensão da vida, como uma forma sadia de viver, igual ao sexo, a aventura”¹⁴⁰. A fotografia é de José Medeiros e a canção-tema, de Gilberto Gil.

Nessa produção franco-brasileira, pavimentada a Nelson Pereira dos Santos em decorrência da aclamação de *Memórias do cárcere*, Batatinha interpreta o personagem Zé Camarão, seu mais importante papel ficcional no cinema, para muitos o único, já que

¹⁴⁰ Declaração de Nelson Pereira dos Santos em *O sonho possível do cinema brasileiro*, de Helena Salem. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987, p. 345.

os pistoleiros que interpreta nos faroestes de Edward Freund - *Um Pistoleiro Chamado Caviúna* (1971) e *Quatro Pistoleiros em Fúria* (1972) – são papéis menores em filmes hoje praticamente desconhecidos. Zé Camarão é um bamba de morro na Salvador antiga, querido na comunidade pelos dotes musicais. Mais uma vez, Oscar da Penha, o Batatinha figura na abertura de um filme dirigido por um cineasta renomado do cinema novo.

Em *Jubiabá*, também as primeiras palavras, em forma de música, são dele. Aqui, e em todas as cenas em que aparece, a presença de Batatinha e sua música serão diegéticas, conjugando imagem e som do personagem na composição do quadro. Além de Gilberto Gil, com a canção-tema “Jubiabá”, Liminha e Serginho Trombone, com as composições instrumentais que ilustram, por exemplo, a chegada de Baldo menino à casa do Comendador, ou as (imaginadas) cenas de amor entre ele e Lindinalva, assinam a música de outra natureza que acompanham a narrativa¹⁴¹.

Na cena de abertura, no centro de uma pequena roda de samba, à varanda de um botequim, Zé Camarão/Batatinha canta, ao tamborilar uma caixa de fósforos, para sempre o único instrumento de Oscar da Penha, os versos de “ABC”, que o sambista adaptou do texto original de Jorge Amado, em que o conteúdo da canção se relaciona com o líder escravo revolucionário Lucas da Feira (de Santana), cuja biografia de enfrentamento da elite branca, bem como o furor sexual, parece espelhar o perfil de Baldo, herói de *Jubiabá*. Batatinha canta procurando no olhar a cumplicidade dos parceiros de roda – entre eles, o ator Mário Gusmão (*O dragão da maldade contra o santo guerreiro*)– e dos meninos, Baldo incluso, que se aproximar para ouvir.

Inédita em disco, “ABC”, prosaica parceria de Batatinha com o mais célebre escritor baiano, somente pode ser apreciada por quem assistir *Jubiabá*. Eis a letra:

Homem pobre nunca roubei
Pois não tinha o que roubar
Mas os ricos de carteira
A nenhum deixei escapar

¹⁴¹ Som direto: Juarez Dagoberto e Jorge Saldanha. Ruídos de sala: André Naudin e Françoise Fitoussi. Montagem: Yvon Lemière, Yves Charoy, Catherine Gabrielidis, Sylvie Lhemernier, Alain Fresnot. Mixagem: José Luís Sasso. Versão brasileira: Líbero Miguel.

A letra “u” é vogal
Com “a”, “e”, “i”, “o” também
Adeus Caldeirão da Feira
Adeus também mais alguém

Zombei de moços e velhos
Também zombei de meninos
Chegou hoje o meu dia
Vou cumprir o meu destino

Mulatas de bom cabelo
Cabrinhas de boa cor
Crioulinhas só por debique
Branquinhas não me escapou

Uma segunda canção, das três de Batatinha que estão em Jubiabá, também só foi registrada no longa-metragem. É “Novo amor”, em parceria com Jairo Simões, que Zé Camarão entoa com figurino alinhado, no cabaré Lanterna dos Afogados, para celebrar uma importante vitória de Baldo quando o personagem se torna lutador de boxe. A letra intui momento de virada para o herói em sua vida pessoal e amorosa, já que Lindinalva é, como continuará sendo sonho impossível, até morrer adoecida na condição de prostituta decadente. Eis a letra:

Não posso mais
Viver assim
Na ilusão
De você gostar de mim

Vou buscar um novo amor
Como sempre fiz
Não abro mão
Da pretensão de ser feliz

Considerado talvez o trabalho mais irregular de Nelson Pereira dos Santos, *Jubiabá*, que se inicia como uma produção maiúscula, de reconhecimento ao gênio do diretor, com orçamento de um milhão de dólares, emperra após as filmagens, que se concentraram na cidade de Cachoeira, recôncavo baiano. “Os problemas com os franceses só apareceram depois de o filme pronto, com falhas de laboratório, mixagem de som tendo de ser refeita no Brasil, e o internegativo a passear entre Paris e Rio”, afirma Helena Salem, “‘por incompetência da Société Française de Production’, segundo NPS”.¹⁴²

O atraso da Embrafilme no repasse do dinheiro fez com que o início das filmagens em Salvador atrasassem, de setembro para dezembro de 1985, e o fluxo de produção teria que enfrentar, “já em pleno verão baiano, a cidade em polvorosa, clima de carnaval. Pior impossível para se rodar o filme”. Nelson tem uma estafa e decide transferir as filmagens para a Cachoeira. “Se tivéssemos permanecido l  , talvez nem conseguíssemos chegar ao fim”, diria o diretor.

Privilegiar na trama a desilusão amorosa de Baldo talvez não sido a melhor opção, destituindo a história de Amado daquilo que talvez lhe d   mais energia, com o complicador de algumas interpretações pouco convincentes, expostas ainda mais perante a artificialismo da dublagem e de uma proposta de discurso transparente que esvaziaria algumas das linhas de força presente em outros trabalhos, como a espontaneidade, uma vez mais, do elenco, especialmente dos atores menos experientes. Encantado pelo rendimento do ator Luís Santos de Santana, que faz o Baldo moleque, o diretor aumentara sua presença em cena, encaixando no roteiro vários momentos, em *flashback*, do personagem com Lindinalva na época do idílio púbere do casal.

Esse desequilíbrio, no que tange a presença de um músico-ator em cena, fica evidente se tivermos como referência Jards Macalé, melhor rendimento de Nelson Pereira na parceria com um artista da música escalado para atuar em suas produções. O cego imortal de *Amuleto de Ogum* e o Pedro Arcanjo de *Tenda dos milagres* – em que o diretor elabora com mais intimidade, veemência e caráter lúdico as questões de cor – tornam Macalé presença obrigatória em uma antologia dos tipos forjados no cinema do pai do cinema novo.

¹⁴²

Idem, p. 347.

Nelson parecia preparado para fazer o que quisesse. Fosse qual fosse o resultado, queria mesmo apenas emocionar, segundo ele, como na música: “Porque o bom filme deve ser igual à música. Um supracódigo. O importante é passar emoção, ser bonito, ter um olhar original”, defende o cineasta no livro de Helena Salem¹⁴³.

A questão, porém, não é, de modo dogmático, recobrar o Nelson Pereira defensor, e praticante, desde os anos 1950 de um cinema popular de viés social, capaz de incorporar as próprias artesanias do processo de realização, e seus eventuais deslizes, como um valor a se observar na fatura da obra. Nem seu diálogo mais incisivo, tão multifacetado, com a matéria musical que veio antes (*A estrada da vida*) e depois (*A música segundo Tom Jobim*) da segunda adaptação de Jorge Amado. Antes de partir para a produção, o cineasta, inclusive, realizara para a TV Manchete documentários musicais na Bahia.

Difícil estabelecer parâmetro para acomodar, sem atropelos, *Jubiabá* ao lado de *Rio Zona Norte*, *Boca de Ouro*, *Vidas secas*, o ciclo de Paraty, *Amuleto*, *Tenda* ou o imediatamente anterior *Memórias do cárcere*. Ou, para isso, bastaria apenas recorrer ao clichê ontológico, a resguardar a compreensão da linha evolutiva de uma filmografia como um valor em si, segundo o qual cada filme é um filme. Trata-se, mais, de indagar as razões que fazem *Jubiabá*, mesmo enquanto cinema de gênero, ficar a meio caminho de certa eficiência esperada de um realizador então com três décadas de experiência. No entretenimento, as regras são mais duras. O cinemão não perdoa.

Em relação à presença de Batatinha, comparações à parte, o diretor acerta. O sambista, embora não onipresente na narrativa, quando marca presença aparece altivo. E vê-lo exatamente entre Grande Otelo (Pai Jubiabá) e Ruth de Souza (Tia Luiza), dois cânones do elenco afro-brasileiro, quando a Tia Luiza está possuída por um espírito, é também cena mais que emblemática de uma iconografia. Ante o pânico, seu Zé Camarão, bem ao estilo tranquilo de Batatinha, apenas sussurra para Tia Luiza: “calma”.

¹⁴³ Ibidem, p. 346.

A mulher de todos

O enredo do filme segundo a sinopse do release de imprensa divulgado na época do lançamento, em 1969:

Ângela rompe com seu último "caso" (Stênio Garcia) e desiste de acompanhá-lo à Europa para passar o fim de semana na exótica Ilha dos Prazeres. Encontrando o playboy Vampiro (Antônio Pitanga) apresenta um número de *strip tease* só para ele. Poucas horas depois Ângela vai a outro apartamento, do jovem Armando (José Carlos Cardoso). Ninfômana, ela queima suas costas com o inseparável charuto cubano.

Seu marido, o extravagante Doktor Plirtz (Jô Soares), não pode acompanhá-la à Ilha dos Prazeres devido aos compromissos no escritório. Plirtz contrata o detetive particular Polenguinho (Renato Corrêa de Castro) para comprovar a fidelidade de Ângela Carne e Osso.

No caminho ela dá "carona" a um tipo sem dinheiro e imediatamente o convida para um banho erótico nas praias desertas da Ilha.

Exercendo total fascinação nos homens, Ângela consome-os a curtíssimo prazo, abandonando-os em seguida. Também o detetive se apaixona: prometendo rasgar as fotos e calar, se ela o aceitar, e ameaça denunciar seus inúmeros casos. Antes de se entregar, Ângela o humilha e depois o denuncia a Plirtz, que vem pessoalmente à Ilha dos Prazeres para substituí-lo justamente por Armando, namorado dela e funcionário das "Organizações Plirtz".

Inutilmente Armando suplica para ela vestir algo, esconder a marca de um beijo exposto numa parte esquisita (do corpo) de Ângela, que faz questão de exibir a "marca" e ridicularizar Armando. Plirtz prepara seu primeiro balão tripulável e oferece-lhes dropes drogados. Adormecidos, são amarrados ao balão, que levanta vôo enquanto Doktor Plirtz experimenta a mais estranha e engraçada sensação de vingança.¹⁴⁴

Note-se, de modo genérico, a paridade da fábula com a história apresentada em diversos filmes noir, como *A Dama de Shangai* (1946), de Orson Welles: a personagem Ângela Carne e Osso é uma mulher loira (a estampa feminina, por excelência do noir), casada com um homem rico, a quem trai e por quem acaba sendo descoberta. O marido – “proprietário do truste das HQs do país, da minas de prata do Guarujá e da rádio emissora *El Dólar*” – contrata alguém que a acompanha (no filme de Sganzerla, um

¹⁴⁴ Disponível no página virtual www.contracampo.com.br/38/mulherdetodos.htm.

detetive para espionar; no filme de Welles, um ex-combatente de guerra para prestar o mesmo serviço). O desfecho de Welles poupa a vida do amante, que vem a ser o mesmo homem recém-contratado (interpretado pelo próprio diretor), e elimina a mulher (Rita Hayworth), morta com um tiro disparado pelo marido. Em *A Mulher de Todos*, também será o marido, Plirtz (Jô Soares), quem vai operar a vingança mortal, dopando Ângela e Armando com dropes importado e os amarrando a um balão tripulado.

