

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Escola de Belas Artes

ALBERTO CAVALCANTI E CÉSAR GUERRA-PEIXE:
Contribuições Sonoras para o Cinema Brasileiro

Cecília Nazaré de Lima

Belo Horizonte
2012

Cecília Nazaré de Lima

**ALBERTO CAVALCANTI E CÉSAR GUERRA-PEIXE:
Contribuições Sonoras para o Cinema Brasileiro**

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

Área de Concentração: Criação e crítica da imagem em movimento.

Orientador: Dr. Evandro José Lemos da Cunha.

Belo Horizonte
Escola de Belas Artes - UFMG
2012

Lima, Cecília Nazaré de, 1959-

Alberto Cavalcanti e César Guerra-Peixe [manuscrito] : contribuições sonoras para o cinema brasileiro / Cecília Nazaré de Lima. – 2012.

357 f. : il. + 1 DVD

Orientador: Evandro José Lemos da Cunha.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes.

1. Cavalcanti, Alberto – Teses. 2. Guerra Peixe, César, 1914-1993 – Teses. 3. Cinema sonoro – Teses. 4. Som – Registro e reprodução – Teses. 5. Música de cinema – Teses. 6. Cinema brasileiro – Teses. I. Cunha, Evandro, 1950- II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.

CDD: 791.430981

AGRADECIMENTOS

Meus sinceros agradecimentos a todos que de alguma forma me ajudaram a desenvolver este estudo, em especial:

Aos parceiros Alberto Cavalcanti e Guerra-Peixe, por doarem parte de sua sensibilidade artística para o cinema brasileiro.

Ao Dr. Evandro José Lemos da Cunha, meu orientador, por estimular e colaborar com a pesquisa interdisciplinar.

Aos professores e colegas da Escola de Belas Artes, da Escola Livre de Cinema em Belo Horizonte, das oficinas e festivais de cinema de Tiradentes e Ouro Preto, da Ancine, que me possibilitaram expandir conhecimentos na área do cinema e aproximar de pessoas ligadas à pesquisa e produção cinematográfica.

A todos os colegas da Escola de Música, principalmente aos que deram suporte para meu afastamento da sala de aula.

Aos amigos e pesquisadores que tive o prazer de conhecer pessoalmente e aos que espero ainda encontrar, como Alexandre Pimenta, Ana Cláudia Assis, Antônio Amâncio, Antônio Carlos Gomes de Mattos, Denise Gontijo, Fernanda Corrêa, Fernando Pacheco, Flávia Cesarino, Geraldo Veloso, Jane Guerra-Peixe, Janine Brioude, José Ricardo Costa, Luiz Carlos Artiaga, Luiz Nazário, Magda Roquette, Marisa Gontijo, Ney Carrasco, Oíliam Lanna, Rafael de Luna Freire, Sérgio Caldieri, entre outros que gentilmente disponibilizaram conhecimentos, ideias, cópias de filmes, livros e outras doações.

Aos acervos bibliográficos e cinematográficos particulares e institucionais, como Cinemateca Brasileira, Cinemateca da Escola de Belas Artes (EBA), Museu da Imagem e do Som (MIS) de Goiás, MIS do Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional,

Bibliotecas da UFMG, Acervo Curt Lange, Cinetv Nostalgia, pelo acesso a informações e filmes.

Aos queridos Renato e Thaís, pelo companheirismo, carinho e compreensão.

Ao meu pai (*in memoriam*) e à minha mãe, pelo amor, dedicação e valorização dos estudos e das diferentes escolhas profissionais de cada um de seus seis filhos.

Aos meus irmãos e irmãs, cunhados e cunhadas, sobrinhos e sobrinhas, pelo incentivo e condescendência nos inevitáveis momentos de silêncio e ausência.

RESUMO

A passagem meteórica de Alberto Cavalcanti pelo país foi marcada por desavenças e muitas críticas, mas intenciona-se neste estudo destacar a contribuição que sua experiência com o cinema sonoro trouxe para os filmes brasileiros. Se no Brasil pouco se comentava sobre o papel do som na construção da linguagem cinematográfica, Cavalcanti, ao contrário, teorizava sobre o assunto. Suas ideias sobre os três elementos que compõem o som cinematográfico - a palavra, a música e os ruídos - foram empregadas nos filmes *Terra é sempre terra* (Vera-Cruz, 1951) e *O Canto do Mar* (Kino Filmes, 1952/53), ambos produzidos por ele e com música original de Guerra-Peixe. O principal objetivo desta investigação é analisar a aplicação das concepções de Cavalcanti e as contribuições do compositor na elaboração das trilhas sonoras dos referidos filmes. Além das duas produções brasileiras, foram analisadas as opiniões do cineasta publicadas em artigos, entrevistas e no livro *Filme e Realidade*, assim como as características musicais de Guerra-Peixe e aspectos de suas pesquisas sobre a música popular e folclórica do Nordeste do país. Sobre as proposições de Cavalcanti, os resultados indicam, entre outros, a exploração das possibilidades simbólicas, tonais e expressivas dos ruídos. Em relação à trilha musical de Guerra-Peixe, averiguou-se ser rica, variada e relacionada de maneira estreita com a narrativa e com os demais elementos sonoros. Observou-se, ainda, o aproveitamento de manifestações musicais nordestinas no filme *O canto do mar*, conforme assinaladas nas anotações musicológicas do compositor.

Palavras-chave: Alberto Cavalcanti. Guerra Peixe. Trilha sonora. Cinema brasileiro.

ABSTRACT

The fast appearing of Alberto Cavalcanti in Brazil was received with conflicting opinions and several critics, but this presentation has the aim of highlight the contribution that his experience with the sound cinema brought to Brazilians films. Cavalcanti studied about the role of sound in the construction of the cinematographic language even though the subject was not yet commented in Brazil. His ideas about the three topics that compound the cinematographic sound: the word, the music and the noise, among other things, were applied on the soundtrack of *Terra é sempre terra* (Vera-Cruz, 1951) and *O Canto do Mar* (Kino Filmes, 1952/53), both made by Cavalcanti and with Guerra-Peixe's original music. The results of both films are analyzed in this study, which main reason is to investigate the application of cineast's sound ideas, the music contribution and the few musical researches of Guerra-Peixe for these production's soundtrack. Besides his movies, Cavalcanti's opinions published in articles, interviews and in the book *Filme e Realidade* were also analyzed, as well as the characteristics of Guerra-Peixe's music and the outcomes of his searches about the popular and folkloric music of northeast Brazil. The results affirm, among other things, the originality of the Cavalcanti's sound propositions (mainly the expressive use of noises and the application of functional noises) and the musical abundance of Guerra-Peixe's music (which changes with the narrative and closely relates with the soundtrack's multiple other factors). The use of musical manifestations, typical form northeast Brazil, was also noticed in the movie *O Canto do Mar*, according to the composer's musicological notes.

Keywords: Alberto Cavalcanti. Guerra Peixe. Soundtrack. Brazilian cinema.

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ACPJ	Araken Campos Pereira Júnior
DFB	Distribuidora de Filmes Brasileiros
DIP	Departamento de Imprensa e Propaganda
DVD	<i>Digital versatile disc</i>
EBA	Escola de Belas Artes
EUA	Estados Unidos da América
FUNARTE	Fundação Nacional de Artes
GPO	<i>General Post Office</i>
IMDb	<i>Internet Movie Database</i>
INC	Instituto Nacional de Cinema
INCE	Instituto Nacional de Cinema Educativo
LP	<i>Long play</i>
MAM	Museu de Arte Moderna
MASP	Museu de Arte de São Paulo
MEC	Ministério da Educação e Cultura
MGM	<i>Metro Goldwyn Mayer</i>
MIS	Museu da Imagem e do Som
RCA	<i>Radio Corporation of America</i>
SESC	Serviço Social do Comércio
TBC	Teatro Brasileiro de Comédia
UFMG	Universidade Federal de Minas Gerais
UFRJ	Universidade Federal do Rio de Janeiro
UK	<i>United Kingdom</i>
VHS	<i>Video home system</i>

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figuras

FIGURA 1 - Tema da “Breve” Fuga em sol menor, de J. S. Bach, associado em <i>Ganga Bruta</i> ao personagem Marcos.....	44
FIGURA 2 - O primeiro plano no revolver no início de <i>Ganga Bruta</i>	46
FIGURA 3 - Tema do I Mov. da 6ª Sinfonia de Beethoven, <i>Pastoral</i> , associado em <i>Argila</i> ao passeio no campo.....	56
FIGURA 4 - <i>Cue sheet</i> apresentada do livro <i>Sound and the Documentary Film</i>	68
FIGURA 5 - O grito que se encadeia com o som do apito do trem em <i>Pett and Pott</i> (A e B), de Cavalcanti, e <i>39 Degraus</i> (C e D) de Alfred Hitchcock.....	71
FIGURA 6 - Exemplos de conflito de planos e conflito gráfico extraídos do filme <i>En rade</i>	87
FIGURA 7 - Cortes na montagem da cena em que o homem é esbofetado pela esposa no filme <i>En rade</i>	88
FIGURA 8 - Imagens do filme <i>Night Mail</i>	116
FIGURA 9 - Piano ou celesta na orquestração do III movimento da peça <i>Cinematográfica</i>	137
FIGURA 10 - Série simétrica da peça <i>Pequeno Duo</i>	140
FIGURA 11 - Análise da <i>série original</i> utilizada na <i>Suíte</i> , para violão.....	140
FIGURA 12 - Série dodecafônica utilizada nas <i>Dez Bagatelas</i> e <i>Marcha fúnebre</i> e <i>Scherzzeto</i>	141
FIGURA 13 - Série dodecafônica utilizada na <i>Música n. 1</i> , para piano, e <i>Divertimento</i> , para orquestra de cordas.....	141
FIGURA 14 - Melodia modal do I Movimento da <i>Sonata para violino e piano</i>	147
FIGURA 15 - A primeira apresentação de Norma (Emilinha Borba) no filme <i>Poeira de Estrelas</i>	157
FIGURA 16 - Orquestra de sopros na apresentação da dupla do filme <i>Poeira de Estrelas</i>	158

FIGURA 17 - Cenas interligadas pela música no filme <i>Paixão de gaúcho</i>	168
FIGURA 18 - Chileno canta sob a mira de Jango no filme <i>Paixão de gaúcho</i>	168
FIGURA 19 - Redução do tema da introdução de <i>Terra é sempre terra</i> ..	191
FIGURA 20 - Tema I e hexacordes da escala cigana menor nas tônicas Lá e Mi.....	191
FIGURA 21 - Tema I em Dó menor.....	192
FIGURA 22 - Motivo de notas repetidas que será reaproveitado na trama.....	192
FIGURA 23 - Tema da fazenda (Tema II), em Si maior.....	193
FIGURA 24 - Ritmos realizados pelas cordas graves na orquestração dos temas I e II.....	193
FIGURA 25 - Tema II em Mi maior.....	194
FIGURA 26 - Altura de ruídos com função de ponte entre tonalidades musicais.....	195
FIGURA 27 - Tema da moda de viola cantada e acompanhada ao violão por Lourenço.....	196
FIGURA 28 - Melodia da música carnavalesca que toca em cenas dos filmes <i>Caiçara</i> (esquerda) e <i>Terra é sempre terra</i>	198
FIGURA 29 - Relações tonais entre ruídos e músicas que articulam as III e IV sequências.....	199
FIGURA 30 - Relações tonais entre ruídos e músicas da VI sequência..	203
FIGURA 31 - Relações tonais da VII sequência e partitura da variação melódica do tema I suspensa na nota Dó e concluída no arpejo de Fá menor.....	204
FIGURA 32 - Primeiríssimo plano na boca de Lina que antecede o primeiro beijo dos amantes.....	205
FIGURA 33 - Sobreposição da imagem das chamas do incêndio no canavial com a chama que alimenta o trabalho dos ferreiros.....	207
FIGURA 34 - Variação do tema I em Fá menor.....	208
FIGURA 35 - Altar que introduz a sequência da Festa de São Gonçalo..	208

FIGURA 36 - Sobreposição da imagem do beijo do casal e da fogueira da festa de São Gonçalo.....	209
FIGURA 37 - Sucessão de cenas nas quais João Carlos recusa o convite para o jogo (esquerda) e em seguida aparece perdendo mais uma rodada.....	211
FIGURA 38 - Redução do tema que acompanha João Carlos de volta à sede e pentacorde da escala frigia.....	212
FIGURA 39 - Placa do <i>Paio! Velho</i> pisoteada por João Carlos.....	213
FIGURA 40 - Redução dos compassos iniciais da música que acompanha Tônico em direção ao casal de amantes.....	216
FIGURA 41 - Primeiro plano em Tônico que caminha em direção aos amantes.....	215
FIGURA 42 - Tônico chega à sede e vê Lina ao lado de João Carlos....	215
FIGURA 43 - O triângulo amoroso no quadro: Tônico acerta o relógio após propor a compra da fazenda.....	216
FIGURA 44 - Tônico descobre a gravidez de Lina e lança vinho no rosto da esposa.....	219
FIGURA 45 - Manoel invade a casa de Marina, no filme <i>Caiçara</i>	225
FIGURA 46 - Marina escuta batidas na porta depois que o invasor deixa sua casa.....	226
FIGURA 47 - Após discutir com o marido Zé Amaro, Marina joga uma garrafa ao chão.....	227
FIGURA 48 - Tônico caminha na chuva em direção à sede onde estão os amantes.....	228
FIGURA 49 - O trabalho dos ferreiros.....	229
FIGURA 50 - <i>Terra é sempre terra</i> e <i>Acosado</i> : sobre a imagem dos protagonistas, respectivamente, João Carlos e Michel, ouve-se um estudo de piano.....	231
FIGURA 51 - Tonalidades principais, maiores (externo e negrito) e menores (interno) usadas no filme <i>Terra é sempre terra</i>	244
FIGURA 52 – <i>O canto do mar</i> : tema I e escala frigia na tônica Si.....	256
FIGURA 53 - <i>O canto do mar</i> : tema II e escala nordestina na tônica Lá..	257

FIGURA 54 - Imagem do mapa do Brasil sobreposta à do solo rachado pelo sol, demarcando o início do filme.....	258
FIGURA 55 - Melodia do tema II nas cordas graves e início de nova intervenção musical em Sol maior.....	258
FIGURA 56 - Luz e sombra dividindo o quadro do abandono do casebre.....	260
FIGURA 57 - Lavadeiras e retirantes.....	262
FIGURA 58 - A marcha das lavadeiras no retorno para casa.....	262
FIGURA 59 - O prato vazio, representando o pai ausente (direita), no jantar em família.....	263
FIGURA 60 - Melodia entoada pelos fiéis que saem da Igreja.....	265
FIGURA 61 - Melodia grave e imagens associadas a ela; da tensão ao relaxamento.....	268
FIGURA 62 - Melodia que acompanha a procura de D. Maria por Zé Luis.....	269
FIGURA 63 - Contraste entre os planos na cena em que Zé Luis é internado no hospício.....	270
FIGURA 64 - Melodia em Fá menor cantarolada por Aponina.....	271
FIGURA 65 - Acalanto cantarolado por D. Maria para o filho doente.....	272
FIGURA 66 - Primeira intervenção sonora indeterminada e não sincronizada: D. Maria passa em frente a algumas casas carregando a trouxa de roupas.....	274
FIGURA 67 - Melodia cantarolada pelo cego pedinte.....	275
FIGURA 68 - Melodia cantarolada por Aponina enquanto passa roupas..	275
FIGURA 69 - Segunda intervenção sonora indeterminada e não sincronizada: Aponina corre para avisar D. Maria sobre a piora de Silvino.....	276
FIGURA 70 - Redução do tema da morte de Silvino	276
FIGURA 71 - Redução do tema que será desenvolvido para acompanhar os preparativos para o enterro de Silvino.....	277
FIGURA 72 - Coro dos amigos para a criança morta.....	278
FIGURA 73 - D. Maria bate em Aponina.....	279

FIGURA 74 - Superposição das imagens de D.Maria e suas lembranças e transcrição para piano da canção “Maria do mar”.....	279
FIGURA 75 - Trio instrumental que toca na partida do vapor para o Sul.	281
FIGURA 76 - Transcrição para piano da canção “ <i>O canto do mar</i> ”.....	282
FIGURA 77 - Pregão cantarolado por Raimundo vendendo mangas.....	283
FIGURA 78 - Raimundo escuta a terceira intervenção sonora indeterminada e não sincronizada	286
FIGURA 79 - O desencontro dos planos de fuga do jovem casal.....	289
FIGURA 80 - Melodia da última intervenção sonora indeterminada e não sincronizada: saxofonista justifica sua presença no filme	290
FIGURA 81 - Retirantes que irão embarcar no vapor rumo ao o Sul.....	292
FIGURA 82 - Sobreposição da imagem de D. Maria e Zé Luís morto.....	294
FIGURA 83 - Raimundo caminha só e triste pelo cais do porto.....	294
FIGURA 84 - Representação, no ciclo das quintas, da distância das tonalidades da melodia cantarolada por Aponina e a segunda intervenção do sax.....	298
FIGURA 85 - Ruído e música em relações tonais atrativas na VI sequência.....	299
FIGURA 86 - <i>Cue sheet</i> da cena da igreja na XV sequência.....	301
FIGURA 87 - Tambores e agogô no culto do Xangô em <i>O canto do mar</i> .	307
FIGURA 88 - Músicos e passistas da festa do frevo.....	309
FIGURA 89 - Totens do elefante e do tigre na festa do <i>Maracatu</i> <i>Elefante</i>	309
FIGURA 90 - Tarol e caixas-de-guerra (industrializados) e zabumbas (artesanais) que aparecem no filme na apresentação do <i>Maracatu</i> <i>Elefante</i>	311
FIGURA 91 - Homens fantasiados de presidiários que aparecem no filme em meio ao cortejo do <i>Maracatu Elefante</i>	312
FIGURA 92 - Reza-de-defunto para Silvino.....	313
FIGURA 93 - Tonalidades principais, maiores (externo e negrito) e menores (interno) usadas no filme <i>O canto do mar</i>	316

Quadro

QUADRO 1 - Lista de filmes cuja participação musical de Guerra-Peixe
foi citada nos documentos pesquisados..... 175

SUMÁRIO¹

INTRODUÇÃO.....	17
1 O SOM NO CINEMA BRASILEIRO ATÉ 1950.....	25
1.1 Primeiros passos.....	26
1.2 Os avanços.....	36
1.3 O som na película.....	49
1.4 Codeta.....	59
2 ALBERTO CAVALCANTI E O CINEMA SONORO.....	62
2.1 As experiências cinematográficas na Europa.....	63
2.2 Ideias cinematográficas compartilhadas.....	79
2.3 As experiências no Brasil.....	89
2.3.1 A Vera Cruz.....	91
2.3.2 As divergências.....	94
2.3.3 Os avanços sonoros.....	96
2.3.4 Oito problemas do cinema nacional.....	99
2.3.5 As contribuições.....	101
2.4 As concepções sobre o som no cinema.....	103
2.4.1 A relevância do som no cinema.....	104
2.4.2 Qualificação e funcionalidade do som.....	109
2.4.3 Tratamento do material sonoro.....	117
2.4.4 O silêncio.....	119
2.4.5 As sonoridades “contemporâneas”.....	121
2.4.6 O papel de diretores, roteiristas e compositores.....	122
2.4.7 As atribuições do produtor.....	124
2.5 Codeta.....	126
3 GUERRA-PEIXE E O CINEMA BRASILEIRO.....	128
3.1 A construção da linguagem musical.....	129

¹ Este trabalho foi revisado de acordo com as novas regras ortográficas aprovadas pelo Acordo Ortográfico assinado entre os países que integram a Comunidade de Países de Língua Portuguesa (CPLP), em vigor no Brasil desde 2009. E foi formatado de acordo com a ABNT NBR 14724 de 17.04.2011.

3.1.1 As orquestrações e arranjos populares.....	130
3.1.2 A concisão das ideias musicais.....	139
3.1.3 A influência do nacionalismo.....	141
3.2 As atividades cinematográficas.....	150
3.2.1 O dia é nosso (1941 – Cinédia, comédia musical).....	153
3.2.2 Tristeza não paga dívidas (1944 – Atlântida; comédia musical).....	155
3.2.3 O cavalo 13 (1946 – Kanitar filmes; comédia).....	155
3.2.4 O malandro e a grã-fina (1947 – Brasil Vita Filmes; comédia musical).....	155
3.2.5 Poeira de estrelas (1948 – Cinédia; drama).....	156
3.2.6 Janela aberta (1948).....	159
3.2.7 A mãe (1948 – Cinédia; drama).....	159
3.2.8 Obrigado, doutor (1948 – Cinédia; drama).....	160
3.2.9 Estou aí? (1949 – Cinédia; comédia musical).....	160
3.2.10 Não me diga adeus (<i>Nom me diga adios</i> ; 1949 – Coprodução Rio/Buenos Aires; aventura).....	160
3.2.11 O homem dos papagaios (1953 – Multifilmes; 95'; comédia).....	161
3.2.12 O Craque (1953 – Multifilmes; drama).....	161
3.2.13 Chamas no cafezal (1954 – Multifilmes; 70'; drama).....	162
3.2.14 A sogra (1954 – Multifilmes; comédia).....	163
3.2.15 A outra face do homem (1954 – Atlântida e Multifilmes S.A.; policial).....	163
3.2.16 O americano (1953 - Multifilmes / Columbia Pictures; 85'; faroeste).....	163
3.2.17 Chão bruto (1958 – Cinematográfica Boa Vista; Aventura).....	164
3.2.18 Paixão de gaúcho (1958 – Cinematográfica Brasil Filme S.A; Drama).....	165
3.2.19 Riacho de sangue (1967 – Aurora Duarte; drama).....	169
3.2.20 O diabo mora no sangue (1968 – Bennio Prod. Cinematográficas; drama).....	169
3.2.21 Simeão, o boêmio (1970 – Bennio Prod. Cinematográficas; drama).....	170
3.2.22 Soledade - a bagaceira (1976 – Embrasilme; drama).....	171

3.2.23 Batalha dos Guararapes (1978 – Sagitarius Filmes; drama).....	171
3.2.24 Briga, mulher e samba (1961 – Lupofilmes; comédia musical).....	173
3.2.25 Quero essa mulher assim mesmo (1963 – Lupofilmes; comédia).	173
3.2.26 O padre e a moça (1966 – Difilm; drama).....	173
3.2.27 Meu nome é Lampião (1969 – Cinematográficas R. F. Farias; aventura).....	174
3.2.28 Debret - Aquarelas do Rio (1972 – Renato Neumann Produções Cinematográficas; documentário).....	174
3.2.29 Guerra do Brasil – Toda a verdade sobre a guerra do Paraguai (1987 – Sylvio Back Produções Cinematográficas).....	174
3.3 Tabela dos filmes.....	174
3.4 Codeta.....	177
4 <i>TERRA É SEMPRE TERRA</i> (VERA CRUZ, 1951).....	179
4.1 Decupagem sonora.....	190
4.2 Análise sonora.....	221
5 <i>O CANTO DO MAR</i> (Kino Filmes, 1952/53).....	247
5.1 Decupagem sonora.....	256
5.2 Análise sonora.....	295
6 CODA.....	320
REFERÊNCIAS.....	326
ANEXOS E APÊNDICES.....	333

INTRODUÇÃO

O cinema brasileiro da década de 1950, mais especificamente o cinema paulista, deu um salto de qualidade comemorado pelos críticos da época, a partir das primeiras produções da cinematográfica Vera Cruz, sob o comando de Alberto Cavalcanti (1897–1982). O retorno do cineasta para o Brasil, depois de mais de 20 anos trabalhando para o cinema europeu, incrementou a produção cinematográfica brasileira com novos equipamentos, locações apropriadas, pessoal gabaritado, mas principalmente com novas ideias e conceitos. No que se refere à banda sonora dos filmes, naquela época Cavalcanti já havia construído vasto conhecimento com as experiências sobre o cinema sonoro nos grandes estúdios e parceria com músicos renomados como Benjamim Britten, Darius Milhaud e Maurice Jaubert.

No Brasil não foi diferente e, para pôr em prática suas concepções sonoras, Cavalcanti se aliou a grandes nomes de nossa música, entre eles Cesar Guerra-Peixe (1914–1993). A parceria entre os dois artistas se estabeleceu nos filmes *Terra é sempre terra* (Vera Cruz, 1951) e *O canto do mar* (Kino Filmes, 1952/53)², cujos resultados sonoros são o objeto de investigação deste estudo. O primeiro conta a história de um triângulo amoroso constituído do capataz, sua esposa e do dono de uma fazenda de café da zona rural de São Paulo, onde a trama se desenvolve. O segundo narra o triste destino de uma família recifense assolada pelo sofrimento e miséria decorrentes da seca. Produzidos por Cavalcanti no Brasil, os dois longas-metragens marcaram o encontro dos dois artistas, cujas carreiras passavam por significativas mudanças naquele período.

No início de 1949, Guerra-Peixe mudou os rumos de sua produção musical quando abandonou o Grupo Música Viva e suas experiências na escrita dodecafônica e partiu para as investigações sobre a música brasileira. Recusou convites de amigos músicos para se aperfeiçoar fora do país, como o de Aaron

² Cópias em *video home system* (VHS) de ambos os filmes constam do acervo da Cinemateca Brasileira, em São Paulo.

Copland, nos Estados Unidos, e escolheu inicialmente Pernambuco, depois São Paulo e Minas Gerais, para desenvolver suas pesquisas, dando início à última fase criativa a que denominou “fase nacional”³. Naquele mesmo ano, Alberto Cavalcanti, cujo nome era respeitado na Europa, principalmente pelo cinema produzido na vanguarda francesa nos anos de 1920 e no documentário inglês da década seguinte, aceitou o convite de magnatas paulistas para ser o primeiro produtor-chefe dos estúdios da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, em São Bernardo do Campo, São Paulo.

Nascido no Rio de Janeiro e radicado em Pernambuco, foi na Europa que Alberto Cavalcanti consolidou sua formação e conquistou reconhecimento como um dos importantes nomes do cinema mundial. Entretanto, no Brasil ele ainda é pouco conhecido, apesar das recentes tentativas de difusão do seu trabalho, como a mostra de filmes e exposição multimídia promovida pela Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura e o Serviço Social do Comércio do Rio de Janeiro (SESC/RJ), em março de 2005. Na ocasião, Françoise Gilbert⁴, em entrevista à repórter Elza Martins, do Estado de São Paulo, advertiu-nos sobre esse desconhecimento:

Para o Brasil, não tenho nada a declarar. Ele foi um artista conhecido internacionalmente e não somos nós que devemos falar sobre o seu trabalho ou sobre a sua vida em Paris. Cabe a vocês, brasileiros, perguntarem o porquê de essa pessoa maravilhosa jamais ter sido conhecida em sua própria terra (Gilbert *apud* JAKOBSKIND, 2005).

E sobre a passagem do cineasta pelo Brasil, mais especificamente pela Vera Cruz, Glauber Rocha comenta: “Ninguém foi expulso do cinema brasileiro a não ser o próprio Alberto Cavalcanti, que teve de arrumar as malas e retomar o seu prestígio na Europa. Ele mesmo confessa que aqui sofreu a única e maior decepção de sua carreira” (ROCHA, 2003, p. 70).

Alberto Cavalcanti construiu sua carreira com dedicação, estudo e trabalho nos diversos setores da arte cinematográfica, em cuja trajetória destacam-se os períodos:

³ O próprio compositor dividiu sua produção em três fases: inicial (até 1944 e destruída por ele), dodecafônica (1944 a 1949) e nacional (a partir de 1949)

⁴ Biógrafa e responsável pelo arquivo e os objetos pessoais do cineasta.