Dispostos na tela, entretanto, sons e imagens de *A Mulher de Todos* em poucos minutos revelam o filme real por trás do *plot* esquemático dos resumos escritos, abrindo-se a promissoras leituras de segundo nível que mostram a transgressão aplicada de Sganzerla, focada em registrar arquétipos de personagens e estilos, facilmente reconhecíveis, sob um manejo e impulso de pegada antropofágica. A articulação autoral do diretor – posta em marcha dentro do que se entende por estética do *cinema marginal* – retrabalha elementos do cinema clássico e do cinema experimental, transformando-os por meio de uma renovação originada de sua combinação – por vezes, choque – do elemento estrangeiro (o rock, o soul e, uma vez mais, matrizes diversas do cinema) com emblemas da cultura brasileira – notadamente, a música, a paisagem natural e certo *pathos* comportamental pequeno-burguês.

A expansão plurissemântica e metalinguística, em muito ativada pela presença de canções populares brasileiras e norte-americanas, exercita-se na paródia com que as ações em quadro procuram mostrar o idílio da personagem de Helena Ignez e os coadjuvantes do enredo. Tamanha carga de invenção não oculta, antes reforça, alguns pressupostos, hoje consagrados, que retomam defensores pioneiros de uma exploração mais criativa e menos literal da banda sonora, a exemplo de Eisenstein, Pudovkin e Alexandrov, que, juntos, redigiram em 1928 o *Manifesto do Som*. No documento, os avatares da vanguarda do cinema soviético propunham a utilização não naturalista do som, mas dentro dos princípios da montagem cinematográfica. “Somente o uso contrapontual do som em relação à imagem visual pode propiciar uma nova potencialidade ao desenvolvimento e perfeição da montagem”, conforme anota Maria Dora Genis Mourão ao recobrar o *Manifesto*¹⁴⁵.

¹⁴⁵ Na apresentação do livro de Luiz Adelman Fernandes Manzano, *Som-Imagem no Cinema* (São Paulo: Editora Perspectiva, 2003). Cabe destacar que a cena inicial de *A mulher de todos*, com Jô Soares caminhando na praia em busca de um balão é sonorizada com a trilha de Alexander Nevsky (1938), de Eisenstein, composta por Prokofiev.

O som passa a ser tomado como um novo elemento da montagem, que deve ser utilizado para derrubar as barreiras entre o ver e o ouvir, criando correspondências e organicidade. Partindo do movimento, inerente à própria idéia básica de cinema, a plena correspondência entre som e imagem seria natural. Esse vínculo cria a possibilidade de ambos, por meio de suas estruturas específicas, atuarem simultaneamente um no outro, estabelecendo uma dinâmica de interferência mútua em que o som torna-se capaz de exprimir características e significados da imagem – e a imagem, da mesma forma, garante a expressão do elemento sonoro – a culminar na totalização de um sentido audiovisual.

Sganzerla abre-se com vigor à possibilidade de construção do sentido audiovisual nas sequências de *A Mulher de Todos* ao lançar mão, com extrema liberdade (no limite, transgressão), de recursos variados que tradicionalmente, em filmes de narrativa clássica, costumam vestir a banda sonora de realidade para a garantia da verossimilhança. Assim, *foleys* e *hard-effects* surgem com e sem sincronia; os sons ambientes, por vezes deslocados; grunhidos e ruídos soam caricatos e igualmente fora do tempo; anacolutos tornam ainda mais irônicos os diálogos e as breves, porém marcantes, performances vocais improvisadas por Helena Ignez. Em específico, o uso das canções na mecânica narrativa é múltiplo, ambivalente – desorganizado, por assim dizer, em sua superfície, de modo a corroborar o aspecto geral sujo e ruidoso do regime de imagens do filme (em que pese a plástica de fotogenia assumida nos closes e planos aproximados com Ângela Carne e Osso em tela).

A música popular – diegética ou não – tanto engrena quanto pulveriza o andamento dos plots, sem deixar de cumprir a precisa função de *valor agregado*, de *placa giratória espaço-temporal*, conforme observa Michel Chion¹⁴⁶. Para o teórico francês, o valor acrescentado é um valor informativo e expressivo do som que enriquece determinada imagem “até dar a crer, na impressão imediata (...) que essa informação ou essa expressão decorre ‘naturalmente’ daquilo vemos”, já estando contidas na própria imagem” (CHION, 2011. P.12). Tal naturalização chegaria a dar a impressão,

¹⁴⁶ Escreve Michel Chion, em seu livro *A Audiovisão – Som e Imagem no Cinema* (Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2011): “Toda a música interveniente num filme (e especialmente as músicas de fosso) é suscetível de nele funcionar como uma *placa giratória espaço-temporal* (grifo meu); isto significa que a posição particular da música consiste em não estar submetida a barreiras de tempo e de espaço, contrariamente aos outros elementos visuais e sonoros, que devem estar situados relativamente à realidade diegética e a uma noção de tempo linear e cronológica.” (Pág. 68)

“eminentemente injusta”, de que o som é inútil, funcionando apenas como o reforço de um sentido que, “na verdade, ele dá e cria, seja por inteiro, seja pela sua própria diferença com aquilo que se vê”.

A diretora Ana Carolina (Mar de rosas, Amélia), que assina a seleção musical do longa, comenta a experiência de trabalhar com Sganzerla:

Fiz um esforço enorme. Porque não tinha prática de trabalhar *para* alguém; sabia trabalhar *com* alguém, mas não *para* alguém. Tive dificuldade para entrar dentro do filme. Entrar um pouco no coração do Rogério. (...) E a minha loucura com a dele, a dele com a minha.

Não deixei de comentar nenhum plano musicalmente, sentimentalmente. É muito engraçado hoje ver que não economizei em nada. Fui exageradamente fiel ao sentimento dele. E, pra isso, tive que correr todos os riscos.

A locação é a antítese do comentário musical, é determinada e limitada pela dramática dos personagens. A música transcende essa dramática. Muitas vezes é o roteiro que transcende qualquer coisa. Às vezes é o ator. Mas ele tem que ter ouvidos, olhos e bocas enormes.

(...)

A escolha (das canções e temas orquestrados) era feita a partir do sentimento da cena. Eu via na moviola. Não tínhamos como pagar uma sala de projeção. Então eu só podia ver à noite e poucas vezes (cada cena). O filme foi sonorizado na Odil, rua Petrópolis, bairro do Sumaré.

A maior parte dos discos, eu tinha. Eu tinha uma cultura musical grande – e tinha repertório. Grande em quantidade mesmo; música clássica, música americana dos anos 40, 60. O que eu não tinha, o Salatiel Coelho, da Rádio Tupi, conseguiu pra mim. Ele foi uma pessoa muito importante.

Eu mesma fiz a mixagem, sei porque as músicas estão lá. Quando entra, quando sai essa ou aquela música. A dimensão mais sentimental ou mais mundana (de cada uma). Essa geração do Rogério, no momento de perder a ingenuidade, sentiu isso com essas músicas. Ao mesmo tempo (no processo de concepção do repertório) você arranca as condições dramáticas, vai invadindo significado e significante, juntos, até a desistência. O filme é muito louco e a música é muito louca.¹⁴⁷

Canções brasileiras, mas não somente

A presença de canções de música brasileira em *A Mulher de Todos* chama a atenção, sobretudo, nos momentos em que se ouve (e vê) Helena Ignez cantando as composições em tom de improviso, ora individualizando a personagem Ângela Carne e Osso em sua

¹⁴⁷ Em entrevista a este pesquisador, via Skype, em 06/09/2016.

subjetividade febril, libidinosa, incendiária e magnética; ora funcionando como elemento de uma cáustica auto-ironia; e ainda intervindo como elo de ligação entre sequências distintas ou comentário metalinguístico que salta para fora do enredo e dialoga mais diretamente com o jogo de referências (do cinema, da música) próprio ao universo do diretor Rogério Sganzerla. Helena canta canções brasileiras em cinco momentos do filme. Ela não canta canções internacionais; nesses casos (Ray Charles, Elvis Presley etc.) são sempre utilizadas as gravações originais.

1. “Se Você Pensa” e “Sentado à Beira do Caminho” (Roberto Carlos/Erasmus Carlos)

Trecho – Ângela dirige o fusca na estrada rumo à Ilha dos Prazeres e dá carona a um dos paqueras (Antonio Moreira) – 20 /22 minutos: após sucessivos fracassos na tentativa de levar três amantes (Stênio Garcia, Antonio Pitanga e J. C. Cardoso) para a ilha, a personagem finalmente encontra alguém na rodovia. Em cena, pode-se ouvir um mix das duas canções de Roberto e Erasmo Carlos na voz de Helena Ignez (20 segundos de imagem em três planos, com ela enquadrada de costas quando canta): *daqui pra frente* (do refrão de *Se Você Pensa*) / *preciso acabar / logo com isso / preciso lembrar / que eu existo / que eu existo / que eu existo* (do refrão de *Sentado à Beira*). No mesmo plano, Helena-Ângela diz ao carona: “vem, pode entrar”. E já emenda novamente com o refrão de *Se Você Pensa* (*daqui pra frente...*).

Ângela está ávida por prazer carnal, e é com o primeiro que encontra na estrada que irá satisfazer seu desejo. Mas nos parece que a carência do eu-lírico de Roberto e Erasmo passa por pulsões mais existencialistas, certamente menos sôfregas. O efeito do sucesso radiofônico na voz da atriz-personagem nos remete aos dois universos – o dos compositores e o da personagem em seu *conflito* no contexto do enredo. Os dois sentidos dialogam sem um resultado fechado. A música não deixa de cumprir seu papel de “passa-muralhas por excelência” (Chion), formando um todo com a personagem e a paisagem da estrada – sem deixar de ironizar, por conta da performance intencionalmente mal aparada, essa mise-en-scène quase fake de isolamento – e aludindo à agenda do mass-media de onde a canção de sucesso foi retirada.

Note-se na sequência, como nas três próximas, o jogo gradativo entre os aspectos de informação (sobre o que irá fazer a personagem e sobre o seu estado de ânimo) e expressão (como o filme busca exprimir a informação objetiva do desdobramento narrativo, referindo ao mesmo tempo ao cancionista popular extra filme).

2. *Pois É* (Araulfo Alves)

Trecho – Ângela na mansão do marido, no deck da piscina com outro amante (Silvio de Campos Filho, o “Conde Suíço). Plano-sequência de aproximadamente um minuto – 28 /29 minutos – a enquadrá-la de costas, da cintura para baixo, e ele de frente, mais ao fundo da imagem. Os dois estão em pé, cada um em cima de uma mesa. Em primeiro plano, no canto inferior esquerdo do quadro, destaca-se um gravador de áudio Akai. Com o microfone na mão, direcionado à boca, diz o Conde: “me desculpe, mas estou 100 anos na frente de vocês”. Ângela cantarola de costas os versos de *Pois É: disseram que ela era a maioral / eu que não quis acreditar*. Ele desce da mesa e passa a ela o microfone. Ela caminha de uma mesa para outra e então arremata, de frente para a câmera, ao dizer: “maioral sou eu”. Ouve-se também um *foley* de água (piscina e mar) e de vento. A letra de Araulfo aqui trabalha como uma moldura a definir a personagem; ela que é “uma das dez mais”, conforme nos lembra o off de Renato Machado (hoje um conhecido apresentador da Rede Globo) recorrente ao longo do filme. A descrença na potência da diva, descrita na composição, pode ser associada ao desfecho do Conde, que – mantendo certo tom cômico que percorre a narrativa – na chave auto-irônica destila ego e vaidades, inventariando-se à sua maneira como um gênio não reconhecido e mal compreendido. Mais adiante ele irá cometer suicídio (“não aguento a tua barra”, escreve a ela em bilhete de despedida), ao som do *Outono*, de Vivaldi, apesar de na vitrola, vista na cena em primeiro plano, rodar um LP do grupo norte-americano de rock The Doors.