- França, décadas de 1920/30 – primeiros aprendizados sob influência do surrealismo cinematográfico junto ao grupo denominado *avant-garde* e primeiras produções com tendências realistas: “De todos os cineastas de ‘vanguarda’, eu provavelmente era o mais realista” (CAVALCANTI apud PELLIZZARI; VALENTINETTI, 1995, p. 279); cinema sonoro e integração com a indústria cinematográfica;
- Inglaterra, décadas de 1930/40 – com John Grierson, considerado o criador da escola inglesa de cinema, Cavalcanti investe no documentário de temática social e no aprofundamento dos conhecimentos e experimentações sonoras e estimula a formação de jovens cineastas; trabalhos para a *Ealing Studios*;
- Brasil, de 1950 a 1954 – na função de produtor-geral da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, fica no cargo até 1951; trabalha para a Cinematográfica Maristela e depois funda a Kino Filmes, na qual produz *O Canto do Mar*;
- 1954 a 1982 é classificado por Lorenzo Pellizzari como “o período internacional e o declínio” (PELLIZZARI; VALENTINETTI, 1995, p. 49) – após retornar à Europa, Cavalcanti oscila entre seu refúgio em Anacapri, na Itália, e uma atividade nômade, principalmente no Brasil, França e Inglaterra.

A filmografia de Cavalcanti catalogada por Pellizzari e Valentinetti (1995) compreende 118 filmes, dos quais dirigiu pelo menos 60, além de exercer funções de roteirista, cenógrafo e montador. Cavalcanti iniciou sua carreira no cinema silencioso francês, na década de 1920, trabalhando principalmente como cenógrafo nos filmes de Marcel L’Herbier, mas desempenhando também, entre outras, as funções de assistente de direção e assistente de direção artística. Em 1926, dirigiu pela primeira vez *Le Train Sans Yeux* e *Rien que les Heures*, filmes que o destacaram como um dos importantes representantes da vanguarda do cinema francês dos anos 1920. Também em Paris dirigiu *En rade (À deriva, 1927)*, cujo roteiro inspirou a produção brasileira *O canto do mar*. Cavalcanti foi um dos pioneiros nas experiências do cinema sonoro europeu e o aprofundamento do estudo sobre o som cinematográfico ocorreu nos anos de trabalho na *General Post Office (GPO)*, em Londres.

Em 1933, a convite do documentarista escocês John Grierson, Cavalcanti partiu para Londres para integrar-se à *General Post Office Film Unit*, onde foi logo designado para a função de engenheiro de som de documentários, entre os quais *Song of Ceylon* (1934) e *Night Mail* (1936), este último um magnífico exemplo de orquestração de ruídos. Antes de vir para o Brasil, trabalhou na *Ealing Studios*, produzindo, entre outros, a ficção *Dead of night* (1945). No Brasil, Alberto Cavalcanti produziu os longas-metragens *Caiçara* (1950), *Terra é sempre terra* (1951), *Simeão, o caolho* (1952), *O canto do mar* (1952/53) e *Mulher de verdade* (1954). Em 1976, realizou em coprodução com a Embrafilme *Um homem e o cinema*, filme no qual apresenta um balanço de sua própria obra.

Além dos filmes, Cavalcanti deixou registros em artigos, entrevistas e principalmente no livro *Filme e Realidade*, publicado em 1952, fonte fundamental para investigação sobre suas ideias a respeito de cinema. De acordo com o prefácio da primeira edição, escrito por ele em novembro de 1951, o livro reunia as 10 aulas oferecidas no Museu de Arte de São Paulo (MASP) no final de 1949 e resumia palestras, conferências e outros trabalhos escritos por ele na Europa. Além de expressar suas impressões sobre o cinema produzido no Brasil e questões a ele relacionadas, em 11 capítulos o autor aborda de maneira ampla e profunda temas como *O argumento*, *O ator*, *A cor*, entre outros, dos quais o capítulo 7, *O som*, foi de especial interesse neste estudo.

César Guerra-Peixe, compositor, maestro, professor e violinista, nasceu em Petrópolis e iniciou os estudos musicais com o pai, aprendendo piano, violão e tocando em grupos de choros da cidade. Em Petrópolis, aperfeiçoou-se academicamente no violino e, no Rio de Janeiro, formou-se em Composição e Regência no Conservatório Brasileiro de Música. Na década de 1940, paralelamente às atividades de arranjador e orquestrador de música popular, Guerra-Peixe dedicou-se à composição dodecafônica e destacou-se como um dos expoentes da nova corrente musical impulsionada pelo grupo *Música Viva*, juntamente com Cláudio Santoro e Eunice Catunda. Na década de 1950, mudou-se para Recife, onde atuou como maestro e arranjador na Rádio Jornal do Comércio, dedicando-se, a partir de então, a pesquisas sobre as manifestações musicais brasileiras, recolhendo material *in loco*, divulgando-o em publicações e

aproveitando-o em suas criações musicais. Produziu ao todo mais de 250 partituras, das quais as mais conhecidas e interpretadas se vinculam à fase nacional. Atualmente, a produção da fase dodecafônica tem sido cada vez mais difundida por meio de concertos, análises e reedições de partituras. Contudo, suas músicas para o cinema, algumas delas premiadas, são praticamente desconhecidas, muito devido à omissão do próprio compositor.

Guerra-Peixe iniciou sua participação em trilhas musicais para o cinema brasileiro na década de 1940, no desempenho de diferentes funções desde arranjo, orquestração, direção musical, regência e composição de música original. Em *Terra é sempre terra* (1951) ele escreve integralmente a partitura original do filme, cuja impressão positiva foi destacada pelos críticos da época. Após estabelecer nova parceria com Cavalcanti em *O canto do mar* (1952/53), nos anos de 1953 e 1954 Guerra-Peixe escreveu trilhas originais para produções da Multifilmes. A maior parte de suas composições para o cinema concentra-se nas décadas de 1950 e 1960 e após esse período até 1978, sua participação no cinema foi mais esporádica.

Diante dos indícios de que a união de Alberto Cavalcanti e Guerra-Peixe nos dois projetos cinematográficos - *Terra é sempre terra* e *O canto do mar* - gerou avanços significativos para o cinema brasileiro, o estudo se desenvolve com o objetivo de investigar, por um lado, a aplicação das concepções do cineasta sobre os três elementos que compõem o som cinematográfico - a palavra, a música e os ruídos - e, por outro, as contribuições da música e das pesquisas musicais de Guerra-Peixe para as trilhas sonoras dos referidos filmes. As vozes do passado predominam no texto, com opiniões de críticos, cineastas, produtores, roteiristas, diretores, entre outros, que viveram ou estiveram mais próximos daquele momento do cinema, sobretudo do cinema brasileiro. A escolha de dar ouvidos aos protagonistas daquele período não tem a ingênua pretensão de fazer uma reconstituição de fatos, mas sim de recolher mais informações que permitam uma reflexão mais profunda sobre a fase de Cavalcanti no Brasil e seus resultados cinematográficos, principalmente os em parceria com Guerra-Peixe, tão esquecidos, negligenciados e ao mesmo tempo, tão cheios de novidades e riquezas, sobretudo no aspecto sonoro dos filmes.

Em ambos os filmes atribui-se a Cavalcanti o papel decisivo nas escolhas sonoras. Em *O canto do mar* isso pode ser facilmente aceito, já que é um filme autoral, com roteiro, direção e produção de Alberto Cavalcanti. Além disso, há registro (PELLIZZARI, VALENTINETTI, 1995, p. 407) de que em *En rade (À Deriva, 1927)*, versão francesa e silenciosa do mesmo tema, Cavalcanti escreveu a música juntamente com Yves de la Casinière, apesar de termos acesso apenas às imagens desse filme. Já em *Terra é sempre terra*, segundo longa-metragem produzido por ele na Vera Cruz, a direção ficou a cargo de Tom Payne. Entretanto, o reconhecimento de que Cavalcanti gozava no meio cinematográfico, por sua consistência teórica e prática em relação à utilização dos sons nos filmes, e o valor que atribuía ao papel do produtor nas decisões artísticas de uma realização cinematográfica permitem afirmar que ele tenha tido soberania quanto às escolhas do músico e dos elementos sonoros também desse filme. Este e outros temas investigados na pesquisa serão apresentados em seis capítulos.

No primeiro capítulo, com base em material bibliográfico e na análise sonora de algumas películas, aborda-se o que se comentava e como era utilizado o som nas produções brasileiras até 1949. As concepções de cineastas, teóricos e críticos de cinema como Alex Viany, Jean Claude Bernardet, Paulo Emílio Salles, Ademar Gonzaga e Glauber Rocha sobre o som cinematográfico, sobre músicos e o emprego da música, dos ruídos, do silêncio no cinema até aquela época foram o foco da análise. Entretanto, ao verificar a escassez e a superficialidade dos comentários a esse respeito, e com o intuito de fornecer mais dados para a comparação com as contribuições de Cavalcanti e Guerra-Peixe, o aspecto sonoro de algumas películas destacadas nos livros foi analisado na presente pesquisa. Além disso, estudos mais recentes forneceram importante contribuição no sentido de esclarecer principalmente aspectos técnicos da sonorização dos filmes daquela época.

O segundo capítulo apresenta um resumo da trajetória de Cavalcanti pelo cinema europeu e as repercussões de sua estada no Brasil no início de 1950. Suas ideias, proposições e conceitos sobre o som no cinema pulverizados em entrevistas, artigos e livro publicados foram agrupados por temáticas tais como a relevância do som, o silêncio, a música, o ruído e a palavra, entre outras. Além

disso, visando aprofundar e ilustrar essas ideias, foram incluídas análises, feitas por esta autora, de aspectos da sonorização de alguns filmes produzidos por ele. Também neste capítulo estão apresentadas concepções cinematográficas de Cavalcanti que eram compartilhadas entre os cineastas contemporâneos, como Eisenstein (2002), Jean Vigo (*apud* Cavalcanti, 1957), Jean Epstein (1985) e René Clair (1985). Além desses autores, o livro *Sound and The Documentary Film*, de Ken Cameron, é uma referência destacada, pois, de acordo com Cavalcanti, no que dizia respeito ao domínio do som, este era o livro difundido na época em que fazia parte da equipe do cinema documentário inglês.

O terceiro capítulo é dedicado a Guerra-Peixe. Foram examinadas as atividades que influenciaram sua escrita para o cinema, sobretudo o trabalho de orquestrações e arranjos para a música popular e as pesquisas com a música tradicional brasileira. Sobre a escrita musical cinematográfica, apesar de Guerra-Peixe ter registrado a participação em aproximadamente oito produções, nos documentos pesquisados seu nome aparece vinculado ao total de 31 filmes, seja na direção musical, arranjos, orquestrações ou trilhas originais, algumas delas comentadas aqui com mais detalhes.

As análises dos filmes *Terra é sempre terra* e *O canto do mar* são estruturadas em três partes nos capítulos 4 e 5. Na primeira parte estão as informações mais gerais sobre o filme, o argumento e a repercussão de seu lançamento, sobretudo na opinião de críticos cinematográficos. Na segunda parte, intitulada *Decupagem sonora*, fez-se um levantamento de intervenções sonoras, principalmente da trilha musical e dos ruídos, estes últimos compreendidos por Cavalcanti como sonoridades distintas da palavra e da música. No terceiro item, *Análise sonora*, as intervenções sonoras são relacionadas entre si, com a narrativa fílmica, e classificadas com base nas ideias de Cavalcanti investigadas no segundo capítulo. Já que não foram encontradas as partituras das trilhas musicais, temas foram reproduzidos em notação musical tradicional, para facilitar as análises e suas comparações com os resultados sobre a música de Guerra-Peixe investigados no terceiro capítulo. A terminologia utilizada nas análises é procedente do repertório usual das duas áreas de conhecimento, cinematográfica e musical. Por meio dos conceitos específicos de cada arte foi possível esclarecer

procedimentos técnicos e estéticos próprios de cada linguagem e, por outro lado, promover a aproximação dessas duas formas de expressão.

Para ilustrar e facilitar a conferência das análises, foi elaborado um DVD com enfoque especial em cenas dos filmes analisados nos capítulos 4 e 5. O DVD acompanha a tese e seu teor está discriminado no APÊNDICE B.

Das conclusões, o fecundo material sonoro cinematográfico gerado pela parceria de Alberto Cavalcanti e Cesar Guerra-Peixe trouxe novas perspectivas para a sonorização dos filmes brasileiros daquela época. Das proposições de Alberto Cavalcanti para o uso do som no cinema destacam-se a originalidade e a criatividade do tratamento dos ruídos. Da participação musical de Guerra-Peixe destacam-se a riqueza e a versatilidade de estilos, com composição de canções, orquestração de música popular e composição original adequada ao contexto da trama e o conhecimento do repertório popular e folclórico da região nordestina. O resultado das análises das trilhas sonoras de *Terra é sempre terra* e *O canto do mar* traz informações valiosas que incrementam os estudos, ainda tão parcos, sobre o uso do som nos filmes brasileiros e podem servir de referência para trabalhos de finalidade prática-criativa, mais especificamente composição de trilhas originais.

1 O SOM NO CINEMA BRASILEIRO ATÉ 1950

Com base nas opiniões de cineastas e críticos da época, como Alex Viany, Jean Claude Bernardet, Paulo Emílio Salles, Ademar Gonzaga e Glauber Rocha, nos estudos mais recentes como, entre outros, os de Fernando Morais da Costa, e na análise de algumas películas destacadas por eles, veremos o que se comentava e como era tratado o som no cinema produzido no Brasil, mais especificamente no Rio e São Paulo, até 1950. Os avanços técnicos e as concepções dos cineastas sobre a música, os ruídos, o silêncio, os músicos e a maneira como poderiam ser aproveitados nos filmes serão comentados cronologicamente, visando ter dimensão mais clara das transformações ocorridas até o retorno de Alberto Cavalcanti ao país. Os filmes citados serão abordados principalmente pela utilização dos recursos sonoros, entretanto, para esclarecimento de alguma citação de cena ou mais informações sobre a película analisada, a sinopse e outros dados de alguns deles estão anexados no final deste trabalho (ANEXO A).

Cabe ressaltar, ainda, que as chanchadas brasileiras que dominaram o cinema brasileiro entre as décadas de 1930 e 1950 não serão analisadas, pelo simples fato de que este estudo está voltado para a música do filme, se não originalmente composta para ele, como será o caso de algumas películas, aquela selecionada para se aliar à trama e auxiliar a condução da narrativa. Apesar dos estudos mais recentes, como os de CARRASCO, FERREIRA (2010), indicarem que a sonorização das chanchadas também sofreu com as limitações técnicas de aparelhagens, estúdios e escassez de mão de obra qualificada, situação que predominava no cinema brasileiro e que, de certa maneira, determinou o formato desses musicais que alcançaram sucesso junto ao público, nessas produções brasileiras predomina a música no filme, em sua grande maioria composta de números musicais canarvaescos lançados antes dos festejos do carnaval ⁵.

⁵ A respeito das chanchadas indicam-se também, entre outros, o estudo de Sérgio Augusto em *Este mundo é um pandeiro*, lançado pela editora Schwarcz Ltda., em 1989, e pesquisas de Leonardo Cortês Macario, como o artigo *Canções para o carnaval*, resultado de sua dissertação de Mestrado, *Carnaval Atlântida: O manifesto musical das chanchadas carnavalescas*, defendida na Escola de Comunicação da UFRJ, em 1999.

1.1 Primeiros passos

De acordo com Viany⁶ (2009), assim como no resto do mundo, o advento do cinema falado no Brasil gerou muitas controvérsias. Não faltavam os que se inspiravam na resistência de Chaplin ao novo modelo cinematográfico e defendiam arduamente o cinema como arte exclusivamente visual. Dos vários posicionamentos contrários ao cinema sonoro, Viany destaca trechos de ensaios de Cláudio Melo e Otávio de Faria para o jornal *O Fã*, respectivamente, em agosto e outubro de 1928, testemunhos do impacto que as primeiras tentativas de sonorizações dos filmes brasileiros causaram no espectador. Cláudio Melo acreditava na resistência de Chaplin à nova proposta de se fazer cinema e para os brasileiros escrevia as palavras de ordem “Abaixo Vitaphone, abaixo Irmãos Warner e abaixo tudo e todos que querem amesquinhar essa coisa sublime, essa coisa inestimável: o cinema” (MELO, 1928 *apud* VIANNY, 1993, p. 71). Já Otávio de Farias preferia “nunca duvidar de Chaplin” e, temendo os novos tempos, insistia na ideia de que “o cinema, que vem escapando milagrosamente à ideia do colorido, não poderá cair nesse outro abismo que é o filme falado. [...] O cinema é arte, arte do preto e do branco. Arte muda” (FARIAS, 1928 *apud* VIANNY, 2009, p. 71-72). Entretanto, apesar dos intensos protestos, o homem de cinema teve que se adaptar à nova proposta, já que, como escreveu Pedro Lima para a revista *Cinearte*, “o cinema falado está aí. E vai ficar” (LIMA, 1929 *apud* COSTA, 2008, p. 95).

No Brasil, as primeiras manifestações sonoras que obtiveram sucesso entre o público e a crítica foram os chamados *filmes cantantes*. No livro *70 anos do cinema brasileiro*, Gonzaga e Salles (1966) comentam que entre os anos de 1908 e 1911 o cinema brasileiro mostrava nas telas temas e gêneros diversos incluindo histórias de crimes ou religiosas, melodramas, dramas históricos e patrióticos, temas carnavalescos e comédias. A maior parte desses filmes foi realizada pelo português Antônio Leal, fotógrafo da imprensa carioca que trabalhou para a revista *O Malho*, e o italiano Guiseppe Labanca, homem de vários negócios no Rio de Janeiro. Juntos fundaram a firma Photo Cinematographia Brasileira, que

⁶ Original publicado em 1959.

teve importante papel na produção brasileira daquele período. No entanto, os autores acrescentam que “houve um gênero no qual foram vencidos pelos concorrentes, notadamente Cristovão Guilherme Auler, que depois passou a se chamar William Auler, e Francisco Serrador: o dos chamados filmes cantantes ou falantes” (GONZAGA; SALLES, 1966, p. 18). Com Serrador, São Paulo passou a ocupar espaço no cenário do cinema brasileiro que até o início da primeira década do século XX se concentrava no Rio de Janeiro.

De acordo com Ramos e Miranda (2000), Francisco Serrador investiu desde 1905 no mercado de diversões do estado de São Paulo, exercendo a função de exibidor itinerante no interior e na capital paulista e transformando, em 1907, o Teatro Eldorado “na primeira sala fixa de cinema de São Paulo” (RAMOS; MIRANDA, 2000, p. 506). Rapidamente expandiu seus negócios no setor cinematográfico do estado paulista e passou a investir também no mercado carioca. No Rio, com o intuito de se destacar dos exibidores lá estabelecidos, Serrador criou “um dos primeiros *slogans* de que se tem notícia: ‘O CINE CHANCELER só exhibe novidades’” (RAMOS; MIRANDA, 2000, p. 506). Em 1909, passou a produzir os *filmes cantantes*, competindo com o produtor e exibidor carioca William Auler, um dos pioneiros nesse gênero. Junto com um grupo de capitalistas, Auler criou a William & Cia. e, com o intuito de “modificar as populares apresentações sincronizadas de filme e fonógrafo, substituindo-se este último por cantores [...], deu origem ao filme cantante” (RAMOS; MIRANDA, 2000, p. 35).

Esse modelo de filme sonorizado é citado no *Dicionário do Cinema Brasileiro* como “fenômeno genuinamente brasileiro” e pode ser compreendido “como um ciclo de filmes que, apropriando-se de espetáculos do teatro como operetas e revistas musicais, deu início à primeira conjuntura de conquista do mercado da produção nacional” (RAMOS; MIRANDA, 2000, p. 241).

Se o cinema estrangeiro já havia exportado para o Brasil as apresentações conjuntas entre cinematógrafo e gramofone, o cinema cantante brasileiro apresentava o som que acompanhava as imagens por meio dos cantores que ficavam escondidos atrás da tela e entoavam canções em concordância com as

cenar projetadas. Diferentemente do acompanhamento musical ao vivo ou reproduzido pelo gramofone, que sempre esteve aliado ao cinema mudo com execução de música incidental por pianistas, pequenos grupos instrumentais ou até mesmo orquestra, os *filmes cantantes* ofereciam outra proposta. Segundo Ramos e Miranda (2000), além de buscar sincronismo entre o ritmo, acordes e notas musicais em relação às cenas projetadas, os cantores entoavam as canções que estavam na cena do filme, e essa é a grande novidade. E, ainda, “a ocultação dos atores e cantores atrás da tela demonstra a tentativa de preservar a ilusão de realidade fortemente associada ao cinema” (RAMOS; MIRANDA, 2000, p. 241).

Alex Viany esclarece um pouco mais sobre a realização desses filmes, ao comentar uma série deles produzida por Francisco Serrador, com interpretação de Claudina Montenegro e Santiago Pepe: “Os artistas eram filmados a cantar trechos musicais conhecidos e depois tinham de se esconder atrás da tela, repetindo a cantoria e dando a impressão de que suas vozes partiam da imagem projetada” (VIANY, 2009, p. 29). Eram interpretados, com movimentação e enredo, trechos de óperas e operetas, em geral de origem vienense, que junto com o *bel canto* e a revista de época ou de atualidades se popularizavam “graças à presença de cantoras e companhias líricas que movimentaram o mundanismo e a boemia do início do século. [...] Uma boa parte desses cantantes eram, na realidade, filmes estrangeiros ‘sonorizados’ por cantores locais” (RAMOS; MIRANDA, 2000, p. 241-2). Várias versões brasileiras de títulos do repertório internacional de sucesso disputavam o mercado, como, entre outros, *A viúva alegre*, *Sonho de Valsa*, *Barcarola* e *A condessa descalça*, e muitas vezes o mesmo assunto era disputado pelos dois principais exibidores dos cantantes, William Auler e Francisco Serrador. Mas o repertório brasileiro também era interpretado, como versões de *A cabana do pai Tomaz*, *Inês de Castro* e a de William Auler para a ópera *O Guarani*, de Carlos Gomes.

Mas na passagem do cinema mudo para o sonoro, Viany (2009, p. 74) ilustra como a primeira experiência com o som um pequeno filme chamado *Bentevi* (1927), dirigido por Victor del Picchia, no qual o cantor seresteiro e compositor paulista Paraguaçu entoa a canção que deu o nome ao filme. “Esta canção,

gravada em 1929, na Columbia, tornou-se um dos grandes sucessos do cantor”⁷. Viany acrescenta que o primeiro longa a ter cenas sonorizadas, lançado em 1929, foi *Enquanto São Paulo dorme*, de Francisco Madrigano, mesmo diretor que no ano anterior dirigiu o filme policial silencioso baseado em fato, *O crime da mala*.

Um filme também de passagem do mudo para o sonoro que obteve grande sucesso de crítica e bilheteria, no Brasil e no exterior, foi *Barro Humano* (1929), produzido no Rio de Janeiro por Paulo Benedetti, também responsável pela fotografia, com direção de produção de Pedro Lima e Álvaro Rocha e dirigido por Adhemar Gonzaga. Na ficha técnica da Cinemateca Brasileira, consta que o filme está desaparecido e destaca-se a seguinte informação: “Segundo carta de <Medina, José> a <Lima, Pedro>, publicada em Cinearte de 14.12.1927, ‘neste filme pela primeira vez entre nós se filmou com música’”⁸. Apesar de silencioso, o filme teve trilha original do jovem Alberto Lazzoli (1906-1987), oboísta e maestro paulista que atuou na Rádio Nacional e foi professor na Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). De acordo com Ramos e Miranda (2000), Lazzoli escreveu uma partitura para cada artista do filme, segundo as orientações de Ademar Gonzaga: “Consciente da importância da música incidental, Gonzaga fez indicações muito concretas sobre os temas que queria para a ambientação musical do filme (cenas de idílio amoroso, cenas cômicas, clímax, etc.)” (RAMOS; MIRANDA, 2000, p. 547).

Também em 1929 estreou em São Paulo a comédia de Luís de Barros, *Acabaram-se os otários*, citado como “o primeiro filme completamente sonorizado” (VIANY, 2009, p. 74). Não há registro desse filme no acervo da Cinemateca Brasileira e sobre ele Viany acrescenta que foi muito criticado na época por Otávio de Faria. O departamento de som ficou a cargo de Moacyr Fenelon, que, segundo Ramos e Miranda (2000), desde cedo se interessou pelos problemas das rádios e gravações, recebendo diploma de técnico de som pela *Radio Institute of USA*. Trabalhou como técnico de som em outras produções e na

⁷ Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/paraguassu/dados-artisticos>. Acesso em: 29 de setembro de 2010.

⁸ Na ficha técnica da Cinemateca consta que as filmagens iniciaram em novembro de 1927, o que justifica a data da carta de Medina a Pedro Lima.

dublagem de filmes para Walt Disney antes de fundar, junto com os irmãos Burle, José Carlos e Paulo, a cinematográfica Atlântida.

De acordo com Rafael de Luna Freire, as experiências sonoras de *Acabaram-se os otários* foram realizadas ainda no sistema de gravação em discos, que utilizou “o improvisado SincrocineX de Lulu de Barros” (FREIRE, 2010). Para se ter ideia do estágio técnico da sonorização dos filmes daquela época, vale conferir o comentário sobre a sincronização de *Acabaram-se os otários* que Fernando Costa seleciona de Otávio Mendes para a revista *Cinearte*:

O synchronismo do filme às vezes é bom. Às vezes mau. Às vezes péssimo. As canções de Paraguassu são esplêndidas e estão muito bem sincronizadas. A canção de Genésio também. Mas o trecho do cabaré, todo falado, é péssimo, porque dá a impressão exata de que se está assistindo a um espetáculo em que só figuram ventríloquos (MENDES, 1929 *apud* COSTA, 2008, p. 97).

A esse respeito, Fernando Costa (2008, p. 99) acrescenta que há registros de que nas primeiras exhibições de *Acabaram-se os otários* houve problemas de diferentes velocidades do projetor das imagens e do toca-discos que continha a gravação dos sons do filme, o que prejudicou ainda mais a sincronização.

O filme “*Coisas nossas* (1930), que também utilizou a aparelhagem sonora dos discos Columbia, teve, no entanto, a honra de ser o primeiro film musical de nosso cinema, conseguindo alcançar razoável qualidade numa época de tateios com a nova técnica” (VIANY, 2009, p. 74). Essa comédia musical foi produzida em São Paulo pela Sonofilmes do americano Wallace Downey, que chegou ao Brasil em 1926 para assumir cargo na gravadora Columbia, e no país produziu essencialmente filmes musicais, muitos em parceria com a Cinédia. Moacyr Fenelon foi responsável pela sonografia dessa produção e, de acordo com Freire (2010), nesse filme dirigido por Downey foi usado pela primeira vez no Brasil o sistema Vitaphone, da Warner, ainda no sistema de gravação em discos. Ao comentar o sucesso que a novidade da gravação em discos estava causando no rádio e no cinema brasileiro, Ana Rita Mendonça acrescenta:

Enxergando os filões que se abriam, a Columbia havia produzido o filme de Downey por intermédio da Byington & Cia., representante da companhia no Brasil. Em *Coisas nossas*, nomes do disco e do rádio apareciam pela primeira vez na tela do cinema. O principal ator do filme

era Procópio Ferreira. Na parte musical o elenco não era tão estelar quanto o que estava por vir (MENDONÇA, 1999: 31).

Coisas nossas, lançado em São Paulo em 23 de novembro de 1931 e no Rio de Janeiro uma semana depois, apesar de muito citado é dado como desaparecido, mas, de acordo com as informações colhidas por Fernando Costa, a trilha sonora foi encontrada no Rio Grande do Sul, em 1995. Segundo Costa (2008, p. 108), esse filme, sempre exaltado como primeiro sucesso do cinema sonoro brasileiro, para uns se inspira nos musicais norte-americanos e para outros é o embrião dos filmes carnavalescos que serão produzidos mais tarde, inclusive pelo próprio Downey. “Com o sucesso, Downey viria para o Rio de Janeiro, onde mais tarde a associação com Adhemar Gonzaga seria fundamental para o prosseguimento da estreita relação entre música popular e cinema” (COSTA, 2008, p. 111).

No Rio de Janeiro, ainda no começo da década de 1930, Ademar Gonzaga convidou Humberto Mauro, respeitado na época por suas produções em Cataguazes, Minas Gerais, para dirigir *Lábios sem beijos* (1930). Em 1931, *Mulher*, cujas filmagens haviam sido iniciadas por Gonzaga, também foi concluído sob a direção de Gabus Mendes e roteiro de Gonzaga, então dono da estreade Cinédia. Ambos os filmes tiveram cenas gravadas nos primeiros estúdios da cinematográfica ainda em construção em São Cristóvão, no Rio de Janeiro. Apesar das primeiras tentativas de sonorização dos filmes brasileiros terem surgido em 1927, muitos ainda eram produzidos sem som e *Lábios sem beijos*, de 1930, é um dos últimos exemplares de filmes silenciosos produzidos no Brasil.

A montagem de *Lábios sem Beijos* em vários momentos evoca os conceitos de Eisenstein⁹ (2002) sobre o tema e a importância que atribuía a essa etapa da produção cinematográfica para construção de sentido de um filme. Segundo o cineasta e teórico de cinema russo, o advento do som trouxe novas tarefas, dificuldades e métodos, no entanto, em relação à montagem ele afirma: “a transição da montagem do cinema mudo para o cinema sonoro, ou montagem audiovisual, não muda nada *quanto ao princípio*” (EISENSTEIN, 2002a, p. 52). De acordo com esse princípio, na montagem os elementos devem ser selecionados,

⁹ Original publicado em 1942.

entre os muitos aspectos de um tema, e justapostos de modo suscitar “na percepção e nos sentidos do espectador a mais completa *imagem deste tema preciso*” (EISENSTEIN, 2002a, p. 51). Para enriquecer ainda mais a imagem final, o cineasta pode aproveitar a qualidade e a proporção dos elementos de montagem, assim como os vários meios expressivos que podem ser retirados de vários campos. Para explicar sobre a qualidade desses elementos de montagem, o autor utiliza expressões de artistas clássicos como a tela *Dilúvio*, de Leonardo da Vinci, e do *Diário dos Goncourt*, do escritor francês do século XIX, Edmond Goncourt. Os diferentes planos de imagens, suas qualidades plásticas, gráficas, sonoras e dramáticas, selecionadas e justapostas na montagem desses trabalhos, revelam o esforço do artista para reproduzir “aspectos da imagem como ela passava diante de seu olho interior” (EISENSTEIN, 2002a, p. 53). O resultado são cenas que atingem a percepção do espectador de uma forma abrangente, englobando seus vários sentidos, como o tato, o olfato, a visão, a audição e o movimento.

Em *Lábios sem Beijos* destacam-se vários trechos cujo processo de montagem, desde a escolha dos fotogramas, dos planos e da junção desses planos (corte), resulta em um discurso cinematográfico que estimula, sobretudo, a percepção sonora do espectador. Por isso mesmo, não causa admiração a escolha desse filme para ser projetado com apresentação musical ao vivo, na 5ª Mostra de Cinema de Ouro Preto, ocorrido em junho de 2010¹⁰. O grupo francês *Double Cadence*, que havia estado no Brasil em 2009, no Cine-Concerto de Ouro Preto, com apresentação musical ao vivo de filmes silenciosos de Jean Renoir, apresentou em 2010 uma trilha executada durante a projeção do filme dirigido por Humberto Mauro, em comemoração também aos 80 anos da Cinédia. Para exemplificar o realce que Humberto Mauro deu aos elementos sonoros nesse filme, foram selecionados alguns trechos que serão demonstrados a seguir.

Assim como característico nos filmes silenciosos, *Lábios sem beijos* utiliza alguns letreiros, como também imagens de revista ou de texto presente na cena com função de letreiros. Os personagens dialogam muito, como se pudessemos ouvi-

¹⁰ Release do evento disponível em: <http://www.cineop.com.br/release-detalle.php?menu=imp&sub=rel&codRel=66>. Acesso em: 14 de setembro de 2010.

los. Somos sugeridos a perceber ruídos de objetos destacados na imagem, como a máquina de escrever, o telefone que toca, a buzina do carro, cujo som é evitado em uma cena, mas que toca desesperadamente em outra, o barulho do cascatear da água, que ironicamente cessa por ação de uma torneira. Para os pingos da chuva, por exemplo, o referido grupo musical francês convocou a plateia a dar tapinhas nas mãos. Há também muita música, seja aquela cantarolada pelo personagem desafinado na janela e reprovada pela moça que tampa os ouvidos no plano seguinte; a do violinista que entretém os frequentadores do bar; a do rádio ligado em um plano e desligado em outro a pedido do tio; e mesmo aquela em que o clarinetista não toca na cena próxima ao final do filme, apesar de sugerido pela protagonista. A oferta de tantos elementos sonoros orientando a percepção do espectador principalmente para esse sentido, a audição e o fato dessa produção situar-se nesse período limítrofe entre o filme silencioso e o sonoro são argumentos que conduzem a concluir que *Lábios sem beijos* é um filme silencioso não por opção estética, mas por limitações técnicas.

Diferentemente de *Lábios sem beijos*, o filme *Mulher*, embora silencioso, contou com trilha musical mais uma vez de Alberto Lazzoli, o mesmo que musicou *Barro Humano*. De acordo com Fernando Costa:

Tal música, feita para estabelecer pontos de sincronismo com a imagem, entra e sai de acordo como o corte das sequências, simula sincronia com passos e com as demais ações. O funcionamento conjunto de imagem e música fica evidente, por exemplo, no plano detalhe do violão no qual uma das cordas se rompe, ao que, na música, uma pausa brusca reforça o rompimento. Tal uso da música pode ser percebido como exemplar de um momento de passagem do mudo para o sonoro. Embora presente o tempo todo sobre as imagens, não é mais simplesmente a música que acompanha os filmes, sendo externa a eles, tocada por músicos no momento da exibição, e que lograra criar vínculo com a projeção. Neste caso, a união mais estreita com as imagens, pelos discos, e por ter sido composta para encaixar-se nelas, possibilitava certo refinamento no sincronismo que constituiria um dos passos necessários para a concretização do sonoro (COSTA, 2008, p. 114).

Mas é sem dúvida *Limite* (1931), produzido no Rio de Janeiro com produção, direção e roteiro de Mário Peixoto, um filme ainda da época muda, o exemplo mais aclamado da utilização da música na construção de sentido de um filme. Considerado um ícone do cinema brasileiro, “o filme tinha uma significação esteta

maravilhosa como jamais se viu através do cinema” (GONZAGA; SALLES, 1966, p. 72). Esse foi o único longa finalizado do cineasta.

Em *Limite* temos “a primeira trilha sonora adaptada de um filme brasileiro que funciona melhor do que uma trilha original” (RAMOS; MIRANDA, 2000, p. 547). A trilha sonora é atribuída a Brutus Pedreira, que também atua no filme (homem 2). Essa parece ser a única contribuição do artista no que diz respeito à música do filme, já que seu nome não aparece nos livros consultados, apenas na Enciclopédia do Cinema Brasileiro, que o classifica como “músico, posteriormente homem de teatro” (RAMOS, MIRANDA, 2000, p. 547). Como ator, trabalhou também em *Barro Humano* (1929), filme desaparecido produzido por Paulo Benedetti, e *Onde a terra acaba* (2001), um documentário com o mesmo nome de um longa inacabado de Mário Peixoto. Nesse documentário, ao estilo autobiográfico e recheado de músicas de Debussy, Villa-Lobos e Ravel, resultado de uma pesquisa do diretor Sérgio Machado sobre o cineasta Mário Peixoto e sua obra, Pedreira aparece nas imagens de arquivo.

Ramos e Miranda (2000) explicam que a trilha musical de *Limite* é construída a partir da seleção e encadeamento harmonioso de temas de compositores dos séculos XIX e XX. Representantes da música europeia e russa e das correntes romântica, impressionista e moderna, cujas composições foram muito divulgadas no início do século XX, os músicos escolhidos são: os franceses Erik Satie (1866-1925) e Claude Debussy (1862-1918), o belga Cesar Franck (1822-1890) e os russos Borodin (1833-1887), Igor Stravinski (1882-1971) e Sergei Prokofiev (1891-1953). A música-tema apresentada logo no início do filme, associada ao isolamento e melancolia dos três personagens, é *Gymnopédie* n.3, escrita originalmente para piano, de Erik Satie, apresentada no filme na versão para a orquestra de Claude Debussy.

São temas musicais que reforçam e intensificam o sentido dessas imagens, e elas dependem daqueles de um modo inexorável. Sob esse aspecto, *limite* é um exemplo isolado. Só a partir dos anos 60 com a chegada dos experimentalismos ao cinema brasileiro, que alguns diretores tentaram organizar uma trilha musical criativa a partir de composições preexistentes (RAMOS; MIRANDA, 2000, p. 547).

Limite foi exibido, em 1931, na Grã-Bretanha e no Rio de Janeiro e foi saudado pela crítica nacional e internacional da época, como pode ser conferido em Rocha (2003, p. 64-6). Os teóricos do cinema brasileiro da década de 1960, como Viany (2009), Gonzaga e Salles (1966), Bernardet¹¹ (2007) e Rocha¹² (2003), não hesitaram em incluir suas opiniões sobre o filme, mesmo sem tê-lo assistido, como o fizeram Glauber Rocha e Jean-Claude Bernardet.

Segundo reportagem de Paulo Henrique Silva, de 28/09/2010¹³, *Limite*, em processo de restauro sob responsabilidade de Saulo Pereira de Mello e financiado com recursos da *World Cinema Foundation*, do cineasta norte-americano Martin Scorsese, foi exibido sem a finalização e aval do restaurador no *Films from the South Festival*, na Noruega, em 10 de outubro de 2010. Na reportagem, a nova trilha sonora criada para a apresentação pelo norueguês Bugge Wesseltoft, com o percussionista pernambucano Naná Vasconcelos, o contrabaixista paulista Rodolfo Stroeter e a violonista cearense Marluí Miranda, não escapou das duras críticas do restaurador. De acordo com as previsões dos patrocinadores, essa nova versão de *Limite* seria apresentada no Brasil em meados de 2011.

Ainda sobre a passagem do silencioso para o sonoro, Viany (2009) destaca a importância, em São Paulo, de Vittorio Capellaro (1877-1943), diretor, produtor, roteirista e ator ítalo-brasileiro, um dos pioneiros do cinema nacional em atividade no período de 1915 a 1935. Capello trabalhou como ator de companhias de teatro e cinema na Itália, apresentando-se em vários países da Europa e também na América do Sul, e pela terceira vez que esteve no Brasil, em 1915, mudou-se para São Paulo e dedicou-se ao cinema. De suas produções para o cinema mudo destacam-se as adaptações literárias, segundo Ramos e Miranda (2000, p. 86): “gênero dominante no cinema brasileiro entre os anos de 1915 e 1920”. Foram adaptados, entre outros, romances de escritores brasileiros, como *Inocência*, de Visconde de Taunay, e *O Guarani* e *Iracema*, de José de Alencar. Seu primeiro filme sonoro foi *O caçador de diamantes*.

¹¹ Original publicado em 1967.

¹² Original publicado em 1963.

¹³ Disponível em: <http://www.hojeemdia.com.br/cmlink/hoje-em-dia/divers-o/filmes/filme-limite-vai-a-festival-sem-restaurac-o-1.178637>. Acesso em: 09/02/2011.

Com a história sobre os bandeirantes em *O caçador de diamantes* (1933), produzido pela Rex Filmes e Vittorio Capellaro Produções Cinematográficas, o cinema brasileiro é apresentado com acompanhamento de efeitos sonoros, ruídos e alguns diálogos, com música original de Odmar de Amaral Gurgel (Gaó)¹⁴ e sonografia de A. Marcondes Machado e Lamartine Fagundes. O comentário do programa da Retrospectiva do Cinema Brasileiro no Festival Internacional de 1954 que Viany aproveita em seu livro afirma que o filme de Capellaro possuía um argumento frágil:

Mas ninguém poderá negar a essa fita de Capellaro a importância que assume na história do cinema brasileiro como espetáculo, como realização técnica e, sobretudo, como experiência sonora [...] Segundo contam Kemeny e Lustig, os dois grandes colaboradores de Capellaro, muitos efeitos sonoros, ruídos e até parte de diálogos se faziam ouvir durante a projeção da fita, numa época em que o cinema de todas as nações ainda estava preso aos atrativos do som, usado apenas como reproduzidor de palavras, mais utilizado até para reproduzi-las na linguagem cantada do que para expressar sentimento, paixões e a dignidade do espírito humano (VIANY, 2009, p. 39-40)¹⁵.

De volta ao Rio de Janeiro, os dois estúdios, Cinédia e Brasil Vita Filmes, comandados por pessoas apaixonadas por cinema, Ademar Gonzaga e Carmem Santos, apesar dos sérios problemas financeiros enfrentados em decorrência dos incêndios sofridos e produções interrompidas, foram os principais mantenedores das atividades cinematográficas no Brasil dos anos de 1930 e 1940 que serão comentadas a seguir.

1.2 Os avanços

Fundada em 15 de março de 1930, a Cinédia representava a primeira tentativa de industrialização do cinema brasileiro com construção de estúdios, que até então eram galpões adaptados, a importação de equipamentos modernos, automação dos laboratórios e constituição de um corpo fixo de profissionais. De acordo com o

¹⁴ Sobre o maestro Gaó ver mais em <http://leituraspossiveis.blogspot.com/2009/10/maestro-gao.html>. Acesso em: 29/09/2010.

¹⁵ Segundo Viany, a citação foi extraída de "Vittorio Capellaro e *O caçador de diamantes*" in programa da Retrospectiva do Cinema Brasileiro, I Festival Internacional de Cinema do Brasil (em colaboração com o Museu de Arte Moderna de São Paulo), fevereiro de 1954, sem indicação do autor.

depoimento de Adhemar Gonzaga para o programa *Panorama do Cinema Brasileiro* (NORONHA, 2002)¹⁶, esses investimentos foram decisivos para colocar o Brasil em pé de igualdade com os cinemas mais avançados. Antes de prosseguirmos com os avanços do cinema sonoro, faremos um parêntese para aproveitar esse comentário de Gonzaga e a partir dele investigar a reação do público daquela época ao cinema produzido no Brasil.

Segundo Galvão e Bernardet (1983), a comparação do cinema produzido no Brasil com os filmes estrangeiros e mais avançados exibidos no país era inevitável e praticada tanto pelos próprios produtores brasileiros como pelo público, sendo este último mais rigoroso em suas críticas com as produções nacionais. Uma explicação para esse comportamento, que não deixava de ser um forte impulsionador de melhorias na cinematografia brasileira, pode ser dada pela forte influência estrangeira na história do cinema brasileiro.

Desde as primeiras produções brasileiras no início do século XX, o mercado cinematográfico no Brasil era dominado por imigrantes italianos, espanhóis e portugueses e seguia de perto as referências estéticas trazidas da Europa e dos Estados Unidos da América (EUA). Segundo Bernardet (2007), a mentalidade importada era também uma característica dos espectadores, constituídos predominantemente pela classe média produtiva e consumista, que esperava do cinema não mais que diversão e entretenimento. Apesar do grande êxito dessas primeiras produções, a partir de 1912 o declínio do cinema no país é um fato, com o retorno de roteiristas, atores e diretores para suas atividades jornalísticas e teatrais originais. O mercado começou a dar mais espaço para a comercialização dos filmes estrangeiros e rompeu-se a solidariedade entre fabricantes e comércio local das produções nacionais. Os que persistem e, apesar das dificuldades financeiras, conseguem levar adiante um projeto encontram muitos entraves em sua exibição.

Outro fator que dificultou esse iniciante cinema produzido no país a se impor como mercadoria foi a concorrência com o forte teatro, de custo muito inferior e

¹⁶ Original publicado em 1968.

feito no Brasil por brasileiros, e com o cinema estrangeiro, mais precisamente norte-americano. Com o declínio da produção europeia após a Primeira Guerra, o cinema americano dominou o mercado mundial e passou a entrar no Brasil com isenção de taxas alfandegárias e, a partir de 1930, criou-se uma legislação lucrativamente muito mais favorável para os distribuidores dessas fitas e com os quais se comprometiam os exibidores.

Nessa disputa pelo mercado cinematográfico, de acordo com Galvão e Bernardet (1983), distribuidores e exibidores argumentavam que o público não gostava do cinema nacional, enquanto os produtores tendiam a negar essa antipatia do espectador, principalmente porque, se admitissem esse desinteresse, não se justificaria a luta pela criação de uma indústria cinematográfica no Brasil. A principal estratégia utilizada pelos críticos e cineastas para estimular uma atitude mais prestigiosa com o cinema nacional era o apelo ao patriotismo, exemplificado pelos autores com a campanha, em 1920, para a exibição do filme *Como Deus Castiga*, com a chamada “Ao Éden, todos, em auxílio à indústria cinematográfica nacional” e o *slogan* da revista *Cinearte*: “todo filme brasileiro deve ser visto”. Nesse jogo, Humberto Mauro justificou o desagrado do público para com o cinema brasileiro da seguinte maneira:

As superproduções americanas sucedem-se regularmente durante o ano. Desta forma, as boas produções vão entremeadas às más, que são em maior número, oferecendo assim média compensadora ao gosto das plateias. A produção brasileira, no entanto, sendo escassa, além de não poder contar com aquele elemento compensador, leva à desvantagem de só ser comparada às melhores que nos vêm de fora (MAURO, 1932 *apud* GALVÃO; BERNARDET, 1983, p. 51).

Essa desleal concorrência, segundo Bernardet (2007), é um dos motivos de a história do cinema brasileiro não poder ser contada num fluxo contínuo, como uma linha reta, mas como um conjunto de surtos de *ciclos*.

Os *ciclos*, com pequena produção geralmente de cinco a seis filmes, surgiram a partir de 1920, em vários pontos do país, e eram abruptamente interrompidos. Alguns deles foram Pôrto Alegre (1925-33), com Eduardo Abelin e José Picoral, Recife (1923-31), com Edson Chagas e Gentil Roiz, Cataguases (1920-29), com Humberto Mauro, em Campinas, Belo Horizonte, entre outros, e a Vera Cruz, com

Alberto Cavalcanti, objeto deste estudo. Bernardet (2007) acrescenta que os esforços individualizados e a ausência da construção de uma obra cinematográfica continuamente em desenvolvimento geraram na história humana do cinema brasileiro “um museu de personalidades amarguradas e frustradas”, e mais:

Assim, não foi possível, culturalmente, desenvolver uma cinematografia, dar prosseguimento a uma temática, criar estilos. Cada filme representa uma experiência que não frutificou. As experiências tanto técnicas quanto de produção ou de expressão, em vez de se acumularem e enriquecerem, deperecem, e cada diretor tem de começar mais ou menos do zero. [...] Assim sendo, a realidade brasileira não tem existência cinematográfica (BERNARDET, 2007, p. 30).

Fechando o parêntese, lembremos que, apesar das opiniões negativas dos críticos, foram as chanchadas que conseguiram a fórmula para agradar o público, juntando entretenimento e diversão contínua - no cinema, na rádio e no carnaval, valorização dos artistas, da música, do jeito e dos temas nacionais, sem deixar de fora as produções estrangeiras, parodiadas nas películas brasileiras. E, ainda, contrariando a opinião de Bernardet, as informações coletadas neste estudo indicam que o ciclo Vera Cruz não apenas trouxe evoluções técnicas e estéticas para a produção do país, sobretudo em São Paulo, mas qualificou novos profissionais nas diversas áreas de uma produção fílmica que mais tarde reproduziram esses conhecimentos em suas próprias produtoras. E é também nessa direção a interpretação de Maria Rita Galvão, quando expõe um cenário cinematográfico paulista bastante incipiente nos anos de 1935 até 1949, com “meia dúzia de filmes em 15 anos”, e acrescenta que com a Vera Cruz “iniciava-se uma nova era para o cinema paulista, com características totalmente diversas das que acabamos de esboçar” (GALVÃO, 1981, p. 10).

Retomando os avanços no campo da sonorização dos filmes, o processo em direção à substituição do sistema de acompanhamento por discos, *sound-on-disk*, pelo sistema de gravação na película, *sound-on-film*, mais moderno e eficaz, estava sendo trilhado. Mesmo com os avanços tecnológicos, muitos filmes ainda seriam produzidos com som e imagem gravados em diferentes suportes. De acordo com Rafael de Luna Freire:

A tecnologia do chamado *sound-on-disk* – que viria a ser definitivamente suplantada nos primeiros anos da década de 1930 pelo *sound-on-film*, o som ótico gravado fotograficamente na película – implicava a peculiaridade da obra estar registrada em dois suportes diferentes: as imagens na película e o som nos discos. Desse modo, alguns filmes desse período sobreviveram sem os registros sonoros até o resgate dos discos originais, como no caso de *Mulher* (dir. Octávio Gabus Mendes, 1931), que teve sua trilha sonora restaurada e foi relançado pela Cinédia em 2004. Já *Coisas Nossas* representa um caso singular em que apenas os discos chegaram aos nossos dias, tendo sido encontrados pelo pesquisador gaúcho Jesus Antonio Pfeil. Hoje esse pioneiro musical brasileiro só pode ser “ouvido”, mas não “visto” (FREIRE, 2010, s.p.)¹⁷.

Ganga Bruta (1933), terceira produção da Cinédia considerada pela *Enciclopédia do Cinema Brasileiro* a “última produção a lançar mão da gravação em discos” (RAMOS; MIRANDA, 2000, p. 519), foi escrita por Gabus Mendes e produzida por Ademar Gonzaga com roteiro e direção de Humberto Mauro.

Realizado entre os anos 1931 e 1933, ainda sob a influência do cinema mudo, *Ganga Bruta* utiliza imagens de jornais e cartas presentes nas cenas com função dos letreiros, que também aparecem no filme. O som fica a cargo de grito, risos e diálogos sem sincronia, mas a presença sonora mais marcante é a trilha, para a qual a composição original, regência e seleção musical foi atribuída ao pianista, compositor e regente Radamés Gnattali (1906-1988). Segundo Alex Viany:

Um dos filmes mais famosos na história de nosso cinema, *Ganga Bruta* tinha mesmo algum diálogo gravado em discos (“sem muito sucesso”, confessa Mauro). Dele, diz Ortiz que “revela um sentido maduro e consciencioso de busca, de pesquisa” [...], com “sequências que podem figurar sem favor numa antologia do cinema universal” (VIANY, 2009, p. 78).

Se *Ganga Bruta* foi na época um fracasso de bilheteria, chegando a ser considerado o “abacaxi da Cinédia”, mais tarde, especificamente na 1ª Retrospectiva do Cinema Brasileiro, em 1952, ele foi recuperado e aclamado como a obra-prima de Humberto Mauro. Glauber Rocha, em 1963, considerou-o um dos maiores filmes de todos os tempos e dedicou o primeiro capítulo de sua *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro* ao cineasta e a essa produção, no entanto, não fez qualquer comentário a respeito da trilha sonora marcadamente presente.

¹⁷ Disponível em: <http://preservacaoaudiovisual.blogspot.com/2010/07/preservacao-do-cinema-brasileiro-da.html>. Acesso em: 19 de setembro de 2010.

Antes de apresentar a análise de aspectos sonoros do filme e para que a interpretação desses aspectos fique mais clara para o leitor, será apresentada a seguir uma sinopse de *Ganga Bruta*.

A história de *Ganga Bruta* está centrada na personagem de Marcos, um engenheiro marcado logo no início do filme como assassino da esposa na noite de núpcias, ao descobrir que ela não era virgem. O escândalo teve grande repercussão na imprensa da capital paulista, mas o criminoso foi absolvido pela justiça. Para tentar esquecer o fato, Marcos entrega-se ao trabalho e muda-se para Guarahiba para dirigir a construção de uma fábrica ao lado de Décio, personagem que compõe o triângulo amoroso que será formado. Marcos é recebido na casa de Décio, que mora com a mãe parálitica e a irmã de criação, Sônia. A moça se interessa por Marcos que, envolvido pelo trabalho e pelas fortes lembranças do casamento tragicamente desfeito, inicialmente não corresponde. A insistência de Sônia surte efeito e os flertes entre os dois geram fortes ciúmes em Décio. Sônia é então assediada pelo irmão, ao mesmo tempo em que tem sua paixão correspondida por Marcos. A moça passa a tratar o irmão com indiferença e Décio busca o apoio da mãe, declarando a ela a paixão pela irmã. Sentindo-se traído, ele jura vingança; possui a irmã, à força, e sai à procura de Marcos. Na briga que é travada entre os dois, Décio acaba morrendo acidentalmente. O tema inicial presente em toda a película, o casamento de Marcos com uma mulher não mais virgem, retorna de maneira mais explícita, porém, traçando uma analogia musical que será explorada mais adiante, agora em tonalidade maior, já que o casal tem a certeza de que o amor entre eles é reciprocamente correspondido.

Sobre o repertório musical de *Ganga Bruta*, pode-se destacar o seguinte comentário publicado na revista Cinearte, do então diretor da Cinédia Ademar Gonzaga, em 15 de abril de 1933:

A música é do maestro Radamés e tem, além de uma canção e um batuque original, uma composição dramática que acompanha uma das sequências mais fortes do filme. As demais músicas são dos motivos tirados da canção e do batuque. Há ainda, isoladamente, uma outra canção de autoria Heckel Tavares com letra de Joracy Camargo. Essa canção é cantada por Jorge Fernandes, o conhecido cantor carioca, que é acompanhado por um grupo de notáveis violinistas, chefiado por Pereira Filho, considerado o melhor violinista do Rio, Jorge André e Medina. Ouviremos também algumas músicas portuguesas executadas

por Pereira Filho, que por sua vez faz o solo do violão, que se ouvirá em várias partes da história (CINÉDIA, 2008)¹⁸.

Considerando que quando assistimos a um filme geralmente o fazemos uma única vez, as primeiras impressões não podem ser desconsideradas. Aliás, a esse respeito a opinião de Eisenstein (2002a, p. 53) é oportuna: “Nossas primeiras e *mais espontâneas* percepções são frequentemente nossas percepções mais valiosas, porque essas impressões intensas, frescas, vivas, *invariavelmente derivam dos campos mais amplamente variados*” (grifos do autor).

O público reagiu negativamente a esse filme e é possível que a variada trilha sonora, que conta também com a presença não mencionada de temas do compositor J. S. Bach, tenha sido um dos elementos que contribuíram para essa reação. Sobre a trilha musical de *Ganga Bruta*, Hernani Heffner esclarece que o filme não fora pensado silencioso e que “desde o início o produtor Adhemar Gonzaga o concebia com uma trilha musical, à maneira de *Mulher*, finalizada meses antes do início das filmagens” (HEFFNER *apud* FREIRE, 2009, p. 14). Apesar disso, nota-se que também ela, a trilha, está nesse momento de passagem do cinema silencioso para o sonoro e, portanto, apresenta características de ambos: do silencioso, a presença excessiva de música, do sonoro, a utilização mais funcional dessa música. Ao assistir pela primeira vez a um fragmento de uns 20 minutos desse filme, a impressão foi de um filme confuso, com uma dinâmica repleta de informações visuais e sonoras, com ruídos, falas sem sincronia, música diegética e música não diegética¹⁹ compondo a trilha, impressões detalhadas a seguir.