3. *Carinhoso* (Pixinguinha/João de Barro)

Trecho – Plano único, em *plongée*, com Ângela dançando e cantando sorridente dentro do mar, vestida de blazer branco e calcinha preta (15 segundos de duração aos 36 minutos de filme). Após ela cantar os primeiros versos da composição (*meu coração / não sei por quê / bate feliz / quando te vê*), o hit *Jailhouse Rock*, de Elvis Presley, invade a banda sonora e conduz a imagem para um clipe de imagens sem conexão aparente (um *travelling* no leito de um rio; breve fragmento da sequência com o primeiro amante (Stênio Garcia), que aparece no início do filme; mulheres se despindo) enquanto se ouve simultaneamente um off de Helena-Ângela (“com a impressão de tudo passando detrás pra adiante, minha imagem saindo invertida”). Entende-se que, nesse caso, o jogo é, tanto quanto possível, puramente metalinguístico e autorreferente. Sganzerla promove sua farra musical, sua conhecida ode à música brasileira e universal de todas as épocas, e compartilha a moviola com o espectador, recuperando sequências já mostradas ou que ainda irão para o corte final. O, automático, efeito de *síncrese*¹⁴⁸ faz o serviço ao estabelecer algum sentido (apenas lúdico?) na junção de imagens enquanto o diretor parece curtir seu *dee-jaying* pessoal e improvisado em cena aberta. Com o embalo do rei do rock, o efeito, mais sensorial que significativo, do *beat* orienta e estrutura qualquer sentido neste e em outros momentos da narrativa. É o que parece propor o cineasta, aproximando-se do que Michel Chion, uma vez mais, rotula de música “passa-muros”.

4. *Mulher Indigesta* (Noel Rosa)

Trecho – Após estar com mais um amante (Ramon, um cabeleireiro do Brás que se vende como um toureiro famoso de Madrí, interpretado por Paulo Vilaça), Ângela Carne e Osso faz queixas sobre ele com um interlocutor que não aparece em cena e diz que “hoje eu sei, eu preciso de todos os homens”. O som de fundo durante o desabafo é a brisa do mar. Corta para o plano único (*travelling* de 10 segundos) na praia, com a personagem sentada em um pequeno avião, rebocado

¹⁴⁸ Michel Chion, no livro *A Audiovisão*, define a síncrese com uma “soldadura irresistível e espontânea que se produz entre um fenômeno sonoro e um fenômeno visual pontual quando estes ocorrem ao mesmo tempo, isto independentemente de qualquer lógica”.

por um jipe, cantando a música de Noel e olhando para a câmera: ai, que mulher indigesta / indigesta / merece / um tijolo na testa. Ela se levanta e abre os braços ao final da cena, quando se ouve a gravação original na voz do próprio compositor carioca. Noel segue como música de fundo na cena seguinte, com Polenguinho (funcionário escolhido por Plirtz para espionar a esposa, interpretado por Renato Corrêa de Castro) reclamando da dificuldade em monitorar Ângela: não consigo acampanar essa mulher. Indigesta para o detetive incompetente e para todos, a estrela gauche dá seguimento ao seu périplo tendo logo adiante, por força de chantagem, que se envolver com o próprio Polenguinho, que ameaça entregar ao marido fotos de seus namoros escondidos. Novamente, o que a canção diz, por meio do canto amador da atriz-personagem, antecipa, na ação interna do quadro, o que será visto na cena seguinte (o dissabor de Polenguinho), que, por sua vez, traz como música de fosso a mesma informação (a mesma canção em outra performance) antes comunicada como música de ecrã. As duas funções (a de comentário externo e a de referência direta e literal do que se passa em quadro) podem muito bem inverter-se, embaralhar-se, conforme assinala Chion, dado o livre movimento e capacidade de comunicação instantânea da música com os outros elementos da ação. Em *A Mulher de Todos*, o que parece interessar é justamente essa extrema mobilidade da música, que a poética do filme não cessa de explicitar. De resto, Noel Rosa está entre as paixões primeiras do repertório pessoal de Rogério Sganzerla.

5. Não Tem Tradução (Noel Rosa)

Trecho – Plano fechado, close no rosto de Helena-Ângela (15 segundos aos 78 minutos de narrativa). Ela chupa picolé e fuma charuto enquanto lê a carta de despedida do Conde Suíço – ouve-se até aqui uma versão instrumental, não identificada, de *Body and Soul*. Cessa o standard do jazz na banda sonora, ouve-se então a melodia da gravação original de *Coisas Nossas*, com o próprio Noel. E olhando para a câmera, Ângela diz *eu batia na minha mãe*, para logo em seguida cantarolar, sempre encarando a câmera, os primeiros versos de “Não Tem Tradução”, outro clássico de Noel Rosa: o cinema falado / é o grande culpado / da transformação. Traga o charuto. Corte para um close – plano

brevíssimo – do colo de Ângela, mostrando, será explicado adiante, uma marca de mordida de Armando (J. C. Cardoso) – desenhista das HQs de Plirtz, mais um dos amantes – que irá custar ao final a vida dos dois. Volta “Body and Soul”, agora como música de fundo para uma conversa a três – Plirtz, Armando e Ângela – à beira da piscina. Ou seja, próximo ao desfecho, *A Mulher de Todos* recupera, na voz de sua protagonista, justamente uma composição como “Não Tem Tradução”. Desta vez – quem sabe, metaforizando todo o intenso processo de experimentação e improviso na criação da banda sonora do longa-metragem – uma letra que faz a crônica do impacto do cinema sonoro no modo de falar e nos hábitos do Brasil nos anos 1930. Rogério Sganzerla escancara a apologia ao ídolo da música antes de seguir com a vingança fatal do terrível Doktor Plirtz contra o casal adúltero.

De origem extradiegética, ainda há as músicas cantadas por Gal Costa, ouvidas nos últimos trinta minutos de narrativa e a ela conferindo “uma materialidade e uma consistência que se impõem”, se bem que nos termos do que propõe o cinema marginal. Três canções do álbum de mesmo nome da cantora, lançado em 1969 pela Phonogram/Philips, preenchem de modo direto a margem de redundância solicitada pelo cinema clássico para a plena elaboração de seu discurso – “Lost in Paradise” e “Saudosismo”, de Caetano Veloso, “Que Pena”, de Jorge Ben. Algo que, uma vez mais, Sganzerla não entrega de bandeja dado o frenetismo de suas colagens no encadeamento da trama e a caricatura antinaturalista das interpretações. Ou seja, como convém à análise, é preciso por as esquetes do filme em linha reta para desbastar elementos alegóricos, decantar discursos e avistar as matrizes diversas na estrutura multifacetada de *A Mulher de Todos*. Apesar de alguns discursos de militância ora velados parecerem hoje transparentes. Muitas das metáforas empregadas para a obra passar pela censura do período militar podem soar como panfletos décadas depois.

Canções norte-americanas, mas não somente

Após breve sequência de abertura (trilha de fundo não identificada, clima entre o *sci-fi* e o *noir*), em que Plirtz, vestido com uniforme de evocação nazista, reencontra um de seus balões em uma praia, a loira insaciável é apresentada por um *off* de embocadura

radiofônica: “As aventuras sexuais de Ângela Carne e Osso – uma das dez mais megalomaniacas”. Vejamos, então, os primeiros dez minutos do filme. Ângela e Flávio Asteca (Stênio Garcia) estão na escada rolante de um shopping center; batem boca enquanto se dirigem ao pavimento superior. Ouve-se um jazz-piano como trilha sonora. Trata-se de “Body and Soul” (composta por Edward Heyman, Robert Sour e Frank Eyton), *standard* dos anos 1930, que desde então aparece no repertório de diversos filmes, entre eles o *noir* homônimo de Robert Rossen, de 1947, com Lilli Palmer e John Garfield no elenco, e *Memórias* (1980), de Woody Allen. Mas a trilha que domina a sequência é composta por canções do LP *A Portrait of Ray Charles*, que o bluesman norte-americano lançou em 1968 pelo selo ABC/Tangerine.

A regência narrativa, do terceiro ao nono minuto, flui em decupagem e diálogos transparentes, mesmo com a corrosão de *offs* radiofônicos sensacionalistas (sobre uma mulher que deu à luz um peixe e uma quinta guerra mundial), cortes secos às vezes abruptos e uma movimentação de câmera (na mão) bastante livre; aqui e ao longo do filme, o uso do plano-sequência é recorrente. O casal se beija de modo caricato no banheiro feminino, Ângela avisa ao Flávio que não viajará com ele e que, no fim de semana, irá se dedicar aos bossais – “é mais fácil”, diz ela, em tom jocoso.

Na saída do shopping, ele diz que não quer deixá-la sozinha, mas Ângela vai ao encontro do próximo amante, Vampiro (Antônio Pitanga). As canções de Ray Charles que se seguem falam em tom romântico escancarado de alguém que será machucado (*Never Say Naw*) e morrerá (*The Sun Died*), destino da personagem ao final do longa-metragem. A própria Ângela, aos dez minutos, dentro com carro com Vampiro, comenta: “Acho que vai morrer alguém”.

Se tomarmos as letras das canções como enunciadoras de sentido que integram a *mise-en-scene* e operam diretamente no desdobramento do enredo, ao lado da ação e diálogos dos personagens, conforme observa Kathryn Kalinak¹⁴⁹, poderemos localizar a intenção de Sganzerla de não se furtar a contar uma história em seu diversificado e complexo jogo de referências e citações a partir dos exercícios formais que transitam das imagens à banda sonora. Música é destino, rezam os teóricos da linguagem cinematográfica, e Rogério Sganzerla bem o sabe.

¹⁴⁹ KALINAK, Kathryn. *Film Music – A Very Short Introduction*. Nova York/EUA: Oxford University Press, 2010.

A canção “Jailhouse Rock”, cantada por Elvis Presley, do filme homônimo de Richard Thorpe, de 1957, o terceiro longa estrelado pelo célebre roqueiro, é ouvida pela primeira vez aos 33 minutos, como trilha para a cena em que um marido (Abrahão Farc) espanca a esposa (Thelma Reston) na praia após ela lhe pedir um drinque. O *off* de abertura da sequência – “como se diverte o paulista no fim de semana” – antecipa a caricatura do casal burguês emparedado entre o *status quo* (da instituição matrimonial pequeno-burguesa) e as pulsões machistas. Daí em diante a canção reaparece em vários momentos (um grupo de mulheres se despindo, Ângela dançando de costas para a câmera, alisando uma *jukebox*, e durante seu castigo fatal no final do filme, pendurada no balão).

Do mesmo modo, como se viu, “Body and Soul” é recorrente, pontuando diferentes momentos (durante os banhos de mar de Ângela, no desabafo de seu tédio, cenas do casal paulista etc.) e por vezes entrecortada, em um mesmo plano, com músicas brasileiras inseridas, simultaneamente na mixagem sonora, em regime extradiegético e intradiegético. Enquanto se ouvem justapostas as gravações de “Body and Soul” (intérprete não identificado) e “Coisas Nossas” (de e por Noel Rosa), inseridas na montagem da banda sonora, Helena/Ângela cantarola, na ação interna do quadro, um breve porém incisivo trecho de “*Não Tem Tradução*” (“O cinema falado / é o grande culpado...”, também de Noel Rosa, gravada por ele em 1933, dando conta da presença generalizada da língua inglesa na sociedade carioca no primeiro momento do cinema sonoro. Já destacada no item 5 do tópico anterior, essa passagem pode ser vista como uma possível chave de entrada na geleia geral da poética de A Mulher de Todos.

Aos 68 minutos de filme, quando Plirtz, bêbado, adormece abraçado ao seu whisky, no deck da piscina, e Ângela e Armando começam a se beijar ali mesmo, a banda sonora é coberta por um *rockabilly* de Jerry Keller, “Here Comes Summer” (1959). O teor da letra – que fala em fugir da escola para ir nadar com a namorada – associado ao instrumental *pop-rock* adocicado, na linha das canções dos Beach Boys, cadencia o ritmo e a ação interna das imagens, com o casal isolando-se em um canto da casa para namorar escondido. Trata-se de um caso de, não o único ao longo do filme, música empática, aquela que “exprime diretamente a sua participação na emoção da cena, dando o ritmo, o tom e o fraseado adaptados, isto evidentemente em função dos

códigos culturais da tristeza, da alegria, da emoção e do movimento” (CHION, 2011, P. 14).