¹⁸ Sem indicação de autor, disponível em: <http://www.cinedia.com.br/Ganga%20bruta.html>. Acesso em: 27 de abril de 2011.

¹⁹ <http://www.fcsh.unl.pt/invest/edtl/verbetes/D/diegese.htm>. Nesse endereço podem ser conferidas a etimologia e reflexões sobre o termo diegese. No entanto, em relação ao uso da música no cinema, considera-se diegética aquela que está presente na cena do filme, ouvida por todos, espectadores e atores, como, por exemplo, a tocada pelo pianista na cena do bar, assoviada pelo ator, ou a que soa do toca discos presente na cena. A música não diegética, ao contrário, é aquela que apenas os espectadores ouvem, já que ela não está inserida na cena projetada. Apesar de clara essa distinção, a exploração dos limites entre música diegética e não diegética tem sido aplicada pelos cineastas, como, por exemplo, a *Cavalgada das Alquírias*, de Richard Wagner, no filme *Apocalypse now* (1979), de Francis Coppola. Vale conferir como essa música, que inicia em um gravador dentro do helicóptero dos soldados americanos, adquire aos poucos uma grandiosidade sonora e expressiva que nada mais terá a ver com seu início diegético, sem que nos demos conta disso.

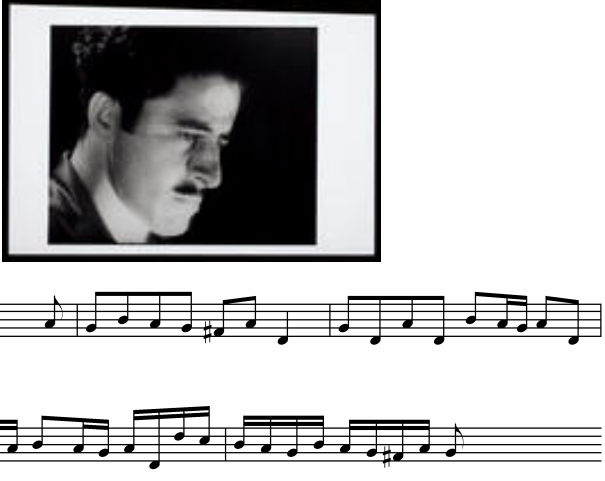
Nessa primeira apreciação de *Ganga Bruta*, a trilha musical despertou minha atenção, principalmente pela presença excessivamente constante e variada de música que em muitos momentos não se encaixava, não se aliava à emoção e dramaticidade sugerida na cena, ao contrário, parecia trazer informações paralelas. Sua função, que a princípio parecia mais a de um pano de fundo, era também de figura, por sua intensidade e assincronia rítmica e expressiva com a imagem, como, por exemplo, na cena próxima ao final, que sugere o estupro da personagem pelo próprio irmão. No entanto, pude perceber que em outros momentos sua utilização tinha o objetivo exclusivo de acompanhar o movimento rítmico das imagens, como no acompanhamento musical para o movimento do trem. Houve também momentos de superposição de música, som direto e fala, que numa percepção breve e única, sem direito à repetição, pareceu descuidada e sem equilíbrio, prejudicando o entendimento do que estava sendo dito pelos personagens. Quanto ao variado repertório, com músicas abruptamente cortadas, ou encadeadas como numa colcha de retalhos, causando desconforto, pode-se perceber também uma fuga de Bach? E qual o significado do batuque de sabor nordestino na cena do bar, com aquelas figuras exóticas? E a música portuguesa? Homenagem a Carmen Santos?

Ao assistir *Ganga Bruta* novamente e na íntegra, ficou claro que o excesso de informação da trilha musical dificultava a percepção do espectador para detalhes que indicavam o uso mais funcional da música e sua associação com as imagens e a narrativa, como a escolha de temas musicais e recorrência de alguns deles iguais ao original ou mesmo modificados em alguns de seus aspectos. Nas duas cenas em que Marcos entra em um bar, por exemplo, o acompanhamento musical fica a cargo do batuque composto por Gnatalli, cuja escala mixolídia utilizada para a melodia remete ao Nordeste brasileiro. Essa recorrência do material musical aliada ao contexto cenográfico cria unidade e gera significado, podendo ser traduzido no referido trecho do filme como referência à migração nordestina para o Sudeste do país em busca de melhores condições de trabalho e de vida. Outro exemplo de recorrência musical pode ser notado é o tema dos créditos iniciais que reaparecerá acompanhando o casal protagonista, Marcos e Sônia, em

aproximadamente 30 minutos de filme, porém na tonalidade menor. Já o compositor J.S. Bach é citado pelo menos três vezes: duas com o tema melódico da “Breve” Fuga em sol menor (BWV 578), para órgão, e uma no final, com o prelúdio nº. 1 da obra *Cravo bem temperado*.

O tema da Fuga (FIG. 1) soa pela primeira vez no filme (12’ 28’’) associado ao personagem do engenheiro Marcos, quando ele, tentando fugir do fato trágico que o atormenta, chega ao local da construção que irá coordenar. Esse mesmo tema reaparecerá próximo do final do filme, quando Décio diz a Sônia que irá se vingar matando Marcos. A escolha de Gnattali por essa forma de composição musical, a fuga, não parece fortuita.

FIGURA 1 – Tema da “Breve” Fuga em sol menor, de J. S. Bach, associado em *Ganga Bruta* ao personagem Marcos



Fonte: Acervo de fotos do filme da Cinemateca Brasileira e notação musical da autora.

A forma fuga, uma técnica rigorosa de composição tonal e contrapontística exercitada principalmente no período barroco, caracteriza-se principalmente por apresentar logo no início o único tema que será recorrente, variado e transposto em toda a peça e que dará origem a outras ideias que serão contrapostas a ele. Esse talvez possa ser o principal motivo da escolha da fuga de Bach para associar-se a Marcos, personagem marcado logo no início do filme por um fato que o perseguirá por toda a trama e do qual ele tentará inutilmente escapar. Aliado a essa estruturação formal, o tom menor do tema da fuga Bach também

sugere uma expressão emocional apropriada ao tormento vivido por Marcos. Entretanto, pode-se argumentar que uma percepção nesse nível está distante do espectador em geral e que, como dito anteriormente, assistiu ao filme uma única vez. É mais fácil supor que o tema musical passe despercebido e sua repetição seja ofuscada pelas tantas outras melodias apresentadas no filme.

O outro tema de Bach aproveitado no filme é o do prelúdio nº. 1 do primeiro volume do *Cravo bem temperado*. Na sequência final do filme, o tema acompanha a cena do casamento de Marcos e Sônia, em um arranjo para a versão que o compositor francês Charles Gounod deu a ele, fazendo-o mais conhecido, um século depois da composição original, como *Ave-Maria de Gounod*. Essa versão sonora da Ave-Maria, inicialmente com um arranjo de sinos, é sobreposta à imagem de sinos, “estabelecendo proposital confusão entre espaço em que a música se situa, dentro ou fora da ação” (COSTA *apud* FREIRE, 2009, p. 15). Novamente a tonalidade, agora Dó maior, é uma aliada à expressão alegria sugerida na cena.

Nota-se ainda, em *Ganga Bruta*, a tentativa de aliar os ruídos à música, seja pelo ritmo, seja pela tonalidade, como no já citado momento do trem em movimento e nos trabalhos dos peões no canteiro de obras, cujos ruídos de ferramentas são mixados à música atonal e atemática de Gnatalli. Para Ramos e Miranda, “a música de Gnatalli que pontua essas imagens é muito mais impactante do que essa ainda tosca sonoplastia, produzindo no espectador a sensação de modernidade e dinamismo” (RAMOS; MIRANDA, 2000, p. 547). E também a utilização da música para unificar mudanças de tempo e espaço das cenas, como, por exemplo, a cena do bar, no qual Marcos ganha o duelo de uma “queda-de-braço” e tem-se o início de uma briga, acompanhada no final por uma valsa rápida. O contorno melódico dessa valsa, cortada abruptamente na passagem para a próxima sequência, será retomado na cena seguinte no assovio do engenheiro. Outro exemplo, aproximadamente dos 49 aos 53 minutos do filme, é a música diegética, voz e violão, ouvida pelas três personagens envolvidas amorosamente. Essa música será interrompida e trocada por uma peça orquestral que irá acompanhar o deslocamento das lembranças e pensamentos do

personagem Marcos na mesma cena, mas retornará assim que cessarem essas recordações.

Vale também destacar a presença dos raros, porém expressivos, momentos de silêncio em *Ganga Bruta*. O primeiro e mais longo deles acontece logo no início do filme, após um grito de mulher e o barulho de tiros, talvez ainda não reconhecido como tal, vindo do quarto dos recém-casados. A dramaticidade do momento é enfatizada pelo silêncio que se instala e traz ao espectador uma forte expectativa. Um novo ruído seco acontece sobre o silêncio e somente quando o mordomo abre a porta do quarto, o *close* no revólver caído no chão esclarece o ocorrido.

FIGURA 2 – O primeiro plano no revólver no início de *Ganga Bruta*



Fonte: Acervo de fotos do filme da Cinemateca Brasileira.

O outro momento de silêncio, por volta dos 54 minutos, após o grito de Marcos para que Sônia pare de cantarolar, não causa expectativa, mas susto. Portanto, apesar da excessiva presença musical ou devido a esse predomínio de som na película, os dois momentos de silêncio se destacam dramaticamente.

A partir das informações levantadas até aqui, pode-se avaliar que até o começo dos anos 30, nas primeiras tentativas de sonorização dos filmes brasileiros, a intencionalidade de utilização funcional da música já estava demonstrada em algumas trilhas, como as do maestro Alberto Lazzoli para *Barro Humano* e a de

Gnatalli e Heckel Tavares para *Ganga Bruta*. Por outro lado, o som dos filmes apresentava muitos problemas, sobretudo de sincronização, gerados principalmente pelas limitações técnicas ocasionadas pela gravação em discos, entretanto, as tentativas de solucioná-los continuavam sendo pesquisadas.

Sérgio Augusto lembra que Fausto Muniz “foi um dos mais persistentes pesquisadores do filme sonoro no Brasil” (AUGUSTO, 1989, p. 90), construindo de maneira autodidata e com a ajuda de uma equipe de técnicos e curiosos o Munizotone, um gravador ótico que sonorizou o filme *Alma do Brasil* (ou *Retirada da Laguna*, 1932). Na ficha técnica desse filme na Cinemateca Brasileira ele é classificado como longa-metragem/silencioso, no entanto, no campo das observações consta a informação de que ele “é o primeiro longa-metragem inteiramente sincronizado, com partes faladas e cantadas”. Mas, de acordo com Fernando Costa, os investimentos da Cinédia de Adhemar Gonzaga nos equipamentos para sonorização dos filmes foram mais decisivos.

O relativo insucesso dos primeiros filmes da Cinédia, por um lado, e o uso insatisfatório da sincronização por discos, por outro, levariam Gonzaga a tomar novos rumos, que seriam fundamentais para a compreensão do sucesso, tardio, do cinema sonoro no Brasil. [...] De olho nas experiências como o som gravado na própria película, o Movietone, resolveria importá-lo. Traz assim, em 1932, um equipamento de gravação ótica da marca Rio (COSTA, 2008, p. 117).

No mesmo ano do lançamento de *Ganga Bruta*, a era dos musicais carnavalescos, os filmusicarnavalescos, foi inaugurada pela Cinédia com o musical *A voz do carnaval* (1933), dirigido por Humberto Mauro e Adhemar Gonzaga já com o novo sistema de sonorização.

A badalação em torno do carnaval munizotonizado durou quase o mesmo tempo dos festejos de Momo. Cinco dias depois da quarta-feira de cinzas de 1933 a Cinédia punha em cartaz *A voz do carnaval*. Não dava para competir com os estúdios de Adhemar Gonzaga, já então equipados com a última palavra em matéria de som ótico, o processo Movietone, importado dos EUA. *A voz do carnaval* movietonizada dava um banho na sonorização artesanal de Fausto Muniz (AUGUSTO, 1989, p. 90).

Piadas cariocas, carnaval, biografias de cantores populares e atuação de estrelas do rádio e do teatro eram elementos presentes nesses filmes que conquistavam o público e que alcançavam sucessos de bilheteria. Entretanto, a justificativa de

habituar o povo a ver filmes brasileiros e popularizar seus artistas não foi suficiente para calar os críticos ávidos por um cinema de mais qualidade. A denúncia da visão superficial e comercial do carnaval, do samba e dos morros cariocas apresentada nas chanchadas da Cinédia e depois da Atlântida pode ser conferida na opinião, selecionada por Alex Viany, do cronista Pinheiro de Lemos:

O caso é que se gerou, talvez no cérebro de algum produtor convencido de sua própria esperteza, a ideia de que no Brasil só poderiam fazer sucesso os filmes vulgares, chulos e idiotas. De acordo com essa opinião, o público no Brasil fugiria como da peste dos filmes bem feitos, sem tolices, e com intenções mais elevadas, por sua incapacidade intelectual e afetiva de compreendê-los e apreciá-los. Só o que fosse primário, errado e idiota conseguiria a adesão do público (LEMOS, s/d *apud* VIANY, 2009, p. 79).

Entretanto, *Favela dos meus amores* (1935), dirigido por Humberto Mauro, na Brasil Vita Filmes, na época Brasil Vox Filme, estúdio fundado pela atriz Carmen Santos que também atua no filme, é destacado por Viany. Caracterizado no gênero musical na ficha técnica da Cinemateca Brasileira, esse filme, destruído em incêndio na Brasil Vita Filmes em meados de 1944, é também considerado um semidocumentário, com imagens de um morro carioca e participação da escola de samba Portela, músicas de Ary Barroso, Custodio Mesquita, Orestes Barbosa e Silvio Caldas. Para Viany esse foi:

O primeiro filme carioca a aproveitar um dos aspectos mais trágicos, exuberantes e musicais da vida na capital do Brasil: o morro [...] é um marco importantíssimo, não só por constituir a coisa mais séria dos primeiros anos do período sonoro, mas também por seu sentido popular, que apontava um rumo verdadeiro a nossos homens de cinema (VIANY, 2009, p. 80).

Após *Ganga Bruta*, a Cinédia obteve sucesso artístico e de bilheteria com a comédia musical *Bonequinha de Seda*, de 1936, com roteiro e direção de Oduvaldo Vianna e música original de Francisco Mignoni, “que aparece no filme regendo a orquestra”²⁰. Apesar de não mencionarem a música incidental e a participação de Mignoni, Gonzaga e Salles acrescentam o seguinte sobre o filme e o gênero cinematográfico:

²⁰ Disponível em: <http://www.cinedia.com.br/Bonequinha%20de%20Seda.html>. Acesso em: 13 de setembro de 2010.

A década de 30 girou em torno da Cinédia, em cujos estúdios firmaram-se as diferentes fórmulas de comédia musical que alimentarão nosso cinema durante quase 20 anos. Apesar do interesse e comunicabilidade de “Bonequinha de Seda”, de Oduvaldo Viana, esse tipo de comédia ligeira não foi tentado muitas vezes entre nós. Tampouco o melodrama musical não fez escola – como seria de se esperar embora tenha sido prodigioso e duradouro o êxito popular de “O Ébrio”, de Vicente Celestino e Gilda Abreu (GONZAGA; SALLES, 1966, p. 88).

1.3 O som na película

Depois de *Ganga Bruta*, o sistema de gravação em película se impõe, sobretudo por meio do Movietone, modificando a dinâmica nos *sets* das filmagens que passaram a exigir condições especiais para as gravações *in loco* e novos profissionais. Segundo Ramos e Miranda (2000), os resultados iniciais dos equipamentos, como o Rico importado por Adhemar Gonzaga, não foram satisfatórios, só havendo melhora “com o primeiro conjunto completo *Radio Corporation of America* (RCA) trazido por Wallace Downey”. Mesmo assim, a ausência de mixagem, só resolvida mais tarde, impossibilitava a superposição de música, ruídos e diálogos. Apesar da melhora dos resultados e incrementos das possibilidades do uso do som nos filmes, esses autores acrescentam que “a gramática das chanchadas, principalmente, refletirá por muito tempo a rígida divisão entre cenas com diálogos e cenas com música, além de exibir uma crônica pobreza de ruídos” (RAMOS; MIRANDA, 2000, p. 520).

Os problemas da sonorização iam sendo solucionados com a chegada de equipamentos mais aperfeiçoados, mas foi no final da década de 1940 que a grande virada foi dada com a aquisição do equipamento do americano Howard Randall. “A essa altura o som passa por sua primeira grande atualização no país com o surgimento da Vera Cruz e da Companhia Industrial Cinematográfica, mais conhecida como Laboratórios Bonfanti” (RAMOS; MIRANDA, 2000, p. 520)²¹.

Ainda sobre as produções dos anos de 1930, Gonzaga e Salles comentam a escassez de fitas de enredo “que já não fora grande na década de 30 – quase

²¹ As contribuições da Vera Cruz e dos Laboratórios Bonfanti serão abordadas no terceiro capítulo, no item 3.2.3 Os avanços sonoros.

cessou nos primórdios dos anos 40” (GONZAGA; SALLES, 1966, p. 88). Entretanto, esses autores destacam a preocupação com a qualidade nas fitas dramáticas *O grito da mocidade* (1936) e *Aves sem ninho* (1939), produzidos por Raul Roulien e pela Distribuidora de Filmes Brasileiros (DFB). Os filmes têm roteiro e direção do também ator e diretor Raul Roulien, primeiro brasileiro a atuar em Hollywood no início da década de 1930. Sobre *O grito da mocidade*, na ficha técnica da Cinemateca Brasileira encontra-se o seguinte comentário publicado no jornal *Diário da Tarde*, em 19 de junho de 1936:

[...] grandes massas coraes para aumentar a beleza da parte musical. O hymno do Estudante, cantado por centenas de vozes no decorrer de uma marcha “aux-flambeau” [sic] e de efeito maravilhoso. Lembra as mais bellas creações de King Vidor. Outro número de sucesso absoluto é o samba cantado na “Festa da seringa”. A verve da cidade encontra ahí a sua expressão mais justa. A ação do film decorre em grande parte num ambiente de hospital. Mas a própria mansão da dor chegou os echos da polifonia da cidade. Um destes dramas de rua inspira a Roulien belíssima página musical. É a história da mãe e da criança loira, milagrosamente salvas. Roulien canta uma “berceuse” que certamente repetirá no Brasil o sucesso de “Deliciosa” (CINEMATECA BRASILEIRA, 2011)²².

Em *Delicious* (1931), dirigido por David Butler e citado no final da crítica do jornal, Roulien interpretou um compositor russo, no qual cantava *Delicious*, dos irmãos Gershwin, dupla norte-americana de irmãos compositores George e Ira Gershwin. O filme de Roulien mais conhecido em Hollywood foi *Flying Down To Rio* (1933), no qual atuou ao lado de Ginger Rogers e Fred Astaire, e cantou *Orchids in the moonlight*²³. A alusão a King Vidor, cineasta norte-americano de ascendência húngara, certamente está associada às produções de caráter humanitário desse cineasta, que visavam dignificar os pobres e denunciar os horrores das guerras e do racismo, como em *The Big Parade* (1925), *Billy the Kid* (1930) e *Our Daily Bread* (1934).

Na ficha técnica da Cinemateca encontramos também a informação de que *O grito da mocidade* teve duas versões, uma em português e outra para países com língua espanhola, com dois elencos, já que na época não havia dublagens. A

²² Disponível em: <http://www.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA &lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=003413&format=detailed.pft#1> Acesso em: 13 de setembro de 2010.

²³ Disponível em: <http://www.meucinemabrasileiro.com/personalidades/raul-roulien/raul-roulien.asp>. Acesso em: 13 de setembro de 2010.

direção musical é atribuída a Odmar de Amaral Gurgel (Gaó), compositor já mencionado na trilha original de *O caçador de diamantes*, de 1933, e Roulien participa na película também como intérprete musical. Vale ressaltar também a contribuição de Humberto Mauro nesse filme, dividindo a câmera com Adam Jacko.

Aves sem ninho (1939) conta com a participação de Moacyr Fenelon, um dos fundadores da Atlântida, na direção de fotografia, iluminação e direção de som. Os arranjos musicais são de Lírio Panicalli²⁴, regente, compositor e instrumentista paulista, filho de imigrantes italianos, que estreia nessa película como compositor de música de cinema. Antes havia composto músicas para novelas da *Rádio Nacional* e após sua estreia no cinema compõe trilhas para filmes da Atlântida, entre outros, para o filme *Moleque Tião* (1943), de José Carlos Burle. Fazem parte do repertório musical de *Aves sem ninho* as canções: *Nunca diga adeus*, de Mário Lago, e *A lenda do grilo*, de Joracy Camargo.

Descobrimento do Brasil (1937) é mais um exemplar das primeiras tentativas de sonorização dos filmes brasileiros que merece ser comentado. Esse longa-metragem foi dirigido por Humberto Mauro, quando se junta ao Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE) a convite de Roquette-Pinto. No INCE, criado em 1936 com o intuito de utilizar o cinema como instrumento de educação do povo brasileiro, Mauro realizou mais de 300 documentários de curtas-metragens entre os anos de 1936 e 1964 e esse longa foi uma encomenda do Instituto do Cacau da Bahia. Sobre a sonorização de *Descobrimento do Brasil*, Fernando Costa acrescenta: “Curioso é que, tão tarde quanto em 1936, a ideia de um filme de passagem entre o mudo e o sonoro ainda se faz presente, no caso específico de *O descobrimento do Brasil*” (COSTA, 2008, p. 116).

Apesar de se apresentar como um filme de passagem, *Descobrimento do Brasil* utiliza o equipamento Movietone para a gravação dos sons na película. Sobre esse tema e a composição de Villa-Lobos, Alex Viany aproveita as seguintes palavras de Carlos Ortiz:

²⁴ Disponível em: <http://cifrantiga2.blogspot.com/2006/10/lirio-panicalli.html> Acesso em: 13 de setembro de 2010.

A música é de Villa-Lobos. Seus coros soberbos constituem um dos pontos altos deste filme. E a técnica sonora, quer para a música, quer para os ruídos e diálogos, mesmo em se tratando de uma película dos primeiros anos de nosso *movietone*, é de um rendimento apreciável e deixa pouco a desejar (ORTIZ *apud* VIANY, 2009, p. 87).

A música para coro e orquestra, que leva o mesmo nome do filme, foi composta em 1937 e a carta de Pero Vaz de Caminha ao Rei Dom Manuel serviu de roteiro aos realizadores do filme e ao compositor. Luiz Heitor Correa de Azevedo, que assina o libreto que acompanha a gravação dessa obra pela *Orquestra Nacional de La Radiodifusion Française* sob a regência do compositor, acrescenta que “Villa-Lobos inspirou-se nesse texto histórico para interpretar, como ele mesmo o diz, ‘o ambiente e alma dos figurantes nele descritos’ ” (AZEVEDO, [193?], p. 3).

A obra musical totaliza 10 peças, divididas em quatro suítes, as seis primeiras para orquestra e as quatro últimas com a participação do coro. Assim como a composição *A floresta Amazônica*, escrita originalmente para o filme da *Metro Goldwyn Mayer* (MGM) - *Green Mansions* (1959), *O Descobrimento do Brasil* se tornou peça de concerto, e sobre ela Heitor Azevedo acrescenta:

Custa-se compreender que uma obra tão rica, cujas partes finais atingem tal grandeza épica, tenha sido escrita para o cinema. Mas qualquer pretexto serve a Villa-Lobos para escrever música – para escrever **sua** música. Modesta pelo seu escopo, limitada pelas exigências particulares da ação cinematográfica, a partitura do **Descobrimento do Brasil** logo se tornou, nas mãos do compositor, uma obra de arte autônoma, tratada com o mesmo cuidado, a mesma complexidade que uma composição destinada a ser apresentada em concerto. Villa-Lobos, aliás, emprega nessa obra uma formação orquestral importante, comportando saxofones, duas harpas, piano, celesta, xilofone, numerosos instrumentos típicos de percussão e coro misto. Já logo depois da apresentação do filme um crítico musical do Rio de Janeiro²⁵ reclamava a execução da partitura em concerto, dizendo: **“O seu autor poderá, e deverá mais tarde, levá-lo ao concerto, sob a forma de suíte de orquestra e coros** (AZEVEDO, [193?], p. 2).

As palavras de elogios à obra musical de Villa-Lobos tecidas pelo musicólogo carioca Luiz Heitor indicam o peso que a música teve nessa produção cinematográfica. “Custa-se compreender [...] que tenha sido escrita para cinema” ou “logo se tornou uma arte autônoma”. Nos escritos da época, é a música e o músico que são alvos dos comentários e não as imagens. Também considero que

²⁵ O crítico musical que Heitor Correa se refere é esclarecido em nota como sendo Andrade Muricy. Os grifos são do autor.

a obra musical independe do filme, ela é autônoma e grandiosa, e sua relevância e imponência sobre as imagens é claramente percebida quando se vê o filme, conforme será explicitado na avaliação a seguir.

A música de Villa-Lobos, aliada às imagens, letreiros e ilustrações de mapas, conduz a narração da história num filme ainda sob a forte influência do cinema mudo. Interessante observar que a superposição de sons na banda sonora ocorre em alguns momentos, mas apenas entre ruídos, rangidos de madeira, sonoridade de vento e mar e a música. Quase não há diálogos ou falas e nesses poucos eventos de voz ela aparece sozinha, sem acompanhamento sonoro de qualquer outra natureza. Pode-se resumir a banda sonora do filme como música, muita música, sobreposta, em alguns momentos, por ruídos e, em outros, intercalada por falas. Alguns momentos de relação mais direta entre música e imagens estão presentes, mas, de maneira geral e explícita, a música é utilizada para reforçar o sentimento expresso na narrativa, como se destacam: o caráter triste da melodia que acompanha o sentimento da tripulação frente à perda de uma das naus, as sonoridades rítmicas, melódicas e instrumentais que se associam às etnias indígenas ou aos cultos religiosos e os timbres instrumentais sugeridos nas imagens e reproduzidos sonoramente, apesar do distanciamento histórico entre ambos. Um exemplo desse último procedimento é o som de um instrumento de sopro, saxofone, na música inicialmente não diegética, que aos poucos vai sendo associada à imagem de um tocador de gaita de foles presente na cena noturna no interior da embarcação, na terceira sequência. Outro exemplo são as imagens de cornetas antigas, sugerindo anúncio, associadas aos instrumentos de metal presentes na música de Villa-Lobos. Entretanto, apesar dessas tentativas de relacionar som e imagem, o conceito que foi sendo construído na história do cinema sobre a função da música, sua relação dialética com a imagem e intencional inaudibilidade na maioria das vezes parece ainda distante na proposta da trilha composta originalmente para esse filme.