A canção popular em *A Mulher de Todos*, na medida em que estabelece com o espectador um canal direto de mensagens, sentidos e representações relacionadas ao enredo, dialogando em paralelo, e para além da ficção, com a cultura musical de seu tempo, amplifica as considerações de Gilles Deleuze sobre o som extracampo e os atos de fala “muito especiais”. Ao atuar nesse limiar, a canção traz o espectador para dentro do universo de referências do longa, por meio de adesões e estranhamentos que tanto interagem com a fábula quanto refletem sobre o que indica o teor diegético do filme e o que ele oferece e instiga como extra-fílmico.(DELEUZE, 1990. P.114)

Nelson Cavaquinho

O real – matéria-prima e procedimento

A força do legado da realidade imediata, da então urgente e obrigatória consciência histórica das questões nacionais e do traço pedagógico-estilístico – que uma razoável aquisição do domínio tecnológico abria para o improvisado e a captação do instante – estende-se dos enredos de ficção ao documentário. Aliás, será, sobretudo, no campo da não-ficção que o novo cinema finca uma série de pressupostos, em sua fase inicial, de modo a definir um método de aproximação e captação do real que, uma vez posto em prática já no longa-metragem documental em episódios *Cinco Vezes Favela* (1959/1962) lançará a carta de princípios do movimento. A obra a ser analisada adiante neste texto, o curta-metragem *Nelson Cavaquinho*, dirigido em 1969 por Leon Hirszman, apanha as estratégias de trabalho e o aporte conceitual do cinema novo já em outro momento de inserção simbólica no projeto moderno da cultura brasileira, correspondente à própria dinâmica de um efeverscente quadro social, que ainda lidava com o emblema do atraso, em suas várias facetas, sem um horizonte estável a garantir a superação do arcaico e do grotesco na auto-imagem nacional.

O *cinema de invenção* forjado pelas estéticas da produção independente dos anos 50, do cinema novo e do cinema marginal expressou uma vanguarda audiovisual gerada e aplicada no contexto brasileiro, em que os improvisos não se davam exclusivamente por força do corpo-a-corpo em situações práticas no embate da criação, mas dialogando

com as concepções precisas e particulares de cada realizador ou período. A defesa de uma estética despojada, que se apropriava da precariedade como um valor, de modo geral rebatia conceitualmente as limitações de orçamento, a defasagem técnica (muitas vezes com maior gravidade na captação e manipulação sonora do material) e as intenções de um conteúdo transgressor e genuinamente nacional frente ao regime político de exceção, de *caça às bruxas*, no país durante o momento de emergência da obra de Hirszman.

Cabe a ressalva: o cinema marginal iria relativizar tal engajamento em seu programa, tratando as questões relacionadas ao espaço político de uma linguagem cinematográfica inovadora e politizada em outros termos, na chave do deboche, do humor, da ironia e do desencanto, afastando-se, em um nível de leitura mais superficial, das preocupações levantadas pelos realizadores do cinema novo ao longo dos anos 1960. No Brasil, e pontualmente em outros países, foi a experiência criativa dos cineastas ligados a esses movimentos, de prestígio notável junto à crítica, que definiu todo um *modus operandi* ainda hoje bastante mobilizador, enquanto referência estética, para a geração de artistas do suporte digital.

Filho de judeus poloneses que se refugiaram no Brasil, Leon Hirszman (1937-1987) cresceu em ambiente familiar altamente politizado e, por iniciativa do pai, filiou-se ao Partido Comunista Brasileiro com apenas 14 anos. Dirigiu duas dezenas de filmes, de curta, média e longa duração, entre os quais, alguns clássicos do cinema nacional, a exemplo de *A Falecida* (1965), *São Bernardo* (1973) e *Eles Não Usam Black Tie* (1981). Seus companheiros de geração destacam a ambivalência na personalidade e interesses temáticos de Hirszman ao filmar, em que uma das vertentes mais praticadas foram os argumentos relacionados à música popular. O curta-metragem *Nelson Cavaquinho* flagra a conjunção de interesses do realizador – retratar o conhecido artista do samba carioca, trazendo a primeiro plano sua personalidade, a gestualidade espontânea e a sua música, sem lhe negar a origem suburbana no que ela tem de complexa e contraditória, beleza e precariedade nas condições de vida, a interação com os amigos e vizinhos, os passos do sambista na relação com a própria obra.

Em sua crítica às limitações conceituais da etnomusicologia, Nicholas Cook, referindo-se à performance nas salas de concerto, traz a primeiro plano “a transcendência e permanência” das obras como derivadas de um efeito de construção

social e ideológica, concluindo que, dessa maneira, a música deve ser compreendida “como uma prática intrinsecamente significativa, muito à maneira de um ritual” (COOK, 2006). Reconhecendo os riscos na aplicação da assertiva do autor para o caso de *Nelson Cavaquinho*, o curta-metragem, afinal, a intenção ali é opor o compositor-escritor ao intérprete de música erudita e, no mais, refere-se à materialidade do concerto ao vivo, e não da interpretação para uma câmera, como o faz, ainda que de modo estanque, o sambista no filme, o empréstimo de algumas reflexões de Cook pode ser útil no vislumbre do curta-metragem de Leon Hirszman. Primeiro porque recupera explicitamente o que Pierre Bourdieu nomeia de *fundamento da autonomia do artista*, a ser localizada na autonomia do próprio campo gerado pelo “produto social da história social”, e não na dimensão subjetiva e “milagrosa” do gênio criador (BOURDIEU, 2003), “mesmo quando apenas um indivíduo está envolvido” (COOK, 2006). Segundo porque o pesquisador inglês igualmente traz à tona “a nova realidade sonora”, crivo de Michel Chion, representada pela *gravação*, “um produto comercial e fragmentado, sim, em seu traço de performance, mas – não obstante sua captação em takes isolados e as manipulações posteriores inerentes – ainda assim “a mais pura forma de música enquanto processo” (COOK, 2006). E, terceiro, o próprio trânsito de Cook por outras linguagens, como o teatro, ou modalidades musicais, como o jazz e o rock, ao longo do texto em questão.

No mais, o que não falta ao longo dos 14 minutos de duração do filme são as canções do sambista, que entram na película de maneira variada, mas quase nunca – apenas uma vez, uma versão instrumental de *Luz Negra* – como música de fundo, à maneira da função da música nos filmes tradicionais. Dez composições são ouvidas, na seguinte ordem de aparição: “Dama das Camélias”, “História de Um Valente”, “Dona Carola”, “Rato Cinza”, “Luz Negra”, “Caridade”, “A Flor e o Espinho”, “Revertério”, “Eu e as Flores” e “Vou Partir”.

O curta-metragem apresenta o cantor, compositor e instrumentista Nelson Antônio da Silva (1911-1986) por meio de suas próprias palavras, intercalando breves depoimentos com números musicais do artista cantando e tocando violão e, o que predomina e estrutura a linguagem do filme, uma série de tomadas na comunidade da Mangueira, mostrando seu jeito boêmio de viver, a relação com os moradores e amigos de copo, a meninada do bairro e o espaço de sua residência. Nelson fala de seu jeito

triste, das tragédias que vivenciou, mas também do prazer em “palestrar” com os amigos, brinca com o técnico de som sobre a sabedoria do sofrer e diz que ainda iria comer muita rabada com batata antes de morrer. O conjunto mostra o homem simples, do povo, que, se não teve estrutura para manter o emprego na cavalaria da polícia, nem o casamento ao lado da primeira esposa, soube se reinventar às expensas do grande talento que terminou por consagrá-lo como um grande nome da música brasileira.

Nas imagens, o inventário da câmera na mão do fotógrafo Mário Carneiro (1917-2008) trabalha o registro no sabor do improvisado, sintonizado no acaso das caminhadas pelas ruas estreitas da Mangueira, as passagens pelo botequim e o semblante de adultos e crianças que encaram, ignoram ou esquivam a lente. Em dado momento, transcorridos nove minutos, Carneiro estabelece uma espécie de “paquera” com uma mulher, que tenta fugir do enquadramento e ele persegue. O índice de realidade, trazido à tona pelo diagnóstico social que salta das imagens, equilibra-se com a leveza do acaso captado em momentos como esse, ou quando Nelson Cavaquinho finge-se de bravo com um dos presentes no bar. Quando se ouve “Rato Cinza” (*Dos filhos meus / o caçula é o fim...*) na banda sonora, crianças aparecem experimentando bebida alcoólica. E Nelson esboça uma expressão entre o constrangimento, a bronca e a troça. Os números musicais – exceto “Vou Partir”, que encerra o filme, uma vez mais, no bar, com a câmera fixa entrecortada por um zoom – mostram o artista em casa, sem camisa, violão em punho, às vezes sob o olhar de algum menino que aparece na janela. A lembrança de um caminhão “cheio de cadáver em 1918” é evocada tendo ao fundo da imagem dois garotas decolando suas pipas em um telhado. Apesar das dificuldades, pensa o espectador, vive-se feliz por ali.

A montagem de Eduardo Escorel procura seu fio de corte no respiro das músicas, apresentadas com trechos bem generosos, e da câmera na mão de Carneiro. Escorel aposta que o forte intimismo conquistado na interação entre personagem e equipe deve-se à presença de Gilberto Macedo, que faz o som direto do filme e já era próximo do sambista. Ele conta que foi movido por “coisas muito intuitivas” ao montar o curta, que, segundo estima, teve como material bruto apenas “uma meia hora” de filmagens:

É um filme contido no material filmado. Ao montador, cabe decifrar o filme contido com maior ou menor clareza.

Nem me lembro de qualquer tipo de roteiro ou indicação. Única cena evidentemente feita, pra acabar o filme, é o final. Fora isso, é um filme cuja montagem revela uma grande liberdade de associação. Montado no espírito de se deixar conduzir pela letra das músicas. O que a letra sugeria, a atmosfera.¹⁵⁰

Interpretar o improvisado como uma instância criativa autônoma, capaz de operar de modo ativo, ainda que em conjunção com outros elementos, na fatura do filme, não deve levar a uma improcedente invisibilidade do *pathos* social e ideológico do período. Poderá, ainda assim, permitir novos cotejos, e uma visada pouco percorrida, para um momento definidor da expressão cinematográfica do país, revelando ou realçando o modo sinérgico com que banda sonora e imagem constituem suas potências de sentido e efetivam o sentido maior da poética do curta *Nelson Cavaquinho*, bem como dos traços de vanguarda em sua expressão, revelados, sobretudo, no flutuar leve e atento da câmera de 35mm ao captar a rotina do lugar como uma dança – um ritual social que integra e revela o personagem-objeto em seu meio.

Ismail Xavier enumera as diferentes propostas estéticas e as preocupações de fundo que orientaram a criação das obras desde o “proto-Cinema Novo” de Nelson Pereira dos Santos, mais diretamente vinculado ao neo-realismo e à comédia popular brasileira, trazendo à luz a postura dos cineastas para abordar, por exemplo, os níveis de textura do realismo ou a opção por representações alegóricas e uma poética da descontinuidade que trabalhou “as tensões entre a ordem narrativa e uma rica plástica das imagens”, de modo a demarcar “diferentes caminhos” em relação ao que fora até então apresentado pelo equilíbrio da decupagem clássica e a transparência das imagens (XAVIER, 2006).

Passando pela tônica do nacionalismo cultural e, com isso, recuando à matriz do modernismo dos anos 1920, a referências como Frantz Fanon, que discute o neocolonialismo com franco engajamento, Xavier observa a tendência a um “cinema de poesia” (crivo de Pier Paolo Pasolini) e à “performance do autor”, abrindo espaço a “determinações subjetivas”, chegando já nos 1980 ao descarte do “primado do real” e do perfil mais “sociológico” das preocupações. Em *Nelson Cavaquinho*, realizado talvez no período mais fecundo do cinema novo, Leon Hirszman e equipe atingem o equilíbrio

¹⁵⁰ Em entrevista a este pesquisador, por telefone, em 10/02/2016.

de tais linhas de força, retendo ambição estética sem deixar de emular o discurso engajado e humanista que marca toda a sua obra. E que, certamente, oferece uma possível resposta ao questionamento de Jeff Todd Titon que Nicholas Cook reproduz em sua reflexão: “O novo trabalho de campo nos leva a perguntar como é para uma pessoa (incluindo nós mesmos) fazer e conhecer a música como experiência vivida”.

Di-Glauber

“Do filme *Di Cavalcanti* pra cá, rompi, com o cinema teatral e ficcional que fiz de *Barravento* até *Claro*”.¹⁵¹

(Glauber Rocha)

O curta-metragem *Di Cavalcanti*, 18min, que o diretor Glauber Rocha realizou no ano de 1976, por ocasião da morte do importante pintor modernista, alcança o cineasta baiano em momento de virada na carreira. A crescente inflexão ante as vicissitudes de mercado e o pulsante carrossel criativo – que ele conduz pelos caminhos de uma experimentação cada vez mais entranhada desde o seu *modus vivendi* ao *modus operandi* como artista, pensador e agitador cultural – têm marcas próprias no Glauber dos anos setenta. O da *Estética do Sonho*, das co-produções e engajamentos internacionais (*transcontinentais*, diria o próprio diretor em uma de suas conhecidas formulações), dos rompimentos e (re)aproximações com instituições e figuras do cinema, da cultura e do poder público no Brasil.

Do ponto de vista da análise mais direta de seu discurso fílmico, verifica-se, sob intenso controle de um formalismo de montagem, a erupção do elemento irracional como guia e deflagrador das poéticas constituídas nos trabalhos do período, ainda que a enunciação direta de diagnósticos relacionados ao quadro histórico-político e estratégias de resistência e ataque, muitas vezes sem esconder o forte teor panfletário, não deixem de se fazer presente, em um movimento que celebra justamente a des-razão ou a anti-razão como plataforma que leva do transe à crítica, da sensação ao projeto.

¹⁵¹ Em entrevista a Reali Júnior para o jornal O Estado de S. Paulo (1980), reproduzida no último livro de Glauber, *Revolução do cinema novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 497.

Em 1976, o mundo da comunicação e do audiovisual e os processos de criação do artista, de algum modo, ainda acomodavam e rebatiam os seguidos sacolejos da renovação estética e tecnológica que varrera a década de 1960 e apanhou Glauber, em termos práticos, em 1968/1969, com o início da produção, posteriormente interrompida, de *Câncer* e a realização, na Espanha, de *Cabezas cortadas*. A televisão, a transmissão ao vivo, a mixagem e o elemento sonoro, o *status* da mídia escrita. Um contexto diverso culturalmente, e magnetizado pelo momento intermediário do período militar, dotava a pulsão de realidade da imagem em movimento de diferentes matizes, ainda em definição. Em poucas linhas, é um panorama a se reter na mirada que nos propomos para o curta-metragem *Di Glauber* pelo fato de a própria fatura expressiva do filme colocar o observador cara a cara com tais aspectos. Especificamente, os elementos a serem elencados como oriundos do universo do samba ganham aqui destaque e serão apontados como matéria e indicação de conceitos e procedimentos levantados por Glauber no filme, compondo um painel performático que divide a opinião pública, o parecer jurídico e o que pensam seus mais íntimos colaboradores.

O impulso jornalístico de encarar de imediato a pauta instantânea da morte do pintor logo cede terreno à invenção performática, embora o dado factual de obituário percorra todo o gesto criativo ao longo do discurso do curta-metragem até desaguar na canção final de Jorge Bem (“Ponta de lança africano”) e o encerramento do caixão no túmulo. Assim que soube do falecimento do pintor Emiliano Di Cavalcanti (06/09/1897-27/10/1976), Glauber montou uma equipe reduzida e foi ao velório, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Filmou o corpo e quem por ali estava sem autorização para o registro. A família protestou na imprensa e, em 1979, por vias judiciais impediu a circulação do curta, premiado em Cannes 1977.

Na abertura, enquanto se vê a fachada do MAM em travelling, a liturgia sonora tem início com a “A Floresta Amazônica” de Villa-Lobos e, logo em seguida a voz do próprio Glauber anuncia um dos títulos do curta-metragem, antes do sintético *Di Glauber*, sugerido por Alex Viany, tornar-se de fato o nome mais conhecido do filme. Trata-se do comprido título que incorpora um trecho do poema “Versos íntimos”, do paraibano Augusto dos Anjos, ao qual Glauber ainda faz dois acréscimos, no início (o nome do pintor) e no fim (o nome de Di Cavalcanti conectado ao seu). Vejamos: *Di Cavalcanti, título do filme: Ninguém assistirá ao enterro da tua última quimera /*

somente a ingratidão / aquela pantera / foi sua companheira inseparável! – Di Cavalcanti di Glauber.

Reflexivo desde a partida, o filme assim se portará até o final, seja com elementos diretamente oriundos da prática fílmica ou recolhidos em outros *media*. Ao anúncio do título, segue-se, sempre na voz de Glauber, a manchete do Jornal do Brasil do dia seguinte (28/10/1976) – “Filmagem causa espanto e irrita família e amigos” – e os comandos do diretor como se em ação no set – “1, 2, 3, 4, 5... 11 e 12 (marcando entonação no algarismo final). Corta! Agora dá um close na cara dele. Barba por fazer. Calção de brim azul marinho. Casamento azul claro... o cineasta Glauber Rocha está parado ao lado do caixão de Di Cavalcanti no Museu de Arte Moderna”.

O movimento de aproximação da figura do modernista à sua própria – também, afinal, em outros termos, um modernista da imagem – será a tônica, a constituir um gesto de carinho inflamado e peça de defesa para a querela jurídica na qual acabaria derrotado. Quando não está em cena, em voz ou imagem, Glauber dispõe de Joel Barcellos ou Antonio Pitanga como alter egos, intrigando o espectador na polarização de suas performances, que os atores improvisam de encomenda – Pitanga, sem camisa, dançando em frente às telas de Di; Joel circunspecto, no MAM e no Cemitério São João Batista, fazendo coro bovinamente à postura padrão de luto e silêncio, mas sendo sempre Joel Barcellos, afinal de contas, também um artista de rosto conhecido.

Além de Augusto dos Anjos, Vinicius de Moraes, Frederico Moraes (crítico) e Edison Brenner (jornalista) – autores de quem Glauber lê textos – são convocados para o off de eterna suspeita picaresca, apropriado como tribuna radiofônica, quase sempre sensacionalista e a todo tempo apelativa, vez por outra intuindo-se na locução a busca de uma legitimidade por meio de uma autoproclamada chancela de amizade e intimidade com o mestre, além de reconhecimento artístico e expressão de afeto. Mas como provar tudo isso? E ante a dúvida, no contexto de uma coletividade exterior, que tende a ignorar a fé da criação para que prevaleçam os protocolos de normatividade juridicamente legais, vale a lei ante “os litígios que lembram o contexto da polis grega e um motivo recorrente na tragédia clássica”: a oposição entre os direitos da família e os direitos da cultura (XAVIER, 2015).

A essa comunidade literária (Moraes, Moraes e Brenner), algo fantasmagórica, que e(s)coa de sua metralhadora verbal, Glauber justapõe a materialidade dos temas

musicais de gravações escolhidas para compor uma espécie de *jukebox* particular, estendendo o regime de oferta *de-para* ao cancionero de brasilidade cuja função parece ser a de sedimentar, em letra e ritmo, o anti-luto, a vida, a combatividade de resistência cultural que dá contornos a *Di Glauber*. Nas três canções com letra ouvidas no filme, pontuam a ironia, a transgressão, o subtexto, o diálogo intercultural que faz transitar referências: “O teu cabelo não nega”, de Lamartine Babo; “O velório do Heitor”, de Paulinho da Viola; e “Ponta de lança africano”, de Jorge Bem.

Ao fluxo variável de tons da sua fala, os movimentos de câmera (fotografia de Mário Carneiro) e os cortes secos abruptos (montagem de Roberto Pires) encontram uma efêmera estabilidade nesses momentos musicais até certo ponto alongados, considerando-se a pulsação que resulta da colagem dos outros elementos. Ao me deter na seleção musical, sublinho algumas observações de três estudos anteriores sobre o filme e a opinião de dois colaboradores de Glauber – o montador Eduardo Scorel e o ator Antonio Pitanga.

Ismail Xavier, Regina Motta e Tetê Mattos, sob distanciamento acadêmico, aguçam a análise do curta-metragem, destacando, em suas leituras, tópicos que adensam o sentido múltiplo e inesgotável do filme enquanto aberta, porém capaz de encaminhar questões bastante evidentes sobre biógrafo e biografado em seu rebate no vasto panorama colocado, envolvendo criação artística, protocolos culturais, ética da comunicação, prática fílmica (e documental) e metalinguagem.

Xavier situa a ostentação de uma mistura de gêneros (hagiografia, memória, reportagem) e a opção por um senso de proliferação que substitui a forma clássica do documentário para dar lugar a afirmação da energia – exuberante, vivaz, gestual, multicolor – acumulada na obra de Di Cavalcanti, à qual o filme procura dar ressonância. Se Glauber equivale, em um de seus offs, a câmera de Rossellini¹⁵² à pincelada de Di (“tão rápida, intuitiva e reveladora”), Xavier, ao retomar o comentário do diretor, estende o “círculo de afinidades eletivas” à textura do próprio discurso do filme e, assim, ao cineasta baiano:

Glauber faz o seu filme *Di* no mesmo estilo vertiginoso que tudo condensa em rápidas pinceladas. A câmera tateia, explora superfícies; a

¹⁵² No mesmo off, aos 7min de narrativa, Glauber informa que Rossellini teria filmado o “sarcófago do Cristo Morto na Rua Chile” (região central de Salvador, Bahia), em 1958.

montagem é agressiva, evita, como observei, aquele desfile de quadros que daria ensejo para uma atitude contemplativa. Tudo é presentificação da energia criadora, fixação de uma memória do pintor associada ao movimento, à vivacidade do gesto, ao interesse pelo mundo.¹⁵³

Antonio Pitanga, que considera o curta “uma homenagem em close, com Glauber falando e Mário fotografando”, reorienta o cotejo para um outro nome de referência da modernidade nas artes plásticas, expoente do neoconcretismo: “É como se tivesse sido feito, não por Glauber, mas por um Hélio Oiticica. É a mesma têmpera”, afirma. “Na minha breve participação, ali sou Firmino, Zeca Diabo, essas figuras, incorporo o homem do povo dançando. Di era música, poesia, sol, luz. Quando danço, é pra trazer esse brilho, tudo que ele representava pra gente”.¹⁵⁴

Para o montador Eduardo Escorel, “o cinema do Glauber tem uma dimensão de improviso acentuada. Muito maior que o Joaquim e o Leon”, compara. “Porque ele era um cineasta indisciplinado. O Leon tinha uma atração por isso, o improviso. Mas o Glauber vai reinventando e transformando à medida em que vai fazendo”. Sobre o polêmico curta com o funeral do pintor, Escorel declara: “custei a entender e aceitar. É a fase mais anárquica do Glauber e me lembro de não ter reagido bem ao filme”.¹⁵⁵

No gesto de apropriação que identifica em *Di Glauber*, Xavier escreve que ali não se filma um evento, mas “o cinema é o evento”. E isso se constrói justamente a partir do que o cineasta chamou de montagem nuclear, ou *colagem nuclear*, “inspirado livremente na tipologia de Eisenstein”, acrescentando a ela mais um termo para falar da justaposição rápida de imagens e sons, feita de cortes secos, de palavras que se atropelam, e interpelam.

Trabalho de que resulta um corpo que se expõe como recolhimento de um fluxo que não se pode conter, tal como uma reação em cadeia. Resulta a justaposição acelerada que torna este filme um exemplo de radicalização de efeitos de choque já presentes em momentos anteriores do cinema de Glauber, pois como observou Eduardo Escorel, (...) a frase recorrente do cineasta na sala de montagem era: “vamos parabolizar”, o que significava quebrar a evolução linear, romper a

¹⁵³ XAVIER, Ismail. *Di-Glauber: o documentário performativo e o trabalho de luto como afirmação da vida*. Devires, Belo Horizonte, V. 12, N. 2, JUL/DEZ 2015, p. 129.

¹⁵⁴ Em entrevista por telefone a este pesquisador em 10/05/2017.

¹⁵⁵ Em entrevista por telefone a este pesquisador em 19/08/2016.

continuidade narrativa a reconstruir a sequência dentro de outra lógica.¹⁵⁶

Fluxo amplamente corporal, não só determinado por um olhar, mas principalmente por vozes (narrações, comentários, paródias, falsetes, simulações), canções e um trabalho de câmera, que também se coloca como extensão do corpo, em procedimentos “tão típicos ao cinema moderno em sua conexão profunda” com o documentário e “com o cinema em primeira pessoa por excelência – o cinema de Stan Brakhage – em sua exploração de texturas e cores, formas de experiência sensorial geradas pelo movimento rápido que achata a imagem e se rebate sobre o próprio gesto do cineasta”.