O filme *Argila* (1940), uma produção da Brasil Vita Filmes, novamente com roteiro e direção de Humberto Mauro, com arranjos e músicas de Radamés Gnattali, Villa-Lobos e Heckel Tavares, é lançado no Rio em 1942. Nessa produção dos estúdios de Carmem Santos, que também atua no papel da personagem principal

de Luciana, podemos perceber a importância da música, sobretudo a música brasileira, nos créditos iniciais desse filme completamente sonorizado e sincronizado. Evidencia-se também sua pretensão educativa, de acordo com o projeto levado à frente pelo poder político brasileiro de Getúlio Vargas e pelo INCE, de que o rádio e o cinema poderiam levar cultura e conhecimento ao grande público, da elite para as classes sociais mais baixas, sobre o qual escreve Rosana Catelli:

Desta forma, os novos meios de comunicação poderiam cumprir o papel de integrar a sociedade, estabelecendo contatos entre segmentos diferenciados: artista e público, litoral e sertão, nacional e estrangeiro, cultura popular e cultura erudita, pobres e ricos. Esse projeto de integração, que visava, sobretudo, consolidar uma nação, se caracterizava por uma modernização conservadora, já que era concebido como uma obra da elite, sendo esta vanguarda intelectual formada por planejadores, artistas e técnicos. A arte e a cultura eram reservas exclusivas desta elite, e, portanto, os novos meios de comunicação tinham como função irradiar uma cultura elaborada do “alto” ou, no caso da cultura popular, selecionada por um corpo de profissionais especializados (CATELLI, 20-?, p. 2)²⁶.

Nota-se em *Argila* o esforço de educar o povo sem destruir os “tipos antropológicos” do interior, como pretendia Roquette-Pinto (2002-2003), e ao mesmo tempo unir as partes que compõem a sociedade diversificada como a brasileira, para que ela funcione em harmonia e prosperamente. Essa ideia propagada por estudiosos desde o século XIX e presente entre os idealizadores do cinema educativo é aprofundada por Catelli no referido artigo e principalmente por Cláudio Aguiar Almeida no livro *O cinema como agitador de almas: Argila, uma cena do Estado Novo*, do qual o trecho abaixo foi extraído:

Resultado do trabalho de atores, técnicos e educadores como Humberto Mauro, Carmem Santos, Roquette-Pinto, Oswaldo Teixeira, Lídia Matos e Celso Guimarães, *Argila* parece coroar os esforços de um grupo que, há décadas, procurava utilizar-se do cinema como instrumento educativo. Tendo estreado em maio de 1942, *Argila* buscava contribuir para a formação do povo brasileiro sob novas bases, colocando seu público em contato com personagens e situações capazes de modificar sua conduta social (ALMEIDA, 1999, p. 20).

Nesse filme, que explora e, de certa forma, valoriza as diferenças de classes sociais e étnicas, somos apresentados à riqueza e diversidade da arte brasileira,

²⁶ Disponível em: <http://www2.eptic.com.br/sgw/data/bib/artigos/b2d62f74fa61d243a02f4e4f8a3ce8c2.pdf>. Acesso em: 27 de setembro de 2010.

num repertório claramente selecionado pelo “corpo de profissionais especializados”, descritos acima por Almeida, ao qual acrescentaria o nome de Radamés Gnatalli. Aliado à riqueza musical selecionada por Gnatalli, *Argila* apresenta os avanços da nossa arte cinematográfica, nas citações e proposições de filme dentro do filme, da escultura representada pelo trabalho artístico da cerâmica marajoara fruto do trabalho dos índios da Ilha de Marajó, cuja arte e costumes tiveram o clímax no filme com a conferência do Prof. Roquette-Pinto, da literatura com a poesia de Olavo Bilac (1865-1918), da pintura nos quadros do pintor, crítico e historiador de arte, o carioca Oswaldo Teixeira do Amaral (1905-1974).

Os índios também são representados musicalmente no filme, por meio da música especialmente composta por Villa-Lobos, interpretada na cena da dança da índia para os convidados da exposição da cerâmica de Marajó. A influência das manifestações indígenas perpassa a obra do compositor brasileiro; e sobre as primeiras composições que aproveitavam elementos dessa etnia, como a língua, a dança e a música, Kleide Pereira escreve:

Aproveitando os temas de nossos aborígenes e dentro da escala encontrada nas melodias primitivas (segundo os fonogramas do Museu Nacional, recolhidos por Roquette-Pinto), foram extraídos os elementos harmônicos e rítmicos para criar um ambiente típico que se incluísse na técnica tradicional da música erudita, dando-lhe um aspecto original que geraria futuramente a música autótona brasileira (PEREIRA, 2009, s.p.)²⁷.

Radamés Gnatalli, compositor também de cinema com trânsito entre a música erudita e a popular, além de composições e arranjos para o filme, seleciona peças de outros compositores também do repertório popular e erudito para dividir a trilha com peças de Villa-Lobos. Entre os artistas, destacam-se: o compositor, maestro e arranjador Heckel Tavares, que iniciou como compositor de teatro de revista, em 1926, no Rio de Janeiro, entre 1949 e 1953 pesquisou motivos folclóricos para o Ministério de Educação e Saúde Pública e cuja música tem forte influência da música popular, sobretudo dos cantadores de reisados e desafios alagoanos, seu estado de origem; o violoncelista Iberê Gomes, que aparece tocando seu

²⁷ Disponível em: <http://www.festivaldecorais.com.br/versao/setimo/noticia.aspx?IDNoticia=11>. Acesso em: 29 de setembro de 2010.

instrumento no filme, importante divulgador de grandes nomes da música erudita brasileira como Villa-Lobos, Francisco Braga, Radamés Gnattali, José Siqueira, Arnaldo Estrela, Oscar Borgerth, entre outros; o professor, médico, etnólogo, antropólogo brasileiro, que carrega o título de “Pai do rádio” no Brasil, Roquette-Pinto, na função de compositor da canção com letra de Olavo Bilac; e os músicos populares cariocas Nelson Trigueiro, Emilinha Borba, Zé do Bambo e Benedito Lacerda.

Representantes da nossa música se juntam na diversificada, porém orgânica, trilha musical, que contará ainda com o acréscimo do trecho do Primeiro Movimento da Sinfonia n.º. 6 de Beethoven, a *Pastoral* ou *Recordação da vida no campo*, inserção não comentada pelos críticos nem incluída na ficha técnica da Cinemateca. O trecho foi apropriadamente selecionado para acompanhar a cena do passeio no campo do artesão Gilberto, sua namorada Marina e o irmão da moça, Pedrinho.

FIGURA 3 - Tema do I Mov. da 6ª Sinfonia de Beethoven, *Pastoral*, associado em *Argila* ao passeio no campo

No fotograma, os personagens Marina e seu irmão Pedrinho²⁸.

Fonte: Acervo de fotos do filme da Cinemateca Brasileira e notação musical da autora.

Após assistir ao filme, fiz as seguintes observações a respeito da trilha sonora de *Argila*.

²⁸ Imagem consta do acervo de fotos do filme da Cinemateca Brasileira.

Apesar de notáveis avanços na sonorização, em *Argila*, assim como em *Descobrimento do Brasil*, há música, ruídos e diálogos que raramente se superpõem, ou seja, quando a voz está presente, não há música de fundo, ou ruído, tudo cessa para que o diálogo seja claramente ouvido. Entretanto, diferentemente do segundo filme, em *Argila* os diálogos são predominantes e fundamentais na condução da narrativa.

O repertório musical variado de *Argila* é utilizado principalmente com as funções de articular as passagens de cenas, acompanhar ritmicamente o movimento expresso nas imagens, realçar estados emocionais dos personagens e destacar o repertório e os artistas da música brasileira. Nas primeiras cenas do trabalho do artesão com a cerâmica de Marajó, por exemplo, aproximadamente 15'35" de filme, a música de Heckel Tavares é utilizada para acompanhar o ritmo do trabalho e a expressão da ira do artesão frente ao desprezo do patrão comerciante pela sua arte. O trecho musical utilizado, cuja cadência conclusiva é associada à imagem do término do trabalho do artista, foi o final do primeiro movimento – *Modinha (Tempo de batuque - lento com simplicidade)*, do *Concerto para piano e orquestra em formas brasileiras*²⁹, op. 105 n.º. 2, em três movimentos, escrito em 1938.

Na condução da trilha há também música diegética, como a *Canção de Romeu*, com letra de Olavo Bilac, entretendo os convidados na festa no Castelo, as músicas interpretadas na festa de São João e a interpretação de Iberê Gomes para a peça para violoncelo e piano, *O canto do cisne negro*³⁰, escrita por Villa-Lobos em 1917. Na cena desta última peça destaca-se a sugestão de aproximação e distanciamento do espectador que resultou na montagem da sequência, que inicia com a seguinte solicitação da personagem Luciana: "Mário, vá pedir ao Iberê que toque aquela música bonita do Villa-Lobos". O recurso imagético utilizado nessa cena, a seleção e justaposição dos planos, oferece ao espectador a visualidade da interpretação de Iberê que está na memória visual de

²⁹ Disponível em: http://vinylmaniac1.blogspot.com/2010_03_01_archive.html. Arquivo sonoro acessado em 24 de setembro de 2010. Esse concerto foi gravado ao vivo no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, em 2002, na interpretação da Orquestra Sinfônica Petrobrás Pró-Música, Roberto Tibiriçá (*regência*) e Arnaldo Cohen (*piano*).

³⁰ Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=QvNjKlx6dhl&feature=related>. Arquivo sonoro acessado em 25 de setembro de 2010.

Luciana. O primeiríssimo plano no ouvido da personagem, que está de olhos fechados, sugere uma escuta que traz a lembrança visual dessa escuta, o ouvido que vê, e nós espectadores somos envolvidos e compartilhamos dessa escuta completa do tema musical. Quando a melodia se repete, somos conduzidos pela montagem a um distanciamento que nos leva novamente à condição de simples observadores, que assistem àquele momento de fruição de Luciana.

Os ruídos, apesar de explorados em poucos momentos no filme, não parecem presentes apenas com o intuito de trazer mais realidade para a história contada, como nas imagens de trabalho na cerâmica, por exemplo, que associam os ruídos do manuseio da massa e do equipamento utilizado na sua fabricação para sugerir veracidade. Eles também são utilizados para articular temporal e espacialmente passagens de cena e para reforçar características de personagens. O cuco e o tique-taque do relógio do castelo, por exemplo, articulam os planos da sequência da convalescência do artesão no castelo de Luciana e ao mesmo tempo dão a dimensão temporal do seu repouso. Pode-se ainda observar que a sonoridade e o ritmo do último tique-taque, 9:10 h da manhã é associado aos passos de Luciana entrando no quarto do convalescente. Em aproximadamente 50 minutos de filme, outro exemplo, os ruídos contrastantes que articulam a mudança de cena do castelo para o campo, colocam lado a lado duas faces importantes da trama: o ruído do carro que abandona o castelo e o canto de pássaro que introduz o ambiente campestre e rural. Na sequência, a buzina e o ruído do motor do carro se referem à presença de Luciana, exemplo da mulher moderna da cidade, enquanto a imagem de Marina, a noiva que representa a simplicidade do ambiente rural, aparece ao lado de um pássaro. Sobre o silêncio, conclui-se que ele não foi explorado expressivamente no filme.

Em minha opinião, apesar das limitações impostas pela inexistência, no Brasil daquela época, de tecnologia capaz de mixar as sonoridades de um filme, em *Argila* novos desafios propostos pela adição da trilha sonora são enfrentados, resultando momentos de grande expressividade na harmonização dos elementos sonoros e visuais, como na cena da interpretação de Iberê para a música de Villa-Lobos.

Em 1940, *Pureza* foi mais uma importante produção da Cinédia que trouxe novidades na exploração do som, apesar de mencionado por poucos autores³¹. Dirigido pelo português Chianca de Garcia, recém-chegado de Portugal trazendo seu assistente Fernando de Barros, o filme é uma adaptação do romance de mesmo nome de José Lins do Rego. *Pureza* recebeu a premiação de melhor longa metragem, em 1941, no concurso realizado pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP).

De acordo com Ramos e Miranda, em 1939 um novo equipamento de som da RCA, com mesa de dois canais, foi importado pela Cinédia; e em *Pureza* “apresenta-se uma música de fundo composta por Arthur Bossmans” (RAMOS; MIRANDA, 2000, p. 520). Entretanto, na ficha técnica da Cinemateca Brasileira, entre os nomes dos responsáveis pela sonorização do filme não consta Arthur Bossmans, mas as presenças de: Hélio Barrozo Netto na direção do som, Dorival Caymmi e Francisco Sacarabone, autores das músicas *É doce morrer no mar* e *É dengo*, o primeiro, e *Quem parte leva saudade*, o segundo, Luciano Perone, orquestração e Radamés Gnattali, regência.

Sobre o novo equipamento, Fernando Costa, em nota de rodapé, acrescenta que Hernani Heffner informa que a mesa de dois canais do equipamento da RCA possibilitava, “pela primeira vez, a superposição de dois sons gravados separados. *Pureza*, de Chianca de Garcia, seria o primeiro filme a apresentar uma nova saída técnica ao superpor aos diálogos uma música de fundo” (COSTA, 2008, p. 119).

1.4 Codeta

A evolução do cinema sonoro no Brasil coincide com a evolução do cinema produzido no Rio de Janeiro e São Paulo, por meio das produtoras Cinédia, Brasil Vita Filmes, Sonofilmes, INCE, entre outras. Sobre o uso do som e de sua associação com a imagem, observam-se transformações e algumas sugestões de

³¹ Alex Vianny e Glauber Rocha sequer citam esse filme e Salles e Gonzaga apenas o inserem nas figuras com imagens de filmes, cuja legenda se limita às referências aos diretores e atores.

intenções mais expressivas na utilização, sobretudo da música, e os ruídos, por outro lado, são precariamente explorados.

A partir das primeiras exhibições com acompanhamento musical ao vivo e dos *filmes cantantes*, os avanços com a gravação em discos possibilitou uma simplificação prática, já que não era mais necessária a presença física dos músicos durante a projeção nas telas. Além disso, a seleção musical e os arranjos predeterminados e fixos para os filmes silenciosos já demonstravam a intenção de aliar som e imagem cinematográfica na condução da narrativa, como a citada trilha original de Alberto Lazzoli gravada para *Barro Humano*, em 1929. Mas a influência do cinema silencioso pode ser observada principalmente pela excessiva presença da música das primeiras produções sonorizadas.

Sobre a trilha musical, de maneira geral, o repertório de canções populares e folclóricas é utilizado como música de cena, portanto, diegética, e as músicas orquestrais ao estilo romântico dos maestros-compositores brasileiros são colocadas ao lado de outras dos compositores eruditos internacionalmente mais conhecidos, como Bach e Beethoven, compondo o fundo, a música incidental, comentando a narrativa, já que a superposição música e texto ainda não ocorria.

Nota-se a valorização dos músicos brasileiros, muitos deles embora de origem italiana, tanto do universo popular, quanto os maestros-compositores, mas com trânsito também no popular, como Francisco Mignoni (*Bonequinha de Seda*), Villa-Lobos (*Descobrimento do Brasil e Argila*), Radamés Gnattali e Heckel de Taveres (*Ganga Bruta e Argila*) e Odmar de Amaral Gurgel, o Gaó (*Caçador de Diamantes*). Essa prática da participação de compositores eruditos escrevendo peças originais para o cinema ao lado de lançamentos de canções populares será mantida nos anos de 1950.

Em algumas produções, as músicas não foram compostas originalmente de acordo com a trama narrada, e sim selecionadas e aproveitadas no filme. Como exemplo, temos o concerto para piano de Heckel Tavares, de 1938, e a peça para violoncelo e piano de Villa-Lobos, de 1917, e Beethoven em *Argila*, e composições de Bach em *Ganga Bruta*. Essa inserção de música preexistente

acrescendo o repertório que contava também com composições originais era usual no cinema americano da época, entre os quais o diretor Billy Wilder oferece vários exemplares, como a Toccata de Bach interpretada pelo mordomo no momento de virada no filme *Crepúsculo dos deuses* (1950). No cinema brasileiro dos anos 1960, sobretudo no Cinema Novo, as músicas preexistentes predominaram nas trilhas dos filmes, para os quais as composições de Villa-Lobos foram largamente aproveitadas.

2 ALBERTO CAVALCANTI E O CINEMA SONORO

Se no Brasil, até os anos de 1950, pouco se comentava sobre o papel do som na construção da linguagem cinematográfica e os experimentos nessa área eram resultados muito mais de um trabalho individual e intuitivo do que de investigação, como versou o primeiro capítulo deste estudo, Cavalcanti, ao contrário, teorizava sobre o assunto, demonstrando um conhecimento bastante sistematizado a este respeito. Suas ideias abordam amplo espectro da questão e trazem para discussão e reflexão temas como o silêncio, os ruídos, a relação entre diretor, músico e música de cinema. Expressas nos filmes, em entrevistas, artigos e livro publicados até a década de 1950, as concepções sonoras de Cavalcanti foram agrupadas e categorizadas neste capítulo. Além destas, suas concepções mais gerais sobre cinema foram relacionadas com as ideias de outros realizadores e teóricos de cinema contemporâneos de Cavalcanti, como René Clair (1898–1981), Eisenstein (1898–1948), Jean Vigo (1905–1934) e Jean Epstein (1897–1953) entre outros, cuja proximidade dos conceitos estéticos permite inferir sobre sua mútua influência.

Apesar de ter sido um dos pioneiros do cinema sonoro, os estudos sobre o assunto, até mesmo os mais recentes desenvolvidos no Brasil, pouco se dedicam às ideias de Cavalcanti, como o livro *A música do filme*, de Tony Berchmans, de 2006, e *O som no cinema brasileiro*, de Fernando Costa, de 2008. No livro de Berchmans, por exemplo, apesar da abrangência de conteúdo, não há qualquer menção à colaboração de Alberto Cavalcanti e quando o autor comenta sobre o cinema produzido no Brasil até a década de 1960, pouco explora a música original produzida por nossos compositores. O mesmo acontece em *A música do cinema*, volume 1, de João Máximo (2003), cujas escassas referências ao cineasta têm o intuito apenas de contextualizar as produções dos músicos. De forma talvez mais injustificada, Ewald Filho (1988) sequer o inclui no seu *Dicionário de cineastas*.

Fernando Costa também omite as contribuições de Cavalcanti. Ele comenta que os avanços em direção à sincronia perfeita, possível por meio da gravação da

banda sonora na própria película, estavam sendo cada vez mais conquistados no Brasil, mas era necessário mais um passo para a consolidação do cinema sonoro.

O som direto era uma realidade, porém limitada aos estúdios. A impressão indelével do som na película e a subsequente ausência de mixagem faziam com que todo o som, todo o número musical, todos os diálogos fossem gravados no momento em que a cena ocorresse. Possibilidades de mixagem tardariam, como dissemos, a surgir. [...] Deveria haver uma outra grande transformação (COSTA, 2008, p. 131).

Com essa afirmação Costa conclui o segundo capítulo, *A passagem para o sonoro*, do seu livro. Entretanto, e curiosamente, no próximo capítulo, *O som direto em todo o lugar...*, o autor não menciona os avanços trazidos por Cavalcanti, seja pela aquisição dos equipamentos na Vera Cruz ou pelas experiências com o cinema sonoro na Europa e com o documentário inglês de John Grierson, que supostamente poderiam ser o que o autor considerou “outra grande transformação”. Há um hiato entre a década de 40 e 60, como se nada de novo houvesse ocorrido no som dos filmes brasileiros dos anos de 1950.

Entretanto, as omissões por parte de alguns autores não condizem com as opiniões de outros pesquisadores, entre os quais se destacam Pellizzari e Valentinetti (1995), Walter Lima Júnior, com o programa para a TV brasileira *Cavalcanti o cineasta do mundo* (200?), Sérgio Caldieri (2005) e Luiz Nazário (2007). A partir das informações levantadas por esses e outros estudiosos, serão apresentados a seguir aspectos da formação profissional do cineasta, suas realizações na Europa e no Brasil, sempre que possível com destaque para as experiências sonoras e algumas análises de filmes propostas por mim.

2.1 As experiências cinematográficas na Europa

Antes de vir para o Brasil dirigir a Vera Cruz, Alberto Cavalcanti já possuía vasta experiência com o filme sonoro, no documentário e na ficção, principalmente como o cinema realizado na Inglaterra e na França. Experimentou as mudanças técnicas e estéticas envolvidas na evolução do cinema mudo para o sonoro; e os conhecimentos construídos eram divulgados em livros, revistas, artigos e entrevistas. Na Europa, havia trabalhado com músicos da categoria dos franceses

do grupo reacionário ao impressionismo e wagnerismo - *Les six*, Darius Milhaud e Georges Auric, como também, entre outros, com o compositor inglês Benjamin Britten e o finlandês Jean Sibelius. No Brasil, no período de 1950/54, novos maestros-compositores que circulam entre o popular e o erudito da música brasileira ingressam também no cinema. E com Cavalcanti, além de Guerra-Peixe, trabalharam, entre outros, Francisco Mignoni e Cláudio Santoro.

Alberto Cavalcanti nasceu no Rio de Janeiro, em 1897, e sobre o ambiente familiar e as primeiras influências culturais que ajudaram a moldar sua personalidade Nazário resume:

Cresceu no seio de uma família de militares positivistas do Nordeste, ouvindo histórias sobre expedições entre índios do Amazonas contadas pelo Marechal Cândido Rondon, que frequentava sua casa. Chegou a conhecer Euclides da Cunha, amigo de seu tio Alberto Rangel, autor de *Inferno Verde*. Ingressando no Colégio Militar apaixonou-se pelo cinema: “Os dramas dinamarqueses interpretados por Asta Nielsen e as comédias de Marx Linder tanto me impressionaram que nunca os esqueci. Somente aquelas imagens simples e silenciosas, acompanhadas de uma música de fundo pareciam se tornar para mim por um segundo realidade”. Nesse meio tradicional, a personalidade extrovertida, voltada desde cedo para as artes, transformou Cavalcanti num rebelde, também devido à sua homossexualidade, que logo se manifestou como contestação da autoridade (NAZÁRIO, 2007, p. 79).

E foi a referida rebeldia que levou Cavalcanti, em 1914, a ser expulso da escola onde estudava Direito e mudar-se, a mando do pai, para a Europa para cursar Arquitetura, em Genebra, na Suíça. Após alguns anos de trabalhos na área, fracassou na busca da felicidade profissional, inclusive com um breve retorno ao Brasil no início da década de 1920. Parte então para as primeiras experiências no cinema, em Paris, a partir de 1922, em trabalhos como assistente e cenógrafo das produções do cineasta francês Marcel L’Herbier.

A partir de 1925 iniciou uma nova fase como realizador cinematográfico e lançou, em 1926, *Le Train Sans Yeux* e *Rien Que Les Heures*, sendo que este segundo, na opinião de Walter Lima Junior³², retrata o senso de observação social e humana de Cavalcanti e se apresenta com riqueza de detalhes na ambientação e na luz. Em 1927, lançou *En rade*, pela NeoFilms, produtora criada no mesmo ano

³² Comentário extraído do programa de TV *Hoje tem espetáculo – Cavalcanti o cineasta do mundo; parte I*

pelo ator e produtor francês Pierre Braunberger, que nos anos de 1920 havia trabalhado na *Fox Film Corporation*, em Nova York, e na *Metro-Goldwyn-Mayer*, em Los Angeles. Esse filme foi reproduzido no Brasil como *O canto do mar* e, ainda segundo Walter Lima Júnior, com atmosfera poética e elementos do neorrealismo retrata a realidade social das pessoas que vivem em torno do porto. Pellizzari e Valentinetti (1995) acrescentam que *En rade* foi muito apreciado pela crítica, que percebeu nele influências dos diretores franceses Louis Delluc e René Claire.

Antes de dirigir *En rade*, Cavalcanti seguiu seu interesse pelos avanços do som e em 1928 foi a um festival de música na cidade alemã Baden-Baden, participou das discussões sobre música gravada e se encontrou com os compositores Paul Hindemith, Kurth Weil e Darius Milhaud. Mas o encontro com o sonoro no filme se deu em *Petit Chaperon Rouge* (1929), ao lado do compositor e amigo Maurice Jaubert. Sobre essas primeiras experiências com o cinema sonoro, Pellizzari e Valentinetti comentam:

É a ocasião para uma pesquisa visando obter certo tipo de ritmo ligado à música e aos diálogos pós-sincronizados. [...] Cavalcanti acredita no sonoro e tem ideias sobre a questão, como testemunham seus escritos posteriores. Assim como lembra Francesco Sávio, "ele elaborou a teoria segundo a qual, depois da primeira fase do *som sincronizado*, era preciso passar à do *som complementar*, a da imagem" (PELLIZZARI; VALENTINETTI, 1995, p. 27).

No início da década de 1930, as experiências de Cavalcanti com o cinema sonoro foram marcadas também pela integração com a indústria cinematográfica no modelo americano que dominava o mercado mundial, como comentado a seguir.

Nos primeiros anos do cinema falado as indústrias americanas, em busca de consolidação de mercado, investiram na produção barata filmada em várias línguas. Não se trata, no entanto, de dublagem e sim de versões de uma mesma proposta cinematográfica, com os mesmos cenários, os mesmos acontecimentos, porém com atores e diretores das localidades visadas. É uma oportunidade para profissionais de diversas origens conhecerem o sistema dos estúdios e a maneira de se fazer cinema de Hollywood. Cavalcanti é um deles e nos estúdios da Paramount, em Joinville, dirige versões francesas e uma em português para *Tout*

sa vie (1930), primeiro filme falado em língua lusitana e que nessa versão intitulou-se *A Canção do Berço*.

Mas a insistência na palavra não satisfazia Cavalcanti, que buscava novos experimentos com o som e a música no cinema. Partiu então para Londres e, em 1933, aceitou o convite do escocês John Grierson para integrar-se à equipe do *General Post Office Film Unit* (GPO). Segundo Mattos, “a GPO operava como uma equipe, todos contribuindo em certa medida para cada filme e o papel de Cavalcanti foi o de ser o responsável pelas inovações e experiências” (MATTOS, 1988, p. 14). No programa para a TV brasileira, Walter Lima Júnior comenta sobre a importância dessa fase do cineasta:

É aqui no *General Post Office Film Unit* que Cavalcanti encontra o ambiente que, junto com um grupo de jovens técnicos, durante alguns anos consecutivos realizam uma série de filmes curtos, dando não um simples passo à frente, mas abraçando uma enorme distância no campo do som e no de sua aplicação à obra cinematográfica, criando mesmo uma estética do som, tal como outros antes dele contribuíram para construir uma estética de imagem e do silêncio. Talvez essa seja a fase mais interessante, mais fecunda, mais curiosa da carreira de experimentador de Cavalcanti, só passível de paralelo com a que, 15 ou 16 anos mais tarde, empreenderia no Brasil (LIMA JÚNIOR, [200?]: Parte I).

De acordo com Cavalcanti, “os documentaristas ingleses conseguiram canalizar a propaganda oficial para o serviço de educação social” (CAVALCANTI, 1957, p. 29). Além disso, as proposições contrárias ao uso abusivo dos diálogos e a favor do som não sincronizado, principalmente da palavra e dos ruídos, foram uma das maiores contribuições da escola do documentário inglês para o aperfeiçoamento da banda sonora dos filmes. Uma influência determinante nessa época foi o engenheiro eletricista, Ken Cameron (1915–2000), autor do livro *Sound and the Documentary Film*, publicado em 1947 e difundido entre os membros da equipe da GPO.

De acordo com as informações do *Addendum* do livro *British Film Music*³³ (HUNTLEY, 1972, p. 246-7), Ken Cameron nasceu em 1915, em Wendover, na Inglaterra, e graduou-se em Engenharia Elétrica na Universidade de Glasgow, na

³³ Disponível em <http://migre.me/afsVi>, acessado em 08 de agosto de 2012

Escócia. Antes mesmo de se formar em 1938, em setembro desse mesmo ano foi dado a ele um cargo no Departamento de Som da *General Post Office Film United*. Pesquisador em acústica e gravação sonora, Cameron descobriu espaços próximos de Londres, adequados para gravações de músicas e sonoridades dos filmes. Em 1944, foi para Hollywood estudar técnicas de gravação e trouxe os conhecimentos do método de gravação com multimicrofones para a GPO. Ainda hoje ele é conhecido na Inglaterra como um dos mais importantes especialistas em gravação sonora, principalmente pela supervisão e manuseio pessoal dos trabalhos nessa área. Cameron morreu em 2000, aos 84 anos.

O prefácio do livro *Sound and the Documentary Film* foi escrito por Alberto Cavalcanti, que elogia o trabalho de Cameron, principalmente pelo interesse e entusiasmo com que o engenheiro tratava os complexos problemas relacionados ao registro sonoro. Não posso deixar de mencionar as palavras com que Cavalcanti é referenciado no texto da editora para a orelha desse livro: “*The British Documentary Film Industry owes a great deal to the ideas brought from France by Cavalcanti, who was one of the first to regard the sound-track as capable of a wider interpretive use than merely explanation and accompaniment*”³⁴ (CAMERON, 1947).

O livro de Cameron está dividido em 10 capítulos que tratam de temas relacionados ao uso do som no cinema e às etapas envolvidas na sua inserção nos filmes, desde a produção (captação, gravação, etc.), pós-sincronização, dublagem e sua reprodução nas telas. Para a finalidade de minha pesquisa, selecionei desse livro a ilustração de uma *cue sheet* (FIG. 4), isto é, uma lista de sons da banda sonora de um filme, apresentada no capítulo VIII – *Track-laying and Re-recording*. As informações da lista revelam o interesse pelos elementos sonoros e o tratamento sofisticado que lhes era dado, embora, como observa Cameron, esses elementos estejam apresentados na ilustração de forma mais simples do que de fato eram sistematizados.

³⁴ A Indústria do Documentário Britânico deve muito às ideias trazidas da França por Cavalcanti, que foi um dos primeiros a perceber a trilha sonora com potencial de uso interpretativo mais amplo do que meramente explicação e acompanhamento.

FIGURA 4 – *Cue sheet* apresentada do livro *Sound and the Documentary Film*

TRACK-LAYING AND RE-RECORDING							
DUBBING SHEET							
PRODUCTION: SIX MONTHS		REEL: 4			LENGTH: 930 FT.		
	Mute	Dial.	Music A.	Music B.	FX1.	FX2.	Loop
0	Pit	—	4M1		Cage		
	Ambulance	Comm.	.		.	Ambulance bell	
		.	.		.		
100		.	.		.		
		.	.		.		
		.	Mix to	4M2			
200	London	Comm.	.	.	Traffic	Single bus	
		.	Street organ	.	.	Single car	
		Horns	
300		Car	
	Theatre	Dial. Play			Laughter	Applause	
400	Coast	Comm.	Fade in 4M3		Wind	Hammer	Sea
		.	.		.		
		.	.	Trumpet solo	.	Plane Bang	
500			
	Battle	Shouts	Mix to	4M4	Guns Guns	B/g Battle	
600			.	.	Plane	Bombers	
			
700			Big gun	.	.	.	
	L/S Fields	Comm.	4M5		Tractor	Distant planes	
800		.	.		.		
		.	.		General farm		
900		.	.	Birds	.		

FIG. 53. A TYPICAL RE-RECORDING CUE SHEET

Fonte: Cameron (1947, p. 83).

Na *cue sheet* (FIG. 4) apresentada por Cameron, a extensa gama de sonoridades se vincula a um trecho de um filme hipotético com 930 pés de rolo, indicados na primeira coluna da esquerda, e seis pistas de som (uma de diálogos, duas de

música, duas de efeitos ou ruídos e uma de *loop*). A pista de *loop* era utilizada para gravação de sonoridades contínuas e invariáveis de natureza não sincrônica, como som de chuva, de pássaros ou, no caso, de mar. O autor destaca que as informações dessa lista demonstram a necessidade de estúdios bem equipados, pois os sons relacionados deviam ser regravados, amplificados, equalizados, recortados e mixados, trabalho sofisticado que demanda pessoal, locações e equipamentos especializados.

Segundo Cameron, cada pista envolve o uso de aparato elaborado e de custo elevado. Enquanto muitos estúdios trabalhavam com apenas três pistas de som, outros mais elaborados de Hollywood dispunham de 20 pistas. O número mais alto de pistas facilita o trabalho do *mixer*, já que é de grande auxílio, por exemplo, manter em uma faixa sonoridades contínuas, como a de tráfego, e reservar outra para sons mais específicos, como de tiros, ou o ruído de um carro em particular.

Cameron também cita defeitos da lista de sons apresentada na figura, como a presença do ruído de uma “grande arma” em cerca de 740 pés da faixa da “Música A”. No caso, a inserção “imperdoável” do ruído da arma em uma pista de música se justifica, já que não havia espaço disponível em outras faixas. Essa observação de Cameron leva a inferir sobre a relevância atribuída aos elementos sonoros de um filme e o cuidado no seu tratamento. Apesar de não contar com número suficiente de pistas, manteve-se a intenção artística e procurou-se uma adequação que, pelo menos para aquele momento, pudesse suplantar a deficiência técnica.

A propósito desse estudo, assinalo ainda da *cue sheet* a diversidade de sons distintos da palavra e da música anotados nas colunas 6, 7 e 8 (FX1., FX.2., *loop*). Além de variadas, essas sonoridades estão justapostas, superpostas e relacionadas a diálogos e, sobretudo, às duas faixas de músicas do filme, procedimento que será utilizado nas trilhas sonoras dos filmes brasileiros produzidos por Cavalcanti.

A produção da GPO, com caráter institucional e governamental, exigia de seus colaboradores um engajamento absoluto, é uma importante referência do

documentário de cunho social e de experimentações nos filmes, sobretudo sonoras. A fusão criativa da imagem e do som, o comentário e a música e a pesquisa em torno do ritmo esboçada desde *Rien Que Les Heures* (1926) encontram um novo campo de expressão. Além da sua contribuição muitas vezes anônima na maioria dos filmes do GPO, o cineasta brasileiro realiza o seu primeiro trabalho em 1934, com a comédia curta-metragem *Pett and Pott*.

Para Cavalcanti, *Pett and Pott* foi “uma simples lição de som”. Os autores Pellizzari e Valentinetti acrescentam que “de fato, a parte acústica foi realizada antes da filmagem e pode-se compreender onde se concentraram os esforços do diretor” (PELLIZZARI; VALENTINETTI, 1995, p. 31). Cavalcanti atua no filme, mas, segundo Nazário:

Mais que seu duvidoso talento de ator, foram suas ideias revolucionárias sobre o uso do som no cinema que chamaram a atenção de Grierson. Veterano do cinema mudo, Cavalcanti considerava o diálogo um mero acessório. Em cinco segundos, dizia, podia-se mostrar uma solidão na tela, bastando o apito de um trem e o latido de um cão para que o público imaginasse a solidão de uma mulher (NAZÁRIO, 2007, p. 85).

Vale a pena mencionar que a cena do grito que se encadeia com o apito do trem utilizada por Cavalcanti em *Pett and Pott* (1934) foi reproduzida um ano mais tarde por Hitchcock em *39 Degraus* (1935). Hitchcock já havia utilizado, em 1929, um procedimento parecido no filme *Blackmail*, unindo pelo mesmo grito o semelhante susto de duas mulheres. Entretanto, a proposta sonora em *Pett and Pott* de Cavalcanti, assim como em *39 Degraus*, é mais original.

Nas referidas cenas de ambos os filmes, vemos a imagem de uma mulher que se assusta com o que vê e expressa um grito de horror, cujo som é o apito de um trem que será sugerido na cena seguinte. Hitchcock irá apresentar o trem em sincronia com o som do seu apito, mas Cavalcanti prefere a sugestão, dispensando a sincronia e mostrando apenas os passageiros, que ao ouvirem o apito se aprontam para o desembarque. Observa-se, ainda, que ao estender um pouco mais o tempo de exposição da imagem do grito antes de encadeá-la para a cena seguinte, Cavalcanti valoriza o susto da personagem ao perceber que a mão que ela acariciava era a de um ladrão. O tratamento de Hitchcock para a semelhante cena resulta em um encadeamento mais acelerado.

FIGURA 5 – O grito que se encadeia com o som do apito do trem em *Pett and Pott* (A e B), de Cavalcanti, e *39 Degraus* (C e D) de Alfred Hitchcock



Fonte: Imagens digitais extraídas dos filmes e editadas pela autora.

A partir da primeira experiência na GPO com *Pett and Pott*, de acordo com Nazário, John Grierson contrata Cavalcanti para a função de engenheiro de som dos documentários: *Song of Ceylon* e *New Rates*, em 1934, *Who Writes to Switzerland?* e *Message from Geneva*³⁵, em 1937, “e o belo *Night Mail* (1936), de Harry Watt e Basil Wright, em que um trem atravessa o país ao ritmo de um poema de W.H. Auden, cujos versos imitam as cadências da locomotiva” (NAZÁRIO, 2007, p. 85) . De acordo com a filmografia catalogada pelo próprio Cavalcanti (1957) e por Pellizzari e Valentinetti (1995), exceto o primeiro e o último, os outros três documentários foram também dirigidos por Cavalcanti.

³⁵ Nazário indica o ano de 1936 para *Message from Geneva*. Entretanto, de acordo com Cavalcanti (1957, p. 272) e Pellizzari e Valentinetti (1995, p. 418), esse filme é de 1937. Ainda, seguindo os mesmos autores, da versão do Nazário foi cortada a palavra *We* e acrescentada a interrogação final para o filme (*We*) *Who Writes to Switzerland?*

Sobre a produção do documentário britânico, Cavalcanti comenta a diversidade dos temas tratados, “todos tendendo a dramatizar o real, a forçar o público a se interessar pelas questões essenciais do país. Todos tratados com grande preocupação de veracidade”. Sobre *Song of Ceylon*, ele resume: “a vida em Ceilão, a Revolução Industrial que costeia a ilha sem atingir a piedade dos indígenas. As danças e os templos cingaleses em todo o seu esplendor” (CAVALCANTI, 1957, p. 79); e sobre o sucesso alcançado por *Night Mail*, ele acrescenta: “só na Grã-Bretanha mais de mil cinemas passam *Night Mail*, e os espectadores aplaudem longamente, enquanto o filme comercial, que o acompanha, termina numa indiferença e num silêncio completos” (CAVALCANTI, 1957, p. 79).

Em *Song of Ceylon* (1934), dirigido por Basil Wright, os costumes dos habitantes do Ceilão foram tratados a partir do livro *An historical relation of Ceylon in the East Indies*, escrito por Robert Knox, em 1681. Os comentários na voz de Lionel Wendt são excertos do livro do autor britânico, escrito após retornar da missão comercial no leste indiano, juntamente com uma equipe e seu pai, que morreu por lá de malária, em 1966³⁶. A música é de Walter Leigh, o som da E.A. Pawley sob a supervisão de Alberto Cavalcanti, que tem a função de engenheiro de som.

Ao comparar a sonorização conduzida por Cavalcanti em *Song of Ceylon* com a de *Ganga Bruta*, realizado em 1933, portanto, apenas um ano antes do documentário de Cavalcanti, chamam a atenção na produção nacional os evidentes problemas com a sincronização e a excessiva presença da música, ainda bastante dissociada da narrativa. No documentário da GPO, ao contrário, a sincronização não é um problema, mas sim mais um elemento de expressividade e de condução da narrativa. O que se verifica é uma superposição harmoniosa de ruídos (sons gravados direto), música e voz se aliando às imagens nos ritmos

³⁶ Nessa expedição, o autor foi capturado e preso por nove anos até sua fuga e esses eventos são narrados no livro, além de detalhes sobre a fauna, flora e costumes dos habitantes da ilha, incluindo a captura de elefantes selvagens e seu treinamento para algozes. O filme comenta ainda sobre como a cultura do chá modificou a vida dos nativos da região. Apesar de não escapar de uma visão eurocêntrica dos habitantes do Sri Lanka, cujos costumes são narrados a partir do texto do britânico do século XVII, o documentário é bonito, lírico e ritmado.

internos dos planos ou na montagem das sequências³⁷. Como exemplo de reforço do ritmo interno do plano, destaca-se o dançante movimento do pescador potencializado pela música de fundo em aproximadamente em 16 minutos de *Song of Ceylon*. O som como elemento constitutivo da montagem, interligando e dando significado para as sequências, pode ser observado em aproximadamente 23 minutos, quando a sonoridade que ouvimos, indeterminada e não sincronizada, antecipa a imagem do navio que irá aparecer na tela. Só quando vemos o navio associamos que o som que acabamos de ouvir era o do seu apito. Ou seja, primeiro ouvimos um som que se destaca, mas que não identificamos sua origem ou representação, que será em seguida revelada pela imagem. A expressividade do silêncio também pode ser destacada em *Song of Ceylon*, na preparação da festa em aproximadamente 31 minutos de filme, cuja ausência sonora cria uma expectativa semelhante à causada por uma pausa expressiva em uma partitura musical.

Novamente dirigido por Basil Wright, este em parceria com Harry Watt, *Night Mail* (1936) é um documentário realizado em 1934 a mando do serviço de correios britânicos³⁸. Lançado em 1936, o filme conta a história da jornada do trabalho noturno do trem do sistema de correio do Reino Unido, o *Royal Mail*, do departamento governamental de telecomunicações, o GPO, que parte de Londres com destino a Glasgow, na Escócia. A planificação sonora será constituída de ruídos, diálogos, silêncios, narração de John Grierson e Stuart Legg e música do compositor britânico Benjamin Britten, com som de E.A. Pawley, sob a supervisão de Alberto Cavalcanti. O poema do anglo-americano Wystan Hugh Auden (1907–1973), escrito originalmente para o filme, é interpretado como um canto ritmado nos últimos minutos do filme, cujos versos iniciais na voz do próprio Auden, *This is the Night Mail crossing the border / Bringing the cheque and the postal order/ Letters for the rich, letters for the poor [...]*³⁹, ganham velocidade aos poucos, associados ao movimento do trem. A música de Britten faz a abertura do filme,

³⁷ Assista ao filme em: http://www.archive.org/details/Song_Of_Ceylon_1934. Acesso em: 25 de novembro de 2010.

³⁸ Assista ao filme nos endereços: http://www.youtube.com/watch?v=g_oekWnniDU/ http://www.youtube.com/watch?v=PZdWxPuhsyQ&feature=more_related e http://www.youtube.com/watch?v=mDYIrsih_Wk&feature=related, acessados em 25 de novembro de 2010.

³⁹ A letra completa do poema pode ser conferida em <http://www.youtube.com/watch?v=zmcuiKsBOi0>, acessado em 13/08/2012.

sugerindo o movimento inicial do trem, e retorna no final, sugerindo a sua parada. Nos três minutos finais do filme, o poema de Auden e a música de Britten aparecem corando o término dos trabalhos do *Royal Mail*, mas o destaque da sonorização desse documentário são as sonoridades naturais.

A explicação de Cavalcanti para a planificação sonora do filme - a construção da partitura de ruídos - parte da seguinte concepção: “sempre acreditei que o ruído pode dar ‘perspectiva’ à banda sonora muito mais facilmente que a música. No caso de *Night Mail* as imagens do filme foram concebidas ao mesmo tempo que o seu acompanhamento sonoro” (CAVALCANTI, 1957, p. 174). E acrescenta:

Primeiro foram os ruídos selecionados para cada sequência. Depois construiu-se o acompanhamento sonoro com as “notas dominantes”, que são diferentes em cada seção. Começa o filme com uma breve cena falada sobre a partida do trem, sucedida, como transição, por sinais com o som sincronizado; segue-se uma série de vistas que acompanham o trem, tomadas de avião, e, após, cenas na torre de controle, como todos os ruídos característicos, vendo-se depois várias vezes, o trem filmado de fora, com seu ritmo real e seus apitos como “notas dominantes”. Neste trecho suprimimos todas as paradas em estações, que foram condensadas na sequência seguinte, “Crew, depois de meia-noite”. Nas plataformas de Crew usamos todos os gritos, todos os barulhos de vagonetas, das locomotivas chegando e saindo e outros efeitos de uma estação. Deixando Crew, o ritmo do trem passa para segundo plano e uma orquestração de ruídos, pontuada por explicações quase gritadas, sugere as regiões industriais que o trem atravessa. As cenas do interior são acompanhadas, de novo, pelo ritmo simplificado do trem, desta vez quase imperceptível, e que se bem me recordo era feito pela bateria: os operários falam em sincronismo com grande naturalidade. Estamos no patamar que prepara o clímax do filme; o trem apanhando e descarregando sacos de cartas, a grande velocidade. Aqui se repetem alguns apitos não sincronizados sobre, primeiro, planos das rodas da locomotiva, servindo novamente de pontuação e, finalmente, depois de um pequeno interlúdio musical – usado como anticlímax mostrando a alvorada – a subida para a Escócia, que termina com a sequência lírica, em que os versos de W.H. Auden seguem o ritmo do trem e produzem um grande efeito dramático (CAVALCANTI, 1957, p. 174-5).

Engrenagens, movimentos da locomotiva nos trilhos, apitos, o trabalho dos carteiros dentro e fora do trem, diálogos dos trabalhadores são as sonoridades que, permeadas de silêncios, criam a ambientação sonora da película. E, ainda, na percepção sonora que tive do filme antes de conferir as opiniões de

Cavalcanti⁴⁰, as variações de timbres, intensidades e ritmos fornecem sensações espaciais e temporais do ambiente, sugerindo distâncias e aproximações, partidas e chegadas. Essas impressões levaram a concluir que o procedimento de sonorização utilizado em *Night Mail* estava em sintonia com as pesquisas musicais desenvolvidas na Europa daquela época, sobretudo a partir do movimento futurista e a valorização dos ruídos.

O futurismo italiano foi um movimento artístico desencadeado pela publicação do manifesto futurista do poeta italiano Filippo Tommaso Marinetti no jornal francês *Le Figaro*, em fevereiro de 1909. Com exaltação à máquina, ao dinamismo e à velocidade da vida moderna e até mesmo à violência e destruição de tudo que se refira ao passado, esse foi um dos primeiros movimentos de arte moderna que impulsionaram outros movimentos modernistas como o Dadaísmo e o Surrealismo. Com origem na literatura, o futurismo desenvolveu-se em outras artes e na música encontrou em Luigi Russolo o principal idealizador de novos princípios estéticos baseados na valorização do som das coisas, das máquinas e dos ruídos. Influenciado pela leitura do manifesto *Música Futurista* do amigo músico Batilla Pratella, Russolo lançou em 1913 o manifesto *A Arte dos Ruídos* e desenvolveu instrumentos musicais e máquinas de fazer ruídos, os *intonarumori*, com os quais fez suas primeiras apresentações musicais futuristas em Londres e Paris. De acordo com Sérgio Medeiros estavam presentes nas plateias das apresentações de Russolo “nomes de prestígio na área da música erudita, como Stravinsky, Ravel e Honegger, e também da literatura e das artes plásticas, como Claudel e Mondrian” (MEDEIROS, 2012). Nas décadas de 1920 e 1930, muitos artistas criaram peças musicais inspirados nos sons das máquinas, tais como: Darius Milhaud, com *Máquinas Agrícolas* (1920), para canto e sete instrumentos; Arthur Honegger, com a peça *Pacific 231* (1923), na qual ele procura “não a imitação dos ruídos de uma locomotiva, mas a reprodução de uma impressão visual e a sensação física prazerosa por meio de uma construção musical” (HONEGGER *apud* MORAES, 1983, p. 38); George Antheil, com *Sonata do Aeroplano* e *Mecanismos e morte da máquina*, ambas de 1923, e *Ballet Mécanique*, de 1925, para um conjunto de pianos, percussão, sinos elétricos e

⁴⁰ A análise que ofereço sobre a sonorização de *Night Mail* está detalhada no item 2.4.2 *Qualificação e funcionalidade do som/Ruídos* deste capítulo.

hélices, concebida originalmente para o filme de mesmo nome, de 1924, do pintor cubista Fernand Leger.

O aproveitamento musical dos ruídos e das sonoridades provenientes do cotidiano teve continuidade e novos desdobramentos, como o movimento da *Música Concreta*, que surgiu na França no final da década de 1940, a partir dos estudos e composições musicais do engenheiro eletrotécnico e locutor de rádio parisiense, Pierre Schaeffer. Os avanços tecnológicos na indústria do som e das estações de rádio, com microfones e gravadores magnéticos mais potentes, possibilitavam a captação do áudio, constituído na *música concreta* dos sons naturais, do ambiente, de objetos, de máquinas, ruídos ou instrumentos musicais, cujos fragmentos sonoros eram gravados e modificados em estúdios especializados, dando origem às novas criações musicais. Schaeffer criou, entre outras, as peças *Étude aux chemins de fer* (Estudo com trens), *Étude au piano I* (Estudo ao piano I) e *Étude aux casseroles* (Estudo com pães franceses), que envolviam aumento de velocidade, *looping* e reversão nas gravações, com ruídos associados a sons de, respectivamente, trens, pianos e um forno. Ao lado de Schaeffer, Pierre Henry foi também pioneiro da *Musique concrète*, que contou com participações menos dedicadas de, entre outros, Pierre Boulez, Messiaen e Darius Milhaud. Vale lembrar que este último trabalhou ao lado de Cavalcanti em filmes da vanguarda francesa, como *L'Inhumaine* (1923), de Marcel L'Herbier, e na versão sonora de *La P'tite Lilie* (1927) do próprio Cavalcanti. Aliás, o conhecimento e o contato com outros artistas e outras artes eram importantes características do grupo da vanguarda francesa nos anos de 1920.

A bem-sucedida integração entre imagem, poesia e música no filme de 12 minutos dirigido por Cavalcanti em 1935, *Coalface*, também é analisada por Pellizzari e Valentinetti (1995, p. 31): “tudo se dá sobre o desenho geral, sobre a escansão e sobre o som que se torna quase um ruído indistinto”. Sobre esse documentário, Luiz Nazário acrescenta: “*Coalface* (1936) – que contou novamente com a colaboração do poeta W.H. Auden e com uma iluminação expressionista que transformou o documentário sobre mineiros numa coreografia de sons e imagens puros” (NAZÁRIO, 2007, p. 85). O próprio Cavalcanti comenta sobre a música de Benjamin Britten: “em *Coal-face* Britten obteve efeitos

musicais e corais admiráveis. A subida dos mineiros no ascensor, enquanto se ouvem vozes de mulheres que chamam por seus nomes, é, para mim, um dos grandes momentos musicais do cinema” (CAVALCANTI, 1957, p. 171).

Segundo Pellizzari e Valentinetti, em 1936 Cavalcanti trabalhava pela GPO na Suíça e em 1937 foi muito bem-recebido pelos italianos fascistas, na ocasião do Congresso Internacional de Música realizado em Florença, sob a coordenação do escritor e jornalista italiano Ugo Ogetti. Em Cremona, apresentou uma comunicação a convite do jornalista e político do regime fascista Roberto Farinacci⁴¹. Mas, também naquele país, viajou em companhia do músico Dairus Milhaud e “teve a chance de encontrar alguns italianos de valor, contrários ao regime ou já opositoristas: Sandro De Fero, Francesco Pasinetti, Giacomo Debenedetti (todos judeus), entre outros” (PELLIZZARI; VALENTINETTI, 1995, p. 33)

No final de 1937, na ausência de Grierson, Cavalcanti assumiu a direção da GPO que, em 1940, passou a servir a *Crown Film Unit*, organização vinculada ao Ministério da Informação do governo britânico, com o objetivo principal de realizar propaganda de guerra e instruções de defesa civil. Mas nesse cargo ficou por pouco tempo, até aceitar o convite para dirigir a mais antiga produtora cinematográfica na ativa até os dias atuais, *Ealing Studios*⁴², em Londres.

Na direção da produtora inglesa, função que cumpriu, segundo Pellizzari e Valentinetti (1995), de 1938 a 1952, Cavalcanti coordenou o setor dos filmes de propaganda de guerra e realizou filmes de ficção. “Ali realizou filmes notáveis, que se tornaram clássicos do cinema inglês, como a comédia musical *Chaperon Charlie* (1944), que narra a ascensão de um cantor de teatro burlesco londrino no século XIX” (NAZÁRIO, 2007, p. 88). Walter Lima Júnior destaca dessa fase o filme *The Halfway House* (1943) como exemplo das constantes pesquisas sobre a linguagem cinematográfica desenvolvida pelo cineasta:

⁴¹ Em 1938, a revista italiana *Bianco e Nero* publicou dois artigos de Cavalcanti que estão traduzidos no livro de Pellizzari e Valentinetti (1995f) com os títulos “O estudo do cinema enquanto meio de expressão” e “Documentário de propaganda”.

⁴² Ver mais sobre *Ealing Studios* em: http://www.ealingstudios.co.uk/EalingStudios/history_home.html.

As experiências não terminam de filme para filme. Parece que elas vão se somando, se alongando, vão aprofundando o sentido da linguagem do cinema. Nesse filme ele faz uso de maquete misturada a atores, luz, música, cenografia, mas um uso superbem utilizado de maquete [...] cria uma total ilusão de realidade (LIMA JÚNIOR, [200?]: parte 1).

Dessa época é a produção *Na Solidão da Noite* (*Dead of Night* - 1945) que se aproxima da psicanálise e da psicologia⁴³ e “permanece um filme único na sua carreira de diretor, mas também na história do cinema” (PELLIZZARI; VALENTINETTI, 1995, p. 37).

De acordo com Mattos (1988), o período *Ealing* é marcado “pela busca incessante de novidades cinestéticas, nenhuma dessas fitas é semelhante à precedente e todas contém geniais lampejos de criatividade” (MATTOS, 1988, p. 14). Esse autor acrescenta o comentário de Michel Bacon, responsável na época pela administração desses estúdios ingleses: “foi nossa associação que gerou a força da qual emergiram o que hoje são denominados em bloco – apesar de sua grande variedade – **os filmes da Ealing**” (BALCOM, s/d, *apud* MATTOS, 1988, p. 14).

No mesmo ano do sucesso de *Dead of Night*, Cavalcanti perdeu a mãe. Além disso, as produções do cineasta no final dos anos de 1940 - como *Nas garras da fatalidade* (*They made me a fugitive* - 1946-7), *O príncipe regente* (*The first Gentleman* - 1947) e *O Transgressor*, (*For then that Trespass* - 1948), de acordo com Pellizzari e Valentinetti (1995, p. 38) - não obtiveram sucesso, ao contrário, foram duramente julgadas pela crítica francesa e italiana da época. Nos comentários de Mattos (1988) sobre a filmografia de Cavalcanti consta que os três referidos filmes do final da década de 1940 foram exibidos no Brasil, respectivamente, nos anos de 1949, 1950 e 1952. Sobre *O transgressor*, Mattos acrescenta a crítica de Hugo Barcelos, que julgou a ação empobrecida, mas elogiou o som do filme: “Cavalcanti não usou a técnica do suspense, que se impunha pelas necessidades do gênero e da história, fixando-se incolor, no que tange a tipos, situações e ritmo cinematográfico, naquilo em que sempre se

⁴³ Mais informações sobre esse filme podem ser conferidas neste capítulo no item sobre o *Silêncio*.

especializou: som e iluminação – ambos magistralmente empregados [...]” (BARCELOS *apud* MATTOS, 1988, p. 24).

2.2 Ideias cinematográficas compartilhadas

Sempre na vanguarda do cinema europeu, ao mesmo tempo em que influenciou, Cavalcanti se entusiasmou com o trabalho de outros profissionais, compartilhou de ideias e proposições e inspirou gerações, seja com suas opiniões, seus filmes ou com os cursos que ofereceu. “Todos os historiadores do cinema reconhecem o papel da ‘Avant-Garde’ na criação da escola francesa de hoje, como reconhecem a influência do documentário no atual cinema inglês” (CAVALCANTI, 1957, p. 237). Pertencente aos dois referidos grupos, Cavalcanti considera que a maior contribuição da vanguarda francesa pertencia ao domínio da poesia e que “os filmes da *avant-garde* contêm um conjunto de imagens que podem ser colocadas entre as mais significativas de toda a história do cinema” (CAVALCANTI, 1957, p. 239). O documentário britânico, segundo o cineasta, resolveu o papel do som na evolução da poesia no cinema, sobretudo pela reação ao uso indiscriminado da música e ao sincronismo exagerado dos ruídos e da palavra, abrindo possibilidades para a criação do que ele chamou de “simbolismo sonoro”.