Na estratégia do discurso em primeira pessoa, Glauber não deixa de emular Vinicius de Moraes, que no poema “A Balada do Di Cavalcanti” (1963), um dos offs do diretor, encaminha, em derramado afeto, uma interlocução direta com o artista plástico. Tal “reivindicação de empatia” e “exacerbação lírica” ganham ressonância com Villa-Lobos e os compositores populares, conforme destaca Xavier: o choro “Lamento”, de Pixinguinha, que depois, na versão de Armandinho, entraria no documentário musical *Bahia de todos os sambas*, uma homenagem a Glauber, e as canções com letra de Lamartine Babo, Paulinho da Viola e Jorge Ben.

Incorporo a esta análise, a segmentação proposta por Tetê Mattos¹⁵⁷ para posicionar as canções no fluxo narrativo do curta-metragem. A pesquisadora, por sua vez, parte da estruturação de Regina Motta, que divide o filme em cinco blocos, para acrescentar um sexto segmento (créditos finais), além de contabilizar os 193 planos do curta:

1. Planos 1 e 2: regido pela leitura de Glauber do título do filme e da reportagem de jornal sobre a filmagem do funeral;
2. Planos 3 a 87: leitura do poema “Balada de Di”, de Vinicius de Moraes, e execução do choro “Lamento”, de Pixinguinha;

¹⁵⁶ XAVIER, 2015, p. 127.

¹⁵⁷ MATTOS, Tetê. *A imaginação cinematográfica em Di-Glauber*, ensaio elaborado a partir de dissertação de mestrado da autora, orientada por Tunico Amâncio e defendida no ano 2000 na Universidade Federal Fluminense, publicado no livro-coletânea *Documentário no Brasil – tradição e transformação* (SP: Summus, 2004), organizado por Francisco Elinaldo Teixeira.

3. Planos 88 a 169: entrada da modelo Marina Montini, que posava para o pintor, ao som “O teu cabelo não nega” e Glauber narrando seus vários encontros com Di Cavalcanti;
4. Planos 166 a 169: bloco de transição, com o momento de fechamento do caixão, ao som de “O velório do Heitor”, e a saída do MAM para o cemitério;
5. Planos 170 a 193: sepultamento no Cemitério São João Batista ao som de “Ponta-de-Lança africano”, de Jorge Ben, e leitura da crítica de Frederico Morais por Glauber, além de comentário pessoais do cineasta;
6. Créditos finais: comentários de Glauber sobre a mulata e a montagem nuclear (“a qualidade está quantidade”) atropelados por uma voz não identificada que exalta a plasticidade da mulata.

Além dessa única intervenção vocal no sexto bloco, somente as vozes de Lamartine Babo (e coro), Paulinho da Viola e Jorge Ben têm o privilégio de dividir a banda sonora com a verborragia de Glauber. No terceiro bloco, marcando a entrada em cena da modelo Marina Montini, musa inspiradora de Di Cavalcanti, ouve-se a marchinha carnavalesca de Lamartine Babo. “O teu cabelo não nega”, que celebra efusivamente a mulata capaz de provocar um conflito bélico, flagra, em contradição, Marina muito abatida e inconsolável, sendo amparada por Joel Barcellos¹⁵⁸. A pedido de Glauber, ela usa roupas brancas, na contramão do tradicional figurino preto que normalmente é requisitado em ocasiões fúnebres.

As duas interferências, uma programada para graficamente para marcar o registro visual e outra operada na moviola, alteram o real mas não deixam de também ser algo verídico, subvertendo e ampliando, com carga de deboche e ironia, a matiz do filme enquanto apenas um documento fiel ao que se passaria no MAM sem a abordagem do cineasta. Para completar, a modelo tem seus cabelos contidos por um lenço, em contraste com as madeixas soltas das morenas que aparecem nas pinturas de Di logo a seguir. Como se sabe, o famoso refrão da marchinha de Babo começa fazendo menção ao cabelo da musa:

O teu cabelo não nega, mulata

¹⁵⁸

Segundo Regina Motta, a modelo e o pintor teriam sido amantes.

Porque é mulata na cor
Mas como a cor não pega, mulata
Mulata, eu quero o teu amor

Tens um sabor
Bem do Brasil
Tens a alma cor de anil
Mulata, mulatinha, meu amor
Fui nomeado teu tenente interventor

Quem te inventou
Meu pancadão
Teve uma consagração
A lua te invejando fez careta
Porque, mulata, tu não és deste planeta

Quando meu bem
Vieste à terra
Portugal declarou guerra
A concorrência então foi colossal
Vasco da Gama contra um Batalhão Naval¹⁵⁹

À presença de Marina Montini, o terceiro bloco alterna ainda imagens em table-top de uma colagem de recortes de jornal e outras com um grupo de amigos de Glauber – Miguel Farias, Carlos Diegues e Roberto Pires, que assina o curta e, como seu diretor, aparece sem camisa – fazendo uma espécie de pós-produção ao vivo, manuseando livros, um espelho e outros objetos. Em comentário a este bloco, Tetê Mattos recorre ao filósofo Henri Bergson, no ensaio *O riso*, para afirmar que o cômico possui algo de estético “porque aparece no momento em que a sociedade, livre de seu cuidado e de seu

¹⁵⁹ Composta originalmente, em 1929, pelos irmãos pernambucanos João e Raul Valença, a canção foi objeto de ação judicial decidida em favor da dupla. Os irmãos foram indenizados, passaram a receber metade dos direitos autorais e ganharam o crédito da parceria, já que a versão de Lamartine Babo, muito mais conhecida, apresenta algumas alterações de letra e arranjo.

conservadorismo, começa a tratar a si mesma como obra de arte” (TEIXEIRA, 2004, p. 171).

“O velório do Heitor”, lançada no mesmo 1976 da morte do pintor por Paulinho da Viola no álbum *Memórias cantando*¹⁶⁰, compõe o quarto bloco, em que podem ser vistos crucifixos à contraluz, candelabros, coroa de flores e o caixão sendo fechado e carregado, inclusive com o auxílio de Joel Barcellos, que aparece em primeiro plano, desde o interior do MAM, empunhando uma das alças do féretro até depositá-lo no carro funerário. No velório do Heitor da letra, considerado “bom trabalhador” apesar de “catimbeiro”, Nair, a esposa, é surpreendida pela chegada de “uma dama de preto” e a confusão toma conta. Mais uma vez, a apologia cede lugar ao humor mordaz de Glauber. Um bicheiro sendo velado na presença da esposa e da amante para metaforizar a despedida de um dos mais importantes artistas brasileiros. Di fora casado quatro vezes. E a relação com Marina Montini não era plenamente oficializada.

Havia um certo respeito
No velório do Heitor
Todo mundo concordava
Que apesar de catimbeiro
Era bom trabalhador
Houve choro e ladainha
Na sala e no corredor
E por ser considerado
Seu desaparecimento
Muita tristeza causou
(...)
Pode-se dizer que aquele velório
Transcorreu na maior tranquilidade
Até o momento
Em que surgiu aquela dama de preto
Trazendo flores
E chorando de saudade

¹⁶⁰ O sambista lançaria um segundo álbum no mesmo ano, *Memórias chorando*, ambos pela Odeon.

Como ninguém conhecia a personagem
Nair foi tomar satisfação
E aí chamaram até o Osório
Que é delegado porque o velório
Virou a maior confusão

Nos últimos instantes em que se vê o caixão no veículo, ainda tendo a canção de Paulinho de fundo musical, ouve-se Glauber, como um ventríloquo, assumir a voz do artista morto: “Di por Di, as vozes do túmulo. Sou um gênio, uma glória nacional. Não me encham o saco!” Em seguida, o cineasta-locutor, retomando outra ala temática de seu discurso, volta com os comentários a partir da análise do crítico Frederico Moraes, perfilando, longe da retórica acadêmica, o pintor carioca com grandes nomes da arte mundial – Picasso, Braque, Rivera. Nas imagens, uma fachada de neon piscante e mais recortes de jornal. Di Cavalcanti criou e viveu carnavalescamente, e assim deve ser abordado em seu ritual de morte. Parece ser essa a pedagogia *bakhtiniana* que Glauber tenta engendrar enquanto vivifica, ao seu modo, o homenageado. “Está criada a polifonia neobarroca, feita de forma completamente iconoclasta, sem qualquer respeito às regras do bem representar”, escreve Regina Mota¹⁶¹.

Na sequência final, que se passa no Cemitério São João Batista, o quinto bloco da divisão proposta por Tetê Mattos, a banda sonora é preenchida pelo suingue de “Ponta-de-Lança africano”. A canção de Jorge Ben, primeira faixa do LP *África Brasil*, lançado pela Philips em 1976, potencializa o jogo de contrastes que marca todo o filme. Com forte pegada samba-rock e um coro a repetir o bordão “Umbabarauma / homem gol”, puxado pelo cantor por cima da síncopa funkeada, apresenta uma sonoridade nova no repertório de Bem, que no disco abraça de uma vez por todas a guitarra a elétrica, abandonando o violão que ainda pontuava em seu álbum anterior lançado seis anos antes.

Na letra curta e simples, uma ode ao jogador de futebol africano Umbabarauma, que “pula, cai, levanta, sobe, desce, corre, chuta... vibra e agradece”. É o testamento derradeiro oferecido a Di Cavalcanti por Glauber, que como ente estranho, expressão

¹⁶¹ MOTA, Regina. *A épica eletrônica de Glauber – um estudo sobre cinema e TV*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001, p. 69.

insolente, figura na pequena multidão que acompanha o caixão ao destino final na tumba. Joel Barcelos, de novo por ali, ao lado de Marina Montini, ganha um ar mais contrito, como se a emoção de fato o tivesse pegado após certo tempo de simulacro. Ou será essa uma conclusão que o espectador acaba se autosugerindo vendo-o presente ao longo do curta-metragem? Afinal, sua presença se dá a partir da proposta de se fazer o filme, ato criativo por excelência, que no jogo de incertezas estabelecido em cena dispõe do fragmento, do acúmulo e da exuberância cáustica para brindar a essência metafísica de uma obra.

Ocorre que, de tão personalista, o tributo festivo rebate sobre outro acervo, o gênio criador do próprio Glauber, capaz de mobilizar uma infinidade de repertórios sem jamais perder a sua marca pessoal. É como se o experimentado realizador voltasse a De Santis, seu codinome quando atuava em uma estação radiofônica de Salvador em meados dos anos 50, na condição de alma vivida e reencarnada, com efeito, neste filme-rádio.

O diretor transmuta seu magnetismo criativo multimídia, transitando em ativa operação de mão dupla, de um cinema de rádio para uma jukebox de imagens. E acaba por fazer do seu curta-metragem um filme-exaltação, à moda de um samba-enredo que se constitui sob forte presença de alas radiofônicas, com a voz do Glauber a materializar outras vozes – intelectuais, artistas, poetas, sambistas – e a própria voz a vitaminar e (des)estruturar a narrativa, mantendo impressionante impacto e coesão de sentido.

No folder que distribuiu aos espectadores da, até hoje, única sessão oficial de *Di-Glauber*, em 11 de março de 1977, na Cinemateca do mesmo MAM, que velou o personagem deflagrador de seu filme, o diretor nascido em Vitória da Conquista, Bahia, dava pistas de que a febre que o alimentava quando escreveu a *Estética do sonho*, em 1971, ainda lhe turbinava o instinto criador, eivado de asserção engajada, inspiração afetiva e metafísica de pulsão tribal:

Celebrando Di recupero o seu cadáver, e o filme, que não é didático, contribui para perpetuar a mensagem do Grande Pintor e do Grande Pajé Tupan Ará, Babaraúna Ponta-de-Lança Africano, Glória da Raça Brazyleira! A descoberta poética do final do século será a materialização da eternidade.¹⁶²

¹⁶²

Trecho reproduzido por Tetê Mattos no ensaio *A imaginação cinematográfica em Di-Glauber*.

Considerações Finais

O que pode a canção no conjunto expressivo de um filme? Qual o seu papel e como tal desempenho opera entre os níveis de transparência e reflexividade do discurso audiovisual? Qual indagação seria capaz de oferecer as chances de um percurso com as respostas a serem trilhadas rumo ao entendimento da canção popular no cinema brasileiro? E, por fim, as obras elencadas neste trabalho de pesquisa dariam conta do *problema* da canção popular – presença e diálogo – na cinematografia moderna do país? Samba e vanguarda, como chaves de entrada, imprimem, para além de um desejo pessoal, sua força de categorias precisamente definidas, por mais que instáveis, nos polos de um conceito geral onde tento buscar um movimento de reflexão intercambiante entre o social e formal, a crônica e a teoria.

Tão recorrente quanto frágil pode se tornar uma indicação que aponta a ausência do samba como um gênero cinematográfico. Na falta de uma nomenclatura de impacto – *cine tanguero*, *rockumentary* – que ponha o mais brasileiro dos ritmos a gingar pela roda do debate crítico-acadêmico, nos termos de sua pulsante expressão cultural, procurei, de diferentes formas, seguir o samba: como um sintoma, um sinal semântico a avizinhar-se desde os títulos (*Bahia de todos os sambas*), entranhado nas geografias (*Rio Zona Norte*, *Bahia de todos os sambas*) e personagens (*Nelson Cavaquinho*); como figuração literal (o mestre Canjiquinha em *Barravento*, Batatinha em *Jubiabá* e *Bahia de todos os sambas*) ou referida (Batatinha em *Barravento* e *O desafio*, Noel Rosa em *A mulher de todos*); decupando-lhe a estrutura enquanto forma musical – melodia, harmonia, letra – para expor à análise sua função de marcar a cena pelo texto (*O desafio*, *Di-Glauber*), pela cadência de montagem (*Di-Glauber*) ou por certa transposição midiático-estilística (nas arriscadas apostas de neologismo em, uma vez mais, *Di-Glauber*).

No encontro da canção com o cinema brasileiro, se o vasto panorama enxerga o samba desde o início a, presumidamente, pontificar nos temas – *Dança de um baiano* (1899) e *Maxixe de outro mundo* (1900), ambos realizados por Afonso Segreto nos primórdios do silencioso e hoje desaparecidos – das fitas, não tarda para que eles dois, o samba e a canção, ganhem centralidade na concepção das obras tão logo o filme passe a falar, como se conclui de *Coisas nossas* (1931), dirigido por Wallace Downey, longa

que marca a arrancada do cinema sonoro, também desaparecido, porém fartamente resenhado graças à exitosa garimpagem da pesquisadora Suzana Reck Miranda. Tornou-se, então, inevitável verificar e, por vezes, incorporar no panorama alguns casos da canção que se esparramam por outros gêneros da música popular, folclórica ou mesma da música clássica.

O mergulho na canção, ao derivar para o tenso cotejo entre letra e ritmo, é capaz de proporcionar – no breve repasse de autores como Menezes Bastos, Neiva Matos, Sandroni e Nascimento de Lima – pavimentos para um arco conceitual bastante promissor na discussão. Permite tomar a canção, desde o samba à MPB, como uma construção verbal e rítmica extremamente vinculada à sedimentação de uma vida brasileira, em que jeitos de ser e criar adquirem um molejo próprio e reconfiguram, por diferentes camadas, um possível *ethos* nacional.

Menezes Bastos e Muniz Sodré, reforçando determinados pontos de um painel sociológico do samba, em que revejo noções como a de periferia social, exclusão afrodescendente, diáspora, contaminação e transformação do musical do gênero, repõem em outras bases um aspecto frontal e recorrente nos filmes do período 1957-1987: a questão do nacional versus popular, tão relevante para Ismail Xavier, autor que tomo como referência neste ensaio.

Wisnik, ao tratar do uso da declinação vocálico-melódica do Hino Nacional para se entoar “Com que roupa?”, e vice-versa, a partir de um caso que se passara com Noel, fornece a pista para o olhar (e ouvir) dessas ricas transigências estruturantes no diálogo entre conteúdo verbal e instrumentação. Tatit, por sua vez, depura o sentido lítero-musical da canção ao particularizar na singularidade de cada performer uma dicção única, repondo, assim, uma mesma canção sempre em novo patamar criativo a cada performer que a interpreta. “It’s the singer not the song” (“É o cantor, não a música”), dizia Mick Jagger em uma gravação dos Rolling Stones de 1965, parceria do cantor com o guitarrista Keith Richards, que integra o álbum *December’s children*. Essa dicção que Tatit propõe areja, sobremaneira, a abordagem que tento indicar para cada cineasta presente no recorte deste estudo em sua lida com as canções e os cancionistas.

Entender, a partir do autor de *O cancionista*, que a canção é apenas um dos modos de existência da música e que a operação de montagem é pertinente ao seu

constructo faz dela algo mais cinematográfico que antes e aproxima sua gênese criativa da expressão poética de imagens em movimento. Reforça o dispositivo do cinema como aparato que também retém, cria e veicula, às vezes, com exclusividade, a canção, como ocorre com algumas composições aqui estudadas. E a montagem, antes vista por mim como uma operação possivelmente restrita aos tropicalistas, generaliza-se como atributo interno da própria canção.

Uma conclusão latente fica, assim, evidente: cineastas devem ser tomados, em alguma medida, como criadores musicais, já que uma parte considerável de suas decisões sobre a camada sonora de um filme recai no repertório de canções e temas de acompanhamento orquestrado, sem contar as canções que marcam presença nos diálogos ou em situações do enredo que se materializam na ação em quadro. E, ainda, pelos mesmos motivos, não raro pode-se considerar um compositor ou intérprete musical como um homem de cinema.

Depois de traçar um painel histórico-social da canção, procuro, nos exercícios de análise, investi-la de suas capacidades tendo como referência as funções dramáticas e estéticas da música em um filme. Ao recobrar sua responsabilidade enquanto sintagma no ambiente do discurso fílmico, espaço onde ainda se relaciona com os outros elementos da banda sonora (vozes, efeitos de ruídos e silêncio, sons da natureza, pausas), o que é dado a ver são seus atributos expressivos na dimensão específica da obra audiovisual. Por sua vez, a obra serve também de moldura a devolver a canção, transformada pelo fator composicional da imagem, para o exclusivo mundo das sensações sonoro-auditivas; em que pesem as letras conformando sua própria lógica de discursividade.

No rol das funções da música, Jacques Aumont e Michel Marie (2003) apontam: ilustração ou criação de uma atmosfera que corresponde à situação dramática; estruturação da montagem audiovisual, dada a continuidade do eixo sonoro ante a fragmentação do eixo visual; efeito de pleonasma ou contraponto; efeito de identificação e de reconhecimento, no modo do *leitmotiv*. Um adendo: na proposição da montagem intelectual de Eisenstein, estão presentes noções oriundas do vocabulário da música, a exemplo de ritmo e tonalidade a compor uma dimensão formal que interage com outra, emocional, definida pela montagem harmônica.

Ao rebater essas atribuições na atividade que o cancionista aqui estudado opera em cada filme, a intenção é que se perceba as composições – de Batatinha, Noel, Zé Kéti e Nelson Cavaquinho – na vasta multifuncionalidade apontada quando me detenho filme a filme.

Teremos, então, a canção como elemento narrativo em diversos avatares. Poderá compor os enredos magnetizando-se na figuração de determinado personagem ou materializada em objetos de cena e na ambiência da própria locação. Fornecerá, de modo literal, o conteúdo dos diálogos, podendo desdobrar-se – tanto pela voz dos atores quanto pelo uso de uma gravação – no papel de monólogo interior, depoimento e comentário. Servirá ainda como uma coreografia melódica-sonora a organizar espacialmente todo um conjunto de seres e coisas em quadro, conformando os efeitos gráficos e dramáticos dos elementos da cena – vocação talvez patente nos filmes sinfônicos e nos musicais, mas não restrita a esses gêneros. E assumirá, por fim, também a condição de performance pura, dirigida antes ao ouvinte, que *também* assiste imagens de acompanhamento, com ou sem a referência em cena da sua forma de execução.

Trata-se de uma enumeração que pode parecer capciosa ou panfletária no debate genérico sobre os sentidos do filme, bem como sua *gestalt*. Existe, afinal, uma excessiva e crescente departamentalização nos estudos audiovisuais contemporâneos que termina por construir trincheiras a partir do foco de cada visada. Nunca é demais lembrar, porém, da conhecida e recalcitrante resistência que o som encontrou – entre realizadores e teóricos – por ocasião de seu advento tecnológico na arte do filme durante os anos 1920. Portanto, se já há algum tempo existe a compreensão, um tanto tácita, de que cinema é imagem sonora, não se esqueça da força cultural que estabeleceu entre filme e visão, a ponto de ainda hoje preferirmos dizer que *vimos* um filme, em vez de *assistimos*¹⁶³.

Mesmo entre os interessados na música no cinema, nota-se o não reconhecimento da canção como agente transformador e constitutivo do filme, a exemplo do crítico João Máximo, autor de *A música no cinema* (960 páginas em dois volumes), que, apesar da resistência, reconhece ser intensa, “quase indispensável”, a

¹⁶³ Observação de Rubens Machado Jr. em Os filmes que não vimos, texto de apresentação de O olho interminável – cinema e pintura, de Jacques Aumont. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

presença de canções em trilhas sonoras brasileiras. Essa resistência ao papel da canção na cinematografia nacional torna-se um interdito a tudo o que proponho no vislumbre das canções e (nos) filmes pelo viés do samba, que, com sua natureza rítmica sincopada, ou seja, intervalar, marca forçosamente um contraponto na justaposição dos planos. Significa dizer que o samba interfere, desde sempre com relevo, na síntese imagem-som.

E é da formulação teórica do contraponto (orquestral, no caso) – Eisenstein, uma vez mais – que o realizador de *Outubro* e seus parceiros soviéticos Pudovkin e Alexandrov, por meio do princípio de não-coincidência entre a intervenção das imagens visuais e dos dados sonoros, preconizam duas noções emancipatórias: as de imagens-visões e imagens-sons (AUMONT, MARIE, 2003, p. 62).

Pois que daí, ante os estatutos de autonomia expressiva da trilha musical que procurei elencar, penso ser possível considerar a vigência da canção como elemento imanente de *sons-visões*, terceira noção, híbrida, talvez capaz de abrigar toda a sorte de atuações sonoras do/no filme que resultam em efeito plástico-visual na imaginação do espectador a partir do que ele ouve. Suponho um circunstanciamento casual e aleatório do conteúdo visual a ser percebido na tela, conforme o acionamento não programado no indivíduo do tipo de vetor – se imagens ou sons – que irá primeiro despertar e conduzir sua atenção.

O som-visão seria um acontecimento subjetivo, de marcas próprias em cada receptor, que o efetiva conforme seu repertório, sensibilidade e disponibilidade emocional no instante do contato com determinado fragmento da obra audiovisual. E pode ser entendido como uma formulação mental única, não repetível, que recorre ao estímulo sonoro para, de modo sinestésico, sedimentar uma visualidade com sentido completo ou parcial. Sua prerrogativa é tomar o material sonoro como ponta-de-lança em todo processo sensitivo-cognitivo quando se está diante de um filme.

Dentro do universo da canção, em que as amarras do conteúdo verbal parecem dizer “aqui quem manda é a letra”, é preciso examinar a espessura do desenho melódico da voz que interpreta, suas vontades enunciativas e pulsão emocional, para lhe verificar uma escala de medida nos termos do acompanhamento instrumental em questão. Embora a letra, por situar-se na instância literal do dizer, pareça estar no comando da canção, e por extensão funcionando como guia do sentido em uma determinada cena,

sua predominância, como vimos, nem sempre ocorre. Por mais que a música popular tenha se estabelecido – dentro e fora do cinema – como uma música, sobretudo, da voz.

Se a canção popular brasileira define-se a partir da gravação em disco de amplas sonoridades em que domina a música de samba, quando o cinema passa a falar, em meados dos anos 1930, ele mais canta do que conversa e põe para tocar as canções que teriam no rádio seu destino ou origem. Com todo um projeto de nação, principalmente a partir do Estado Novo, embalando o samba desde o gueto à oficialidade identitária, o seu desembocar nas telas seria natural, do que o mais representativo exemplo fora a longeva parceria, nos anos 1940/1950, entre a companhia Atlântida e a Rádio Nacional.