De acordo com Cavalcanti (1957), apesar de individualistas e muito diferentes entre si, os membros da *avant-garde* tinham em comum a disciplina e a obediência ao roteiro técnico, o que, segundo ele, contribuiu para enfrentar com certa facilidade os novos e diferentes problemas que vieram com o cinema sonoro. As individualidades contribuíram para a qualidade do grupo, mas foram “as poucas diretivas em comum que atuaram sobre o seu conjunto e se tornaram a causa profunda do novo passo adiante dado pela expressão cinematográfica, que trouxe consigo a sua intrínseca significação poética” (CAVALCANTI, 1957, p. 239).

Os vanguardistas dividiam-se em três núcleos. O primeiro, que provavelmente inspirou o nome do movimento, segundo Cavalcanti tinha a seguinte receita: “não contar nenhuma história, não colocar a câmera em posição normal, dividir cada

tomada em porções minúsculas, usar um certo número delas de ‘cabeça para baixo’; e por fim ‘temperar’ o todo com alguns trechos de negativos” (CAVALCANTI, 1957, p. 238). Cavalcanti destaca como expoentes das proposições do grupo os filmes *A quoi rêvent les jeunes filles* (1925), do irmão de René Clair, Henri Chomette, e *Ballet Mecanique* (1924), do pintor cubista Fernand Leger e música de George Antheil. Esse último teve grande repercussão em sua época e foi apresentado em várias capitais da Europa e diversas vezes em Nova York. O terceiro grupo derivava da escola surrealista e era constituído pelo múltiplo artista Man Ray e a parceria Luis Buñuel e Salvador Dali. Cavalcanti se incluía no segundo núcleo dos vanguardistas, nas palavras dele, “grupo intermediário”, ao qual ele acrescenta os nomes de Jean Epstein, René Clair, Jean Renoir, Dimitri Kirsanov, Jean Gremillon, Claude Autant-Lara. Em suas palavras, o segundo núcleo preocupava-se em contar uma história “usando ao máximo, com uma liberdade que o público considerava revolucionária, o meio de expressão cinematográfico, chegando a extremos, na escolha das analogias, das comparações e das metáforas” (CAVALCANTI, 1957, p. 239). Cavalcanti destaca os filmes, *Paris qui Dort* (René Clair, 1925), *Menilmontant* (Kirsanov, 1924) e o seu terceiro filme *En rade* (1927).

Os primeiros filmes de Cavalcanti tiveram repercussão positiva no meio cinematográfico. Ambos exibidos em 1926, segundo Cavalcanti (1969), *Rien que les heures* foi o segundo filme, porém lançado antes de *Les train sans yeux*, o primeiro dele como diretor. Para o cineasta, *Rien que les heures* foi importante por se diferenciar dos documentários românticos que tratavam exclusivamente de países longínquos e viagens, enquanto seu filme tinha como foco um dia em Paris e expressava uma necessidade total similar à proposta de Dziga Vertov, na Rússia, com *Man With a Movie Camera* (O Olho câmera, 1929), e Walter Ruttmann, na Alemanha, com *Berlin: Symphony of a Metropolis* (Berlim, sinfonia de uma cidade, 1927).

Além dos vanguardistas franceses, Cavalcanti (1957) distingue outros grupos e personalidades que deram os primeiros passos para que o cinema, libertando-se do teatro e do romance, encontrasse sua própria expressão e poesia. Dos grupos ele cita os “suecos exprimindo sua vida e suas tradições, os russos proclamando

suas ideias revolucionárias e os ‘clowns’ fazendo o público rir”. E das contribuições individuais, a fantasia de Méliès, os dramas de Griffith e os documentários românticos de Flaherty. No final da década de 1920, Jean Vigo surge para, “com sua contribuição pessoal, acentuar ainda mais a carga poética do cinema francês, tão importante antes e depois dele” (CAVALCANTI, 1957, p. 240). Depois de Vigo, Cavalcanti acrescenta duas tendências francesas de cinema poético, uma representada por Jean Cocteau e outra, “com grande senso de responsabilidade social”, por Jacques Prévert.

A obra de Charles Chaplin era vista com grande apreço por Cavalcanti (1957, p. 234-236), que o considera uma das cinco grandes personalidades do meio cinematográfico⁴⁴. Ele elogia a consistência do conjunto da obra de Chaplin, o simbolismo universal e a projeção de seu personagem, sua expressão contra as injustiças sociais e a evolução técnica de seu cinema. Além disso, uma preferência compartilhada por Cavalcanti e destacada por ele como característica importante dos filmes de Chaplin refere-se ao uso comedido das palavras:

É curioso assinalar que Chaplin, nos seus primeiros filmes sonoros, *City Lights*, *Modern Times*, e *The Dictator*, não usou a palavra senão no último, e assim mesmo com parcimônia. Foi ele um dos primeiros a compreender que a solução dramática do filme sonoro não está na palavra. Em *Monsieur Verdoux*, começou a usar o diálogo, mas um diálogo já acertado e evoluído, que não criava situações, e sim era criado por estas (CAVALCANTI, 1957, p. 233).

Em relação ao emprego do som no cinema, a preferência de Cavalcanti pelo uso comedido das palavras e pela assincronia era compartilhada por René Clair (1898–1981), um dos integrantes do segundo núcleo da *avant-garde*. Apesar de Cavalcanti (1969) mencionar a resistência de René Clair ao cinema sonoro, dizendo que ele não duraria seis meses, as opiniões de Clair publicadas no texto *The art of sound*, de 1929 (CLAIR, 1985, p. 92-95), vão ao encontro das ideias do cineasta brasileiro. Clair explica que no início do cinema sonoro era importante mostrar as maravilhas da sincronização, associando o que se ouvia às imagens,

⁴⁴ No texto *Encontros com Eisenstein*, de 1968, Cavalcanti escreve que não havia mudado a opinião que tinha nas décadas de 1930/40 a respeito das personalidades-chave do meio cinematográfico, as quais continuavam sendo apenas cinco: D. W. Griffith, Charles Chaplin, Robert Flaherty, Eric Von Stroheim e S. M. Eisenstein. Ele acrescenta que os dois primeiros não conheceu pessoalmente, os três últimos, ao contrário, teve a “oportunidade de conhecer e de admirar” (CAVALCANTI, 1968 *apud* CALDIERI, 2005, p. 84).

por exemplo, o movimento dos lábios do ator, entretanto, a sincronização excessiva gerava uma obviedade desnecessária. Ao mesmo tempo em que Clair ansiava pela adesão dos cineastas para com a aplicação mais sutil do som, ele temia o despreparo do público e dos próprios realizadores para o seu uso mais discreto. Clair, assim como Cavalcanti, demonstrava apreço a Charles Chaplin, citando-o como exemplo de utilização criativa da assincronia, mesmo nos filmes silenciosos, prevendo que quando essa fase de sincronia exagerada estivesse passado, “*the more gifted filmmakers will probably apply to sound films the lesson Chaplin taught in the silent films, when, for example, he suggested the arrival of a train by the shadows of carriages passing across a face*”⁴⁵ (CLAIR apud WEIS, BELTON, 1985, p. 94).

Jean Epstein (1897–1953), colega de Cavalcanti na vanguarda francesa, também tinha ideias inovadoras a respeito do uso do som no cinema, que se aproximam das concepções do cineasta brasileiro, de Ken Cameron e do movimento da música concreta na França. As ideias de Epstein na década de 1940 sobre *slow-motion sound*, contemporâneas às do físico Dennis Garbor sobre síntese sonora, que opera em escala de tempo microssônica dividindo o som em grãos, só foi possível como processo de composição em tempo-real a partir de 1986, de acordo com o compositor canadense de música eletroacústica Barry Truax⁴⁶, um dos pioneiros na aplicação de versões em tempo-real dessa técnica de síntese.

Por dentro dos avanços tecnológicos dos microfones, de captação e mixagens de sons, Epstein, assim como Cavalcanti, ansiava pelo estudo mais dedicado sobre as possibilidades dramáticas e poéticas do som no cinema e que a imagem já havia conquistado. No texto *Slow-Motin Sound* (EPSTEIN, 1985, p. 143-4), o autor valoriza o trabalho de engenheiros de som e seus equipamentos capazes de captar de sons naturais e gravá-los esticando vibrações acústicas no tempo, alterando sua frequência e reproduzindo o mesmo som em diferentes registros, múltiplas possibilidades de manipulação sonora que, editadas e mixadas, possibilitavam a criação de uma rica partitura a partir de um único som original,

⁴⁵ Os cineastas mais talentosos provavelmente aplicaram no cinema sonoro a lição dos filmes silenciosos de Chaplin, nos quais ele sugeriu, por exemplo, a chegada de um trem por meio das sombras dos vagões passando sobre um rosto.

⁴⁶ Disponível em: <http://www.sfu.ca/~truax/gsample.html>. Acesso em: 25 de junho de 2012.

uma paisagem sonora. No texto, Epstein avalia que assim como o olho precisa do telescópio para perceber e discriminar detalhes de texturas e movimentos, o ouvido precisa de uma lente de aumento que magnifique o som no tempo e permita a descoberta de que um som aparentemente monotônico é constituído de muitas outras sonoridades. O autor acrescenta que, se a linguagem não articulada de muitas coisas, para a nossa pobre orelha, ainda passava despercebida ou sem significação, com os avanços, um som pobre, como o de abrir e fechar uma porta, por exemplo, poderia se revelar muito mais complicado e com poder de comédia, drama e até significado musical.

Epstein julgava que a trilha sonora tradicionalmente baseada em música e diálogos nada acrescentava além do que os ouvidos estão acostumados a ouvir. Ele avaliava que no cinema era importante ouvir além das pessoas falando, dever-se-ia ouvir as pessoas sonhando e pensando. Essas ideias parecem em perfeita sintonia com as de Cavalcanti e dos documentários da GPO, que privilegiavam o potencial expressivo e dramático da palavra e dos ruídos não sincronizados.

*Already the microphone has crossed the threshold of the lips, slipped into the interior world of man, moved into the hiding places of the voices of consciousness, of the refrains of memory, of the screams of nightmares and of words never spoken. Echo chambers are already translating not just the space of a set but the distances within the soul*⁴⁷ (EPSTEIN, 1985, p. 143).

Sergei Eisenstein é uma das cinco personalidades máximas do cinema citadas e admiradas por Cavalcanti, que faz questão de enfatizar (CAVALCANTI, 1968 *apud* CALDIERI, 2005) que os dois encontros com o cineasta russo em nada mudaram a opinião já formada que tinha sobre ele.

O primeiro encontro aconteceu na Suíça, em 1929, num velho castelo pertencente à baronesa de Maidrox, que organizou talvez o primeiro dos festivais de cinema

⁴⁷ O microfone já cruzou o limite dos lábios, deslizou para o mundo interior do homem, mudou-se para os esconderijos das vozes da consciência, das lembranças da memória, dos gritos dos pesadelos, das palavras nunca ditas. Câmaras de eco já não traduzem apenas o espaço do estúdio, mas as distâncias dentro da alma (Tradução da autora).

que conhecemos nos dias de hoje⁴⁸. Cerca de 30 convidados estavam presentes, entre eles Béla Balázs, Len Lye e, segundo Cavalcanti, o mais importante, Eisenstein. A forte admiração que Cavalcanti tinha pelo cineasta está expressa nas palavras que ele utiliza para resumir a impressão que dele teve após o primeiro encontro:

Senti a força de caráter, sua qualidade preponderante, temperada por uma grande dose de humor. Sua cultura vasta ficava aquém de sua curiosidade, que, servida por um inesgotável dinamismo, dominava o conjunto de suas outras qualidades, simplesmente incomensuráveis (CAVALCANTI *apud* CALDIERI, 2005, p. 84).

Cavalcanti encontra-se pela segunda vez com Eisenstein, em Paris, após o retorno fracassado no México e sofrendo pressão para se retirar da capital francesa com a recusa de renovação de seu visto de permanência. Cavalcanti então redigiu uma petição a favor do cineasta russo e esperava que fosse assinada pelos colegas franceses. Decepcionado com a falta de companheirismo dos colegas da *avant-garde*, ele conseguiu apenas a assinatura de Jean Benoit Levy.

No texto dedicado a Eisenstein, *Encontros com Eisenstein* (CAVALCANTI, 1968 *apud* CALDIERI, 2005), Cavalcanti impõe-se como seguidor das realizações do cineasta. Antes de conhecê-lo, já havia assistido a alguns de seus filmes em Berlim e à conturbada *première* de *O Encouraçado Potemkin*⁴⁹, em Paris. Acompanhou a saga da produção mexicana que resultou no filme *Que viva Mexico*, assistiu a *Ivan, o terrível*, mas não viu *Alexandre Nevsky* na época de seu lançamento. Mais tarde viu “as imagens mutiladas de ‘*pré de Bejine*’ cujo negativo foi destruído, diz-se por ordem de Stalin, e que uma montadora conseguiu salvar

⁴⁸ Na filmografia organizada por José Carlos Avelar para o livro *O sentido do filme*, consta que esse encontro originou o filme *Tempestade sobre La Sarraz* (*Tempête sur La Sarraz*) dirigido por Eisenstein, Hans Hichter e Ivor Montagu. Esta “pequena sátira filmada durante o *Congrès International du Cinema Indépendant* realizado no castelo de La Sarraz entre 3 e 7 de setembro de 1929” (AVELAR *apud* EISENSTEIN, 2002a, p.150) contou com a participação de Cavalcanti no elenco, ao lado de, entre outros, Béla Balázs e Walter Ruttmann

⁴⁹ Cavalcanti explica que nas apresentações de *O encouraçado Potemkin*, em Paris, a polícia por umas cinco vezes interrompeu sessões, acendendo as luzes e suspendendo as projeções. Recordo-me que, na década de 1970, as projeções desse filme eram muito esperadas pelos jovens brasileiros e aconteciam em colégios e cineclubes, sempre rondadas pelo temor da repressão policial. Em uma sessão a que assisti em um colégio de Belo Horizonte a sessão foi interrompida pela direção da Escola que, pressionada pela reação da plateia, não conseguiu impedir que o filme fosse assistido integralmente.

guardando os pedacinhos de duas ou três imagens de algumas cenas” (CAVALCANTI *apud* CALDIERI, 2005, p. 88).

Infere-se que a admiração de Cavalcanti pelo trabalho do cineasta russo está também inscrita na sua produção cinematográfica, principalmente na adesão ao conceito de Eisenstein sobre montagem baseada no conflito.

No livro *A Forma do Filme* (EISENSTEIN, 2002b, p. 49-71), o cineasta russo discute o conceito de montagem a partir de dois pontos de vista. Por um lado, a interpretação, segundo ele, dos “primeiros diretores conscientes e nossos primeiros teóricos do cinema”, compartilhada por Pudovkin, de que montagem é uma maneira de “desenrolar uma ideia”, uma forma descritiva de se contar uma história por meio de planos únicos justapostos de acordo com o princípio épico de narrativa. Por outro lado, defendido por Eisenstein, estabelecia-se o conceito de montagem baseado no princípio dramático, dialético, com ênfase na ação e baseado no conflito de planos independentes: “montagem é uma ideia que nasce da colisão de planos independentes – planos até opostos um ao outro” (EISENSTEIN, 2002b, p. 52).

Para justificar o conceito de montagem fundamentado no princípio dramático, Eisenstein aproveita o modo como percebemos o movimento no cinema. A percepção ou sensação de movimento se dá, mecanicamente, não pelo processo de justaposição de dois quadros, fotografias imóveis, mas sim por sua superposição, tal como no estereoscópio, no qual a sobreposição de duas diferentes bidimensionalidades é que gera a tridimensionalidade. Para Eisenstein, quando a montagem baseia-se no conflito, na sobreposição e na irregularidade para gerar ideia de movimento dinâmico, de ação dramática, ela se aproxima da arte. Ele indica obras pictóricas e poemas de artistas consagrados como Toulouse-Lautrec, Delacroix e Baudelaire como exemplo de construções artísticas que se baseiam no conflito das partes para gerar o sentido do todo. Cavalcanti destaca, ainda, a importância do afastamento, ou abandono, desses artistas da exatidão, da regularidade e do desejo de perfeição, dando lugar a um novo direcionamento artístico, voltado para a distorção e irregularidade como elementos também constituintes da beleza e de forte alcance emocional.

O conflito na imagem cinematográfica está na sua forma – dentro do próprio plano ou na montagem –, na relação ou, como prefere Eisenstein, na colisão entre planos, enumerados por ele da seguinte forma: conflito gráfico, conflito de planos, conflito de volumes, conflito espacial, conflito de tempo, e assim por diante.

Apesar de no livro *Filme e Realidade* Cavalcanti não dedicar um item para tratar especificamente da montagem, ele a valoriza e a considera o primeiro grande passo, dado inicialmente pela “escola russa, seguida da francesa e americana” (CAVALCANTI, 1957, 137), para que o cinema se expressasse como arte. No capítulo do referido livro dedicado ao *décor* e ao ambiente, ele não apenas expressa seu conhecimento das teorias de Eisenstein sobre montagem, como associa procedimentos utilizados por ele e sua equipe a conceitos do cineasta russo. O conceito de conflito gráfico, por exemplo, se observa na descrição da cenografia do filme *Feu Mathias Pascoal*, de Marcel L’Herbier, no qual Cavalcanti ficou responsável pelo cenário e direção de partes de sequências, com a colaboração, elogiada por ele, do russo Lazare Meerson e do dinamarquês Erik Aaes.

Enquanto trabalhávamos nos desenhos das diferentes fases do argumento, notei que certas sequências tinham o que se podia chamar uma linha dominante. Cada imagem, como um quadro ou desenho, tem suas linhas fundamentais de composição. [...] A primeira quermesse de *Feu Mathias Pascoal* apresentava, nas tomadas iniciais, linhas retas convergentes e, mais tarde, curvas divergentes, enquanto que as diagonais predominavam dentro da biblioteca da velha igreja (CAVALCANTI, 1957, p. 140).

Segundo Cavalcanti (1957), Erick Aaes decorou a maioria de seus primeiros filmes, mas foi em *En rade*, filme que inspirou a produção brasileira *O canto do mar*, que eles se surpreenderam ao observar o contraste das linhas em dois *décors* do filme:

No primeiro dos dois *décors* principais predominavam linhas verticais (um restaurante de marinheiros) e personagens masculinas, estivadores e marujos, em volta de uma única mulher, uma criada; no segundo, predominavam linhas horizontais, havendo somente mulheres em volta do único personagem masculino (uma lavanderia, onde morava o rapaz, filho da proprietária). Eisenstein, no seu livro *The film Sense*, desenvolveu esta ideia, explicando a função das linhas dominantes e sua importância na construção dramática do filme pela sua sucessão ou alternância da montagem (CAVALCANTI, 1957, p. 141).

No filme *En rade* é evidente a importância da montagem para o efeito dramático das cenas, assim como o conceito de conflito é muito pertinente às imagens, entre as quais destaquei algumas como exemplos de conflito de planos e conflitos gráficos dentro do quadro.

FIGURA 6 – Exemplos de conflito de planos e conflito gráfico extraídos do filme *En rade*



Fonte: Imagens extraídas do filme *En rade* e editadas pela autora.

Vale dizer que o cuidado que se verifica na obra de Cavalcanti com a composição dos quadros e dos planos, além da concordância com as ideias de Eisenstein, fundamenta-se na sua formação em arquitetura, nos trabalhos com cenografia dos filmes de L'Herbier e na aproximação do grupo da *avant-garde* com artistas plásticos da época. Cavalcanti (1969) cita Pablo Picasso e Fernand Leger como artistas que apoiavam e compreendiam a busca dos vanguardistas por uma nova expressão.

Do filme *En rade*, ressalta-se ainda a cena na qual a mulher esbofeteia o marido, como exemplo do que Cavalcanti considerou ter se firmado a partir da criação do conceito de montagem, ou seja, que o “ritmo de corte poderia ser acrescentado ao movimento dramático de uma cena” (CAVALCANTI, 1957, p. 137). A escolha dessa cena se justifica também pelo fato de Cavalcanti ter utilizado o mesmo procedimento em *O canto do mar*, na cena em que D. Maria bate na filha Aponina, apesar de, na versão brasileira, o som ser mais um elemento de expressividade. Os vários e bruscos cortes justapostos na montagem, de modo a alternar os primeiros planos nos rostos dos protagonistas e o plano mais geral no casal, intensificam o ritmo e a dramaticidade da cena. No filme francês, a ação da mulher dura apenas aproximadamente nove segundos, no entanto, sua força expressiva é tão intensa, que assim que ela para de bater no homem, Cavalcanti

estende a cena por mais de um minuto, subjetivando o tempo de assimilação daquele momento, tanto para os personagens quanto para o espectador.

FIGURA 7 – Cortes na montagem da cena em que o homem é esbofeteado pela esposa no filme *En rade*



Fonte: Imagens extraídas do filme *En rade* e editadas pela autora.

No manifesto *Declaração sobre o futuro de cinema sonoro* escrito e publicado em 1929, os russos S.M. Eisenstein, V. I. Pudovkin e G.V. Alexandrov defendiam o uso do som com um importante e independente elemento da montagem, cuja potencialidade expressiva poderia se alcançada apenas pelo seu uso polifônico:

O som, tratado como um novo elemento da montagem (como um fator divorciado da imagem visual), inevitavelmente introduzirá novos meios de enorme poder para a expressão e solução das mais complicadas tarefas que agora nos pressionam ante a impossibilidade de superá-los através de um método cinematográfico imperfeito, que só trabalha com imagens visuais (EINSENSTEIN, 2002b, p.225-227).

Em minha opinião, Cavalcanti ampliou o conceito de conflito na montagem, explorando de maneira bastante original e sutil a colisão entre som e imagem, o contraponto, para gerar um significado novo e simbólico nas produções brasileiras. Os exemplos mais significativos do uso desse recurso são os personagens exclusivamente sonoros que surgem na trama de *Terra é sempre terra* e *O canto do mar*, carregando no som uma significação que contrasta com

personagens e contextos, gerando um significado que extrapola a história contada, como será detalhado nas análises dos referidos filmes.

Esse poder criativo é capaz de despertar emoção, apreciação estética, disciplina, inventividade, responsabilidade social, plasticidade da imagem, assincronia, símbolo sonoro, realismo, entre outros. São temas compartilhados com outros artistas e que compõem o pensamento e a prática cinematográfica de Alberto Cavalcanti, cuja importância é dimensionada por George Sadoul da seguinte maneira:

Um dos mais importantes cineastas contemporâneos. Sua contribuição foi decisiva para a *avant-garde* francesa (1925-30), para o documentário inglês (1935-45) e o renascimento do cinema brasileiro (1949-52). Não teve sempre a possibilidade de dirigir filmes como desejava realmente, mas as obras que criou com liberdade caracterizam-se por sua sensibilidade, seu sentido das realidades humanas e sociais, seu refinamento plástico, sua inteligência e seu amor delirante pelo cinema como meio de expressão artística (SADOUL, 1979).

2.3 As experiências no Brasil

Com a morte da mãe em 1945 e os insucessos de suas últimas produções, o final da década de 1940 é o momento apropriado para o retorno ao país de origem, que no período de pós-guerra é um novo caminho de esperança para os emigrantes. O progresso industrial se faz notar e, sobretudo na cidade de São Paulo, representantes da mistura do novo com o provinciano despontam, como Assis Chateaubriand e Cicillo Matarazzo. Ao aceitar o convite do primeiro, Cavalcanti voltou ao Brasil, em 1949, para realizar durante um mês um ciclo de aulas e conferências sobre cinema, no Museu de Arte de São Paulo (MASP). Nesse mesmo período, foi convidado por Franco Zampari para ser o produtor geral da recém-fundada Companhia Cinematográfica Vera Cruz, em São Bernardo do Campo-SP. Seu trabalho na Vera Cruz teve vida curta, mas ele ainda dirigiu mais três longas-metragens no Brasil antes de retornar para a Europa. Na época em que deixou o Brasil, Cavalcanti foi duramente combatido e as críticas foram sendo repercutidas por muitas décadas, suas defesas pessoais não foram ouvidas, suas contribuições ofuscadas, até que, no Brasil, ele caiu no

ostracismo. Entretanto, o olhar de hoje sobre aquele período, contrapondo opiniões de críticos e cineastas daquela época com as de Cavalcanti e os depoimentos mais atuais, pode trazer mais argumentos que confirmem as conclusões mais positivas sobre a vinda do cineasta para o Brasil, como admitiu Alex Viany no trecho citado escrito por ele em 1958.

Não que se pretenda inocentar Cavalcanti de seus próprios erros. Ele também os cometeu, na Vera Cruz como fora dela. Mas, no cômputo geral, parece-nos agora, a nós que já tanto o atacamos, sua passagem pela Vera Cruz talvez tivesse sido mais positiva do que negativa (VIANY, 2009, p. 99).

Nessa direção, este item deste capítulo será desenvolvido, buscando destacar as opiniões que atestam as contribuições de Cavalcanti para o cinema brasileiro

Para se ter ideia mais abrangente do período da Vera Cruz e da controvertida repercussão da curta estada de Cavalcanti no país, dentro e fora dessa empresa, será dado destaque para os seguintes escritos: as impressões de Cavalcanti expressas em 1951 no livro *Filme e realidade*; as de Alex Viany, na *Introdução ao Cinema Brasileiro*, de 1959; e as de Glauber Rocha, na *Revisão Crítica do Cinema Nacional*, de 1963; e as informações reunidas por Maria Rita Galvão, em 1981, em *Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz*. Serão também acrescentadas informações de outras análises, principalmente extraídas do programa sobre Franco Zampari, *O construtor de sonhos*, realizado para a TV, pela Fundação Padre Anchieta e da Enciclopédia do Cinema Brasileiro.

Vale ressaltar que o confronto das opiniões será direcionado para as questões artísticas e técnicas e serão deixadas de lado, pelo menos neste momento, as ideias referentes ao conteúdo das películas, sobretudo aquele muito discutido na época sobre o nacional, o universal e o popular. Um estudo dessa natureza fugiria do principal propósito deste capítulo, aprofundar nas contribuições de Cavalcanti para os avanços sonoros do cinema brasileiro.

2.3.1 A Vera Cruz

A Companhia Cinematográfica Vera Cruz foi criada pelo engenheiro industrial italiano Franco Zampari, forte impulsionador dos avanços do parque fabril paulista e adorador das artes, uma espécie de mecenas. Ele chegou a São Paulo em dezembro de 1922, a convite do amigo Francisco Matarazzo para dirigir a metalúrgica da família. Amante do teatro, ele assistia às apresentações no Theatro Municipal, que desde a sua inauguração, em 1911, com a ópera *Hamelet* do francês Ambroise Thomas, encenada pela companhia do barítono italiano Titta Ruffi, passou a ser roteiro internacional dos grandes espetáculos. Se desde o início do século XX São Paulo demonstrava o crescente interesse por acontecimentos culturais, a produção cênica na capital paulista era ainda muito incipiente.

Nos anos de 1940, os acontecimentos culturais do país se concentravam no Rio de Janeiro, principalmente pelas atividades das companhias teatrais cujos donos eram os próprios atores, como, por exemplo, Jaime Costa e Dulcinéia de Moraes, e as produtoras cinematográficas Cinédia (1930) e Atlântida (1941). Em São Paulo, o teatro evoluía por meio das atividades do Teatro Experimental, de Alfredo de Mesquita, e do Grupo Universitário de Teatro de Décio, de Almeida Prado. No programa realizado para a TV sobre Zampari - *O construtor de sonhos*, Alfredo Mesquita conta que em uma das apresentações teatrais do grupo ele faz um apelo à plateia, narrando as dificuldades por que vinha passando para manter as atividades teatrais na cidade, e o único que respondeu ao pedido de ajuda foi Franco Zampari. O mecenas então criou a Sociedade Brasileira de Comédia e, em 1947, fundou o Teatro Brasileiro de Comédia, o TBC, cuja estreia ocorreu em 11 de outubro de 1948. Entusiasmado com os avanços do teatro na capital paulista e com as possibilidades do cinema, Zampari fundou a Cinematográfica Vera Cruz, em novembro de 1949, em São Bernardo do Campo.

Resultado de grandes investimentos financeiros, a Vera Cruz seguia os modelos dos grandes estúdios de Hollywood e, assim como o TBC, importava da Itália grande parte de seus técnicos, atraídos pelos avanços do processo de industrialização do país e desiludidos com as consequências da Segunda Grande

Guerra. Mas ambas, a TBC e a Vera Cruz, mantinham um elenco nacional permanente considerado pelo público como as estrelas de Hollywood. Nomes como Mário Sérgio, Eliane Lage, Marisa Prado, Cacilda Becker, Tônia Carrero, Ruth de Souza, Abílio Pereira de Almeida, Lima Barreto, Alberto Ruchel, Célia Biar, Renato Consorte, Anselmo Duarte, Ziembinski, entre outros, eram estrelas que brilhavam nos palcos e nas telas.

Para Viany (2009), o panorama cinematográfico no Brasil na época da Vera Cruz dividia-se em três grupos: um pequeno, constituído de aventureiros, que considerava a empresa um empecilho para suas produções de pequeno porte; os que acreditavam que ela era o único caminho para o sucesso do cinema nacional e queriam fazer parte de seu elenco; e aqueles descrentes, como Pedro Lima, que temiam a crise da novata indústria cinematográfica nacional depois do previsto insucesso da Vera Cruz.

Ainda segundo Viany, “ao contrário do que muita gente pensa, a Companhia Cinematográfica Vera Cruz já existia quando Alberto Cavalcanti chegou ao Brasil” (VIANY, 2009, p. 95). A partir desta afirmação, no capítulo *A Visita do Filho Pródigo*, o autor apresenta um cenário já idealizado pelo fundador da empresa, Franco Zampari, e que Alberto Cavalcanti iria dirigir, uma empresa com poucos técnicos e de baixa qualidade, a maioria de italianos. “Não é fácil encontrar um bom elemento entre os que Zampari contratou para a Companhia antes da chegada de Cavalcanti e depois de sua saída” (VIANY, 2009, p. 99).

O período de Cavalcanti como produtor-geral da Companhia foi curto e marcado por desentendimentos em questões pessoais, artísticas, técnicas e de gestão, como veremos mais adiante. Nessa função, Cavalcanti realizou três documentários e três longas-metragens de ficção: em 1950, o longa *Caiçara* e o curta *Painel*, sobre *Tiradentes*, obra pictórica de Portinari; o curta documental *Santuário* e o longa *Terra é sempre terra*, em 1951; *Ângela*, filme idealizado por Cavalcanti, mas concluído sob a direção de Tom Payne, e o documentário *Volta Redonda*, sobre a indústria nacional do aço, ambos em 1952. As divergências se intensificaram durante as filmagens de *Ângela* e nesse mesmo ano ele abandonou a empresa.

Os gastos eram muitos e, sob o controle do novo produtor-geral, Fernando de Barros, a empresa tinha a meta de produzir filmes mais baratos e com prazos mais curtos. No entanto, deu-se o contrário. Apesar do sucesso de bilheteria de alguns filmes como *O cangaceiro* e *Tico-tico no fubá* e da popularidade de Mazzaropi, a Companhia entrou em fase de declínio, falência e baixa de produção a partir de 1954. A ausência de uma sistema próprio de distribuição, ficando mais de 60% dos rendimentos com distribuidor estrangeiro, e a concorrência com as produções americanas, principalmente por questões econômicas, estão entre os principais problemas.

A Vera Cruz é prejudicada também pela concorrência desigual com os filmes estrangeiros no Brasil. O preço dos ingressos das salas de cinema era tabelado. A inflação diminuía o valor real do ingresso e fazia cair a arrecadação dos filmes. Para os filmes estrangeiros norte-americanos, o governo brasileiro pagava a diferença entre o câmbio do Dólar oficial e do paralelo⁵⁰.

Criticada desde o início, foi fatal a derrocada sofrida pela Vera Cruz em função do desequilíbrio financeiro entre os gastos com as grandes produções - segundo Viany (2009, p. 96), um cálculo aproximado de 150 milhões para um total de 18 filmes, alguns inacabados, e os ganhos com a distribuição e exibição. A esperança inicial de arrancada e industrialização do cinema nacional transformou-se em desânimo, com retração de capitais e paralisação de produção. Mas isso parecia previsto, como avisou o crítico de cinema, que desde a década de 1920 escrevia para a *Cinearte*, Pedro Lima:

Desde o primeiro dia, quando a Vera Cruz ainda não tinha iniciado *Caçara* [...] prevíamos, e disso fizemos ciente seu diretor, Zampari, o insucesso da companhia, porque pelos planos que ouvíamos, ela não se firmava em alicerces sólidos. Esta base que faltava desde o primeiro instante era a sua parte comercial. Em cinema, não basta produzir os filmes, mas pensar-se primeiramente em seu mercado, nos rendimentos da bilheteria e na percentagem que cabe ao produtor. Mas na Vera Cruz começaram de maneira diferente. Seu lema era produzir caro, filmes que por seu custo representassem a garantia de poder vencer no mercado interno e se projetar no exterior, canalizando dinheiro para os cofres da empresa. Mas como? Bem, isto ninguém imaginou (LIMA, 1954 *apud* VIANY, 2009, p. 95-6).

De acordo com Viany (2009, p. 97), o empresário Zampari não deu ouvidos às críticas e previsões negativas, fechando-se para as opiniões do experiente

⁵⁰ Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Companhia_Cinematogr%C3%A1fica_Vera_Cruz. Acesso em: 05/09/2010.

pessoal do cinema nacional, como Humberto Mauro, Ademar Gonzaga, Moacir Fenelon e o próprio Pedro Lima.

Em 1963, as opiniões de Glauber Rocha a respeito da Companhia Vera Cruz, de Cavalcanti e suas produções reverberam o que se repetia de negativo sobre o tema desde a década anterior. Se Viany procurava amenizar a culpa de Cavalcanti pelos insucessos da Vera Cruz, Rocha (2003) aumentava o coro dos que o colocavam na berlinda como o maior culpado. Em alguns momentos, o autor nos confunde sobre o real papel do cineasta, fazendo crer que as decisões e ideais grandiosos, esteticamente dissociados da realidade brasileira, expressos nas produções da empresa eram também os de Cavalcanti. Mas quando aprofundamos nas desavenças entre os empresários e o produtor-geral da Vera Cruz, nota-se que o segundo buscava a qualidade, a organização, enquanto que os primeiros, o apadrinhamento e as decisões atropeladas na hierarquia das funções. Viany parece mais certo quando conclui que Cavalcanti chegou a um terreno previamente idealizado.

2.3.2 As divergências

Depois de mais de 36 anos na Europa, Cavalcanti retornou ao Brasil em setembro de 1949, a convite de Assis Chateaubriand, e realizou uma série de conferências sobre cinema, incrementando as atividades oferecidas pelo MASP criado em 1948 pelo industrial Francisco Matarazzo. No final de sua estada, Cavalcanti foi convidado por Franco Zampari, Adolfo Celi, Ruggero Jacobi e Francisco Matarazzo Sobrinho a visitar o local, pertencente a Matarazzo, onde seria construída a Vera Cruz. Interessados nos conhecimentos de arquitetura e cinema do cineasta, Zampari o convidou para ser o produtor-geral da companhia por um período de quatro anos. No livro de Maria Rita Galvão (1981), Cavalcanti esclarece as formalidades e conteúdo do contrato e as iniciativas técnicas e artísticas que exerceu antes de retornar à Europa para acertar suas coisas e vir para o Brasil por uma temporada mais longa.

Sobre as primeiras desavenças, Cavalcanti (1955 *apud* GALVÃO: 1981, p. 97-8) lembra que antes retornar à Europa, no final de 1949, deixou para os responsáveis pela Vera Cruz instruções sobre três pontos: as modificações no argumento de *Caiçara*; o estudo de um contrato de distribuição com firmas de sua ligação, a Columbia e a Universal, com preferência para as propostas da primeira; e o terceiro, sobre a decisão da compra da aparelhagem de som, que ele e o técnico de som dinamarquês, Eric Rasmussen, haviam concluído pela marca *Western Electric*. Resultou que o produtor-geral foi contrariado nas três primeiras decisões nessa função: a aparelhagem comprada foi de segunda mão e da marca RCA; dois meses depois das instruções, portanto, no início de 1950, o argumento de *Caiçara* permanecia inalterado; o contrato de distribuição havia sido firmado com a Universal, sem o mínimo de garantia para as quatro primeiras produções nele incluídas.

E sobre esse episódio da entrega da distribuição para a Universal, Nelson Pereira dos Santos oferece dados que avolumam o rol das informações distorcidas e de críticas infundadas a respeito de Cavalcanti. Integrante de um grupo de jovens cineastas atualizados, frequentadores dos cineclubes, dos festivais de cinema e que se sentiram menosprezados e ao mesmo tempo enfurecidos com a propaganda e a repercussão da vinda de Cavalcanti para ensinar os jovens a fazer cinema, Nelson Pereira esclarece:

É claro que criticávamos todas essas coisas. Embora o Cavalcanti tenha sido peça fundamental nesse processo de despertar do interesse pelo cinema, para nós ele era apenas um “agente do imperialismo”. Embora o sonho de todos nós fosse entrar para a Vera Cruz, criticávamos tudo o que se fazia lá. [...] Quando a Vera Cruz deu os seus filmes pra distribuir à Universal, aquilo foi a prova do entreguismo de Cavalcanti. [...] Quando Cavalcanti saiu da Vera Cruz e se entendeu com o Getúlio para fazer a Comissão Nacional de Cinema, que iria planejar o primeiro INC, nós fomos violentamente contra, sem nem pensar que algumas das medidas preconizadas por Cavalcanti eram as mesmas pelas quais todo mundo iria lutar. [...] E assim era tudo, nós tínhamos razão nas nossas posições, na colocação geral dos problemas, mas estávamos errados em cada detalhe, e então a discussão dos problemas era extremamente facciosa (PEREIRA *apud* GALVÃO, 1981, p. 204).

Depois dessas primeiras contrariedades, muitas outras se seguiram, como, por exemplo, a contratação de pessoal sem qualificação. Cavalcanti destaca como inábeis profissionais, entre outros: o Sr. Randall, substituto do adoentado

Rassmussem nas filmagens de *Caiçara*, “americano contratado por Zampari, que provou ser incapaz de exercer as funções de técnico efetivo e de gravar os sons necessários à película” (CAVALCANTI, 1955 *apud* GALVÃO, 1981, p. 99); e a montadora Carla Civelli, esposa de Ruggero Jacobbi, um dos sócios da empresa, que pela comprovada incapacidade foi substituída e Carlo Zampari, irmão de Franco, contratado para a direção de produção. Além de exercer as funções do cargo de produtor-geral, Cavalcanti opinava nos roteiros e direção dos filmes e realizava trabalhos de cenografia cobrindo função, por exemplo, do “Sr. Aldo Calvo, cenógrafo, cuja irresponsabilidade tornou-se notória e que nunca cumpriu o prazo para a entrega de seu trabalho” (CAVALCANTI, 1955 *apud* GALVÃO, 1981, p. 99). Cavalcanti deixa claro que essa falta de profissionalismo de alguns, a inabilidade de gerência econômica dos negócios da empresa, a contratação de pessoal com base em laços de amizade e familiares e, sobretudo, a falta de hierarquia nas decisões técnicas e estéticas foram os principais agentes motivadores de sua saída da Vera Cruz.

2.3.3 Os avanços sonoros

Ao tratar dos avanços sonoros do cinema brasileiro, Ramos e Miranda (2000) explicam que a gravação direta dos sons exteriores coincidiu com a evolução dos aparelhos de gravação, que ficaram menores e mais leves e que chegaram ao Brasil na passagem das décadas de 1950/60. A esse respeito, o assistente de montagem nos primeiros filmes da Vera Cruz, Rex Endsleigh, esclarece que “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 [...]” (ENDSLEIGH *apud* GALVÃO, 1981, p. 121). Entretanto, Ramos e Miranda são os que apresentam informações fundamentais para que se tenha a real compreensão das contribuições técnicas oferecidas pela Vera Cruz, regida por Alberto Cavalcanti, e pela Companhia Industrial Cinematográfica ou Laboratórios Bonfanti, no início dos anos de 1950. Os investimentos operados por essas empresas são assim destacados pelos autores:

Ambas importam o que há de mais moderno no setor e preocupam-se pioneiramente com o acompanhamento laboratorial do negativo do som e sua cópiagem. Implantam-se, principalmente no Laboratório Rex, teste de densidade e de *cross-modulation*, obtendo-se notável incremento no volume, inteligibilidade e qualidade tímbrica dos sons. A mixagem respeita as diversas alturas e as harmoniza num todo controlado. Pela primeira vez pode-se falar em planejamento sonoro, salientando-se o departamento de som da Vera Cruz por seus equipamentos e profissionais (RAMOS; MIRANDA, 2000, p. 520).

O incremento das novas possibilidades de manipulação e controle do som aliado às concepções estéticas de Cavalcanti sobre esse aspecto dos filmes englobando os ruídos, a voz e a música e apresentadas adiante neste capítulo é forte argumento na conclusão de que a presença desse cineasta no cenário cinematográfico brasileiro foi fundamental para avanços na sonorização dos filmes. Esses avanços identificados na parceria iniciada em 1951 com o músico Guerra-Peixe no filme *Terra é sempre terra* e retomada em 1953, em *O canto do mar*, propagou-se em outras direções, como se vê a seguir.

Os laboratórios Bonfanti, responsáveis pela evolução técnica do som dos filmes juntamente com a Vera Cruz, auxiliavam na infraestrutura e acompanhamento da sonorização dos filmes produzidos pelas companhias Multifilmes e Maristela, empresas que contaram com a colaboração dos dois artistas focalizados neste estudo, Alberto Cavalcanti e Guerra-Peixe.

A Companhia Cinematográfica Maristela foi fundada em São Paulo, em agosto de 1950, pelo paulistano Mário Audrá Júnior, mais conhecido como Marinho Audrá, e os italianos recém-egressos do TBC, Ruggero Jaccobi e Mário Civelli. Para levar a cabo o projeto de fazer filmes de boa qualidade, porém mais baratos e inspirados na estética do neorealismo italiano, a produtora contratou Alberto Cavalcanti, que acabara de se afastar da Vera Cruz. Em 1952, *Simeão, o Caolho*, dirigido por Cavalcanti e produzido com baixo custo, alcançou grande sucesso comercial. No final desse mesmo ano, o cineasta e um grupo de capitalistas compraram a Maristela, que passou a se chamar Kino filmes.

Na direção geral da nova produtora, nos estúdios da Kino no Rio de Janeiro, Cavalcanti realizou seu primeiro trabalho com o filme *O canto do mar* (1953/54), uma adaptação para a realidade brasileira do roteiro de sua produção, *En rade*,

de 1927. "É um novo sucesso, se não no plano comercial ao menos naquele do êxito pessoal" (PELLIZZARI; VALENTINETTI, 1995, p. 47). Com o baixo rendimento também do seu último filme rodado no Brasil, *Mulher de verdade* (1954), Cavalcanti não cumpriu o pagamento das dívidas com a compra da produtora, tendo então que devolvê-la, em 1954, aos antigos proprietários.

Comparando-se com a Vera Cruz, a companhia Maristela adotou diferentes estratégias, o que possibilitou que ficasse mais tempo no mercado, sendo extinta em 1958, portanto, quatro anos mais tarde que a Vera Cruz, porém com produção numericamente menor, 14 filmes (SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO - SESC, 2008). A música composta originalmente para a maioria das produções da empresa é de Enrico Simonetti, maestro, pianista e compositor italiano que viveu em São Paulo de 1952 a 1961.

A companhia cinematográfica Multifilmes foi fundada em 1952, por Mário Civelli, que saiu da Maristela e construiu os estúdios da nova empresa em Mairiporã, modificando a vida e a rotina dos moradores dessa cidade, que fica a 32 km de São Paulo. Extinta em 1958, a Companhia produziu nove filmes e, de acordo com Mônica Xavier (2001), teve o seu auge nos anos de 1953 e 1954 e a decadência a partir de 1955, com o afastamento de Civelli e aluguel dos estúdios para produtoras independentes. Das nove produções da companhia, três de 1953 tiveram música de Guerra-Peixe: *O homem dos papagaios*, *O craque*, *A sogra*. Em *Chamas no cafezal*, também de 1953, a música é de Cláudio Santoro, mas a direção musical é de Guerra-Peixe; e no drama *A outra face do homem*, de 1954, parceria com a Atlântida, do Rio de Janeiro, novamente a música é de Guerra-Peixe. A competição com a produção estrangeira, que dominava o mercado brasileiro e era apoiada pela política de distribuição dos filmes que boicotava a produção nacional, é citada por Ubiratan Brasil (2002) como o principal motivo do fechamento da empresa. Infelizmente, o acervo da produtora foi se deteriorando por falta dos cuidados e investimentos necessários, mas a filha do fundador, Patrícia Civelli, tem se dedicado à recuperação do material que ainda resta.

2.3.4 Oito problemas do cinema nacional

Após desligar-se da Cinematográfica Vera Cruz, mas antes de partir para uma nova fase na Europa central, Cavalcanti escreveu *Filme e realidade*, livro com abordagens abrangentes de temas variados relativos ao cinema. No capítulo *Panorama do cinema brasileiro*, ele apresenta seu olhar sobre o cinema que encontra quando retorna ao Brasil no final de 1949. Atento à evolução do ambiente cultural do país, ele exalta as obras arquitetônicas de Niemeyer e Lúcio Costa, a pintura de Portinari, Segal e Di Cavalcanti e a música de Villa-Lobos. Entretanto, lamenta o estado do cinema nacional, para o qual ele descreve um cenário de uma batalha com vendedores e vendidos.

Sobre as primeiras impressões, Cavalcanti destaca no plano artístico Mário Peixoto, com *Limite*, filme que lamenta não ter assistido, mas reconhecia sua repercussão, considerado por muitos “o prestígio do cinema nacional”. No plano industrial, cita a Atlântida, que insistirá até 1962 na fórmula dos filmes comerciais, seus sucessos de bilheteria, suas chanchadas com temas relacionados ao carnaval e futebol. “Eram esses os vencedores da batalha, uma batalha de aspecto triste, quase medíocre, com um mínimo de heroísmo” (CAVALCANTI, 1957, p. 36). Como causadores desse “estado lastimável”, Cavalcanti discorre sobre o que considerou “oito problemas fundamentais” (CAVALCANTI, 1957, p. 37-43). Certamente essas opiniões podem ser aprofundadas e se constituem material importante para estudo mais amplo a respeito do cinema brasileiro daquela época, no entanto, o tema não se relaciona de maneira direta com o escopo do estudo aqui apresentado. Apesar disso, por considerar que essas impressões podem esclarecer sobre o pensamento de Cavalcanti a respeito do contexto da produção cinematográfica brasileira até os anos de 1950, será apresentada a seguir uma síntese de cada um dos oito problemas identificados pelo cineasta.

Sobre o primeiro deles, o étnico, Cavalcanti julga o brasileiro, assim como os latinos, um povo que aprende rápido, mas que despreza o planejamento e cuja impaciência prejudica o acabamento minucioso.

Sobre o segundo, ético, ele escreve: “Sofremos, em geral, da falta de equilíbrio e da falta de confiança em nós mesmos [...] e uma certa falta de respeito à hierarquia, indispensável à organização de uma indústria complexa como a cinematográfica” (CAVALCANTI, 1957, p. 37). Ainda sobre esse problema, o cineasta comenta a falta de critério da censura e o desrespeito aos direitos do autor, que tem seus livros adaptados para as telas sem qualquer controle.

O terceiro problema, o fator industrial, diz respeito à baixa quantidade e qualidade de estúdios cinematográficos existentes em São Paulo, o desperdício pela falta de administração.

O fator econômico é o quarto problema. “No Brasil, o capital circula com tal rapidez e com juros tão elevados que se torna difícil fazer compreender aos capitalistas que um filme só produz lucros depois de dois anos de distribuição” (CAVALCANTI, 1957, p. 38).

Cavalcanti pondera que, quando chegou ao Brasil, os produtores de cinema eram pessoas que exerciam a função exclusiva de arranjar os financiamentos para as produções. Essa baixa qualidade profissional e técnica, o quinto problema percebido, na opinião dele, de certa forma foi amenizado com a sua chegada e a formação de produtores artísticos. Comenta também sobre a escassez de bons argumentistas, iluminadores e diretores e “quanto aos bons engenheiros de som, conheço, entre nós, apenas dois” (CAVALCANTI, 1957, p. 39).

O quadro “é ainda mais desolador” (CAVALCANTI, 1957, p. 39) em relação à distribuição, o sexto problema. Os filmes nacionais não são exibidos em metade de nossas salas, os produtores não obtêm lucros e muitas vezes ficam sujeitos a pagamentos protelados. As normas que beneficiam o cinema estrangeiro que domina o mercado cinematográfico brasileiro exigem dos exibidores que se interessam pelo lançamento de um filme nacional o aluguel de vários filmes estrangeiros.

O sétimo problema, a exibição dos filmes, piora essa situação. De acordo com Cavalcanti, os ingressos são muito baratos no Brasil, sobretudo em relação ao

alto custo de vida do país em relação a outras partes do mundo, o que retarda o retorno do capital aplicado na produção.

A crítica é o último fator abordado por Cavalcanti, que a resume como abundante, comparada ao alcance das produções, e superficial pela falta de conhecimentos dos clássicos do cinema.

Não é difícil imaginar o desagrado que essa visão ampla e bastante crítica do cenário cinematográfico brasileiro, mais especificamente em São Paulo, causou a muitos homens de cinema. Foram muitas e duras as críticas, chegando a insultos pessoais e demonstrações de preconceitos pela homossexualidade do cineasta. Entretanto, como anunciado no início do capítulo, optou-se a seguir por selecionar opiniões que destacam os proveitos que a presença de Cavalcanti trouxe para os rumos do cinema brasileiro.

2.3.5 As contribuições

Se, para Glauber Rocha (2003), da Vera Cruz nada restou de positivo, seja na mentalidade, na técnica, na arte ou na produção, para outros o momento foi rico, principalmente do ponto de vista técnico e artístico das produções, cujos resultados indicaram direções mais otimistas. São as opiniões destes últimos as relacionadas a seguir.

Abílio Pereira de Almeida (1906–1977), roteirista e ator paulista de teatro e cinema, tece elogios à cultura geral e invulgar de Cavalcanti e o considera o único homem da Vera Cruz que entendia realmente de cinema, de arte e que não se importava com a questão de dinheiro. Para exemplificar o rigor do diretor, ele cita uma cena de *Caiçara* (1950), primeira produção da Vera Cruz sob a direção geral de Cavalcanti, na qual Abílio caía na água empurrado pela vela do barco; para chegar ao resultado que aparece na película, foram necessários 10 dias de repetições e cerca de 30 a 40 banhos na água⁵¹.

⁵¹ Depoimento no programa de TV *O construtor de sonhos*.

Abílio Pereira acrescenta que não era assim antes da entrada de Cavalcanti na Vera Cruz: “não tínhamos a menor ideia do que iríamos fazer. A única coisa clara é que nós queríamos um cinema de padrão universal, bem-feito, bem-acabado, diferente das porcarias que se faziam então no cinema brasileiro” (PEREIRA *apud* GALVÃO, 1981, p. 166).

O diretor e produtor paulista Walter Hugo Khouri (1929–2003)⁵² diz que Cavalcanti trouxe com os métodos ingleses grande contribuição para o nível técnico das produções brasileiras. Pondera, entretanto, o excessivo destaque que Cavalcanti dava para a hegemonia da técnica sobre a criatividade. No entanto, conformando-se com essa opinião, mas ao mesmo tempo contrapondo-se a ela, pode-se argumentar se o cineasta teve a oportunidade de se mostrar criativamente, já que diante da inexperiência dos profissionais ele mesmo é quem tinha que realizar tantos acertos, entre outros, de direção, roteiros e cenários. Mas é Khouri quem acrescenta que a injustiça é não reconhecer a contribuição da Vera Cruz, sem a qual o progresso que veio depois não poderia acontecer.

Nessa mesma linha, o ator também paulista Renato Consorte (1924–2009), no mesmo programa para TV, lembra que após a derrocada da Vera Cruz houve também no TBC uma debandada geral de diretores e atores. No entanto, acrescenta que após a falência dessas produtoras os profissionais criaram suas próprias produtoras, ampliando e bifurcando esse cenário, como uma rede se abrindo, trazendo um grande benefício para o teatro e o cinema. Os nomes, as aparelhagens, técnicos e assistentes de técnicos foram sendo renovados a partir de uma geração criada na Vera Cruz.

Após a saída de Cavalcanti da Vera Cruz e de seu retorno para a Europa, arrebanhando profissionais de alto gabarito trazidos por ele e que também retornam ao continente de origem, Alex Vianny encerra da seguinte maneira o capítulo dedicado a esse período do cinema brasileiro:

Outra vez o cinema brasileiro parecia ter voltado à estaca zero. Mas de qualquer forma, dentro da crise, notava-se uma sensível melhoria de qualidade técnica; mesmo os piores filmes já sabiam contar uma história,

⁵² Depoimento no programa de TV *O construtor de sonhos*.

e ficaria a certeza de que, com um mínimo de condições favoráveis - econômico, financeiras, técnicas e artísticas - o cinema brasileiro poderia concorrer no futuro, em pé de igualdade, com os melhores cinemas do mundo (VIANY, 2009, p. 108).

De acordo com Mattos (1988), ao retornar para a Europa, Cavalcanti, além das atividades cinematográficas, trabalhou no teatro e televisão na Áustria, Alemanha Oriental, Espanha, Israel, Itália Inglaterra e França e lecionou na Universidade de *Los Angeles*, Califórnia. Retornou ao Brasil em 1969 para compor o júri do Festival Internacional do Filme, no Rio de Janeiro, e em 1976 para realizar a antologia *Um homem e o cinema*, exibido em janeiro de 1977 no MAM do Rio de Janeiro, e publicar nova edição do livro *Filme e Realidade*.

2.4 As concepções sobre o som no cinema

O livro *Filme e realidade* é uma versão corrigida, editada e acrescida de outros capítulos das 10 aulas que Cavalcanti ofereceu no MASP, em 1949, em atenção ao convite de Assis Chateaubriand. No prefácio da primeira edição, datado de novembro de 1951, o autor escreveu que o livro resumia as palestras e outros trabalhos - conferências e artigos - escritos na Europa. Os capítulos I e VII foram de especial interesse neste estudo, pois tratam, respectivamente, do *Filme Silencioso/Filme sonoro* e *O som*, subdividido em *A palavra* e *A música e os ruídos*

O capítulo VII, *O som*, é