Entre os oito filmes resenhados neste trabalho, *Rio Zona Norte*, produção mais antiga da lista, lançada em 1957, ainda recupera, no enredo e não no regime narrativo, esse casamento do cinema com o rádio patrocinado pela chanchada. O compositor Espírito, personagem de Grande Otelo, vive buscando uma chance na Mayrink-Veiga até uma estrela (Ângela Maria) cruzar seu caminho nos bastidores da estação. *Di-Glauber*, *A mulher de todos* e, embora em uma única cena, *O desafio* dilatam e diversificam bastante as possibilidades de um cinema-de-rádio brasileiro.

Os dois primeiros por apostas ousadas e distintas na exploração da ideia de locução e sonoplastia. O terceiro, bem mais próximo do teatro de vanguarda e da MPB de protesto, usa o dial para dar a notícia de cassação dos direitos políticos. O rádio é mais um índice de realidade a conectar a trama com zeitgeist de 1964, bem menos presente na narrativa que a imprensa escrita e afinal o show Opinião. No filme de Sganzerla, uma energia tropicalista, que merece uma leitura aqui não realizada, convive tão pulsante quanto o culto a uma cinefilia engajada, o apego à canção (brasileira e internacional) e a intervenção radiofônica na sonoplastia e na locução performática de Renato Machado, hoje apresentador consagrado da TV Globo.

Nelson Cavaquinho e o segmento de *Bahia de todos os sambas* destacado buscam, também de formas distintas, observar e revelar um sambista em situações opostas – um visto em close, na intimidade do lugar onde vive; o outro deslocado em território internacional, atuando como discreto abre-alas para o desfile de feras da música que vai ostentar talento, mas, sim, também um espaço de poder do colonizado no circo global.

Jubiabá, amplia na chave da ficção, a presença em cena de Batatinha, valendo, para o interesse deste trabalho, a constatação de uma empatia de cena que o sambista consumou melhor talvez nos dois programas que gravou para a TV Cultura de São Paulo em 1971 e 1995. *Barravento* é ponto fora da curva no panorama das análises por recorrer majoritariamente à síncopa afro-brasileira como música de condução extradiegética, e revelar nos versos sofridos de *Diplomacia* o paradoxo íntimo e frágil de um rebelde.

Dos batuques festivos dos filmes de carnaval dos anos trinta aos arranjos standardizados pela sonoridade padrão dos estúdios na década de 80, passando pela verve tropicalista, o samba levou a canção ao cinema brasileiro, e descortinou seu leque de formas e conteúdos como ritmo e imagem, letra e cena. Som e visão. Como nos versos de “Cinema Novo”, inspirada letra de Caetano para mais uma de suas parcerias com Gilberto Gil do disco *Tropicália 2* (1993):

O filme quis dizer: “Eu sou o samba”
A voz do morro rasgou a tela do cinema
E começaram a se configurar
Visões das coisas grandes e pequenas
(...)
Porém, aqui embaixo “a vida”
Mera “metade de nada”
Nem morria nem enfrentava o problema
Pedia soluções e explicações
E foi por isso que as imagens do país desse
Cinema
Entraram nas palavras das canções
(...)

Se Nelson Pereira dos Santos “com toda a evidência... assumiu o samba como experiência matriz para pensar o próprio cinema e seu estatuto, forma de criação que sugere as metáforas centrais de uma reflexão sobre a cultura” (Xavier, 2000, pp. 68-70), antes – *Favela dos meus amores* – e depois – o *corpus* desta pesquisa, mas tantos outros – o pulsante gênero musical foi ao set com maestria e convocou a arte do filme para

uma elaborada e multifacetada parceria de lirismo e ideias. Imagem e movimento. Sons-
Visões.

Referências

ALTMAN, Rick. *Silent movie sound*. New York : Columbia University Press, 2004

AMIEL, Vincent. *Estética da montagem*. Lisboa : Edições Texto & Grafia, 2010.

AUGUSTO, Sérgio. *Este mundo é um pandeiro : a chanchada de Getúlio a JK*. São Paulo : Companhia da Letras, 1989.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel et al. *A Estética do Filme*. Campinas : Papirus, 2002, 2ª Edição.

_____. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas : Papirus, 2003.

AZEVEDO, Ricardo. *Samba, improviso e oralidade*. In : LEITE, Eudes Fernando e FERNANDES, Frederico (org.). *Trânsitos da voz – Estudos de oralidade e literatura*. Londrina : Editora da Universidade Estadual de Londrina/UFGD Editora, 2012.

BARRO, Máximo. *Na trilha dos ambulantes*. São Paulo: Maturidade, 2000.

_____. *José Carlos Burle – drama na chanchada*. São Paulo : Imprensa Oficial, 2007.

BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a Modernidade*. São Paulo: Paz e Terra, 1997.

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BERNARDET, Jean Claude. *Brasil em tempo de cinema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

_____. *O vôo dos anjos: Bressane e Sganzerla*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

_____. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Cia das Letras, 2003.

_____. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. São Paulo: Paz e Terra, 1978.

_____. *Historiografia do cinema brasileiro*. São Paulo: Annablume, 1995.

BURCH, Noel. *Práxis do cinema (1969)*. Intr. Ismail Xavier. São Paulo: Perspectiva (Debates), 1992.

BURGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

CABRAL, Sérgio. *No tempo de Ari Barroso*. Rio de Janeiro: Lumiar, s/d

CALADO, Carlos. *A divina comédia dos Mutantes*. São Paulo: 34, 1995.

_____. *Tropicália – a história de uma revolução musical*. São Paulo: 34, 2004.

CALDEIRA, Jorge. *Noel Rosa – de costas para o mar*. São Paulo, Brasiliense, 1982.

CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CAMPOS, Haroldo de; OITICICA, Hélio. *Um bate-papo de vanguarda ('O Brasil é automaticamente underground' / extratos de 'Heliotape', 1971)*. In: Folha de São Paulo, 24 de agosto de 2003, pp. E1 e E3.

CANONGIA, Ligia; FERREIRA, Glória (orgs.). *ArteCinema — anos 60/70*, catálogo, Rio, CCBB, 1997, 28 p.

_____. *Quase Cinema: Cinema de artista no Brasil – 1970/80*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981, 51p.

CAZES, Henrique. *Choro – do quintal ao Municipal*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

CHION, Michel. *A audiovisualização – som e imagem no cinema*. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2011.

COSTA, Fernando Morais da. *Som no cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

- FABRIS, Mariarosaria. *Nelson Pereira dos Santos: um olhar neo-realista?* São Paulo: Edusp/Fapesp, 1994.
- FAVARETTO, Celso. *A invenção de Hélio Oiticica*, São Paulo, Edusp, 1992.
- FAVARETTO, Celso. *Tropicália – Alegoria, Alegria*, Cotia/SP: Ateliê Editorial, 2000.
- FERREIRA, Jairo. *Cinema de Invenção*, São Paulo, Max Limonad, 1986, 304 p.
- GALVÃO, Maria Rita. *Burguesia e Cinema: o caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.
- GORBMAN, Claudia. *Unheard melodies – narrative film music*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.
- GOULART, Sonia. “Cinema e artes plásticas: os caminhos do experimental nos anos 70” in: *Cinema brasileiro: três olhares*, Niterói, EDUFF, 1997, pp. 179-242.
- GULLAR, Ferreira. *Vanguarda e subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.
- HADDAD, Vera; PUPPO, Eugênio (orgs.) *Cinema Marginal e suas fronteiras: Filmes produzidos nas décadas de 60 e 70*, catálogo, São Paulo, CCBB, 2001.
- JULLIER, Laurent e MARIE Michel. *Lendo as imagens do cinema*. São Paulo: Senac SP, 2009.
- LOPES, Nei. *Zé Keti – o samba sem senhor*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.
- MACHADO JR., Rubens. *Marginália 70: o experimentalismo no Super-8 brasileiro*, catálogo, São Paulo, Itaú Cultural, 2001.
- MARCONDES, Marcos Antônio (editor). *Enciclopédia da Música Brasileira*. São Paulo: Art Editora/Publifolha, 1998, 2ª edição.
- MÁXIMO, João. *A música no cinema brasileiro* (dois volumes). Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

MENEZES BASTOS. *A “origem do samba” como invenção do Brasil (por que as canções têm música?)*.

http://www.anpocs.org.br/portal/publicacoes/rbcs_00_31/rbcs31_09.htm.

NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959/1969)*. São Paulo: Annablume, 2001.

NASCIMENTO DE LIMA, Luiz Fernando. Simbologia e significação no samba: uma leitura crítica da literatura. In: *Per musi – Revista Acadêmica de Música* (online). Escola de Música/UFMG, n.º. 12, jul/dez 2005.

NEIVA MATOS, Cláudia. Gêneros na canção popular: os casos do samba e do samba canção. *Cultura*. Uberlândia, v. 15, n. 27, pp.121-132, jul/dez 2013.

OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

RAMOS, Fernão. *Cinema Marginal (1969-1973) – A representação em seu limite*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____ e MIRANDA, L.F (org.). *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Senac, 2000.

RAMOS, Fernão (org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987.

_____. *Mas afinal... O que é mesmo documentário?* São Paulo: Ed. Senac SP, 2008.

RANGEL, Lúcio. *Samba, jazz & outras notas*. Rio de Janeiro: Agir, 2007.

REIS, Carlos e Lopes, Ana Cristina M. *Dicionário de narratologia*. Coimbra: Almedina, 2000, 7ª edição.

RENAN, Sheldon. *Uma introdução ao filme underground (1967)*. Tr. Sérgio Maracajá. Rio de Janeiro: Lidador, 1970, 140p.

ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

_____. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

ROUANET, Paulo Sergio. *Manifesto antropofágico: 70 anos depois*. In: *Jornal do Brasil* ed. de 22 de agosto de 1998, cad. Idéias e Livros.

SALLES GOMES, Paulo Emílio. *Cinema – trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra/Graal, 1986.

_____. *Crítica de cinema no Suplemento Literário* (volumes 1 e 2). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917/1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar / Editora UFRJ, 2001.

SANTIAGO, Silviano. “Cadê Zazá? — A vida como obra de arte”, *Mais! Folha de S.Paulo*, 9/9/2001, pp. 21-23.

SANTOS, Joaquim Ferreira dos. *Um homem chamado Maria* (biografia de Antônio Maria). Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.

SEVERIANO, Jairo e HOMEM DE MELO, Zuza. *A canção no tempo – 85 anos de músicas brasileiras* (dois volumes). São Paulo: Ed. 34, 1997.

SILVA NETO, Antônio Leão da. *Dicionário de filmes brasileiros*. São Paulo: Edição do Autor, 2002.

STAM, Robert. *Bakhtin – Da teoria literária à cultura de massa*. Trad. Heloísa Jahn. São Paulo, Ática, 2000. 104 p.

_____. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Papyrus, 2003.

_____. *Multiculturalismo tropical – uma história comparativa da raça na cultura e no cinema brasileiros*. São Paulo: Edusp, 2008.

SGANZERLA, Rogério. *Por um cinema sem limite*. Rio de Janeiro: Azougue, 2001, 120p.

SCHVARZMAN, Sheila. *Humberto Mauro e as imagens do Brasil*. São Paulo: editora Unesp, 2004.

TINHORÃO, José Ramos. *Música popular – um tema em debate*. Rio de Janeiro: Editora Saga, 1966.

VIANY, Alex. *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: MEC/Instituto Nacional do Livro, 1959.

_____. *Música popular: teatro e cinema*. Petrópolis: Vozes, 1972.

VIEIRA, João Luiz. *A chanchada e o cinema carioca*, In: RAMOS, Fernão (org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Círculo do Livro, 1987.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

_____. *Cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2006.

_____. *Do Golpe Militar à Abertura: a resposta do cinema de autor*. In: *O desafio do cinema*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

_____(org.). *A experiência do cinema*. 2ª Edição. São Paulo: Graal, 1990. 484 p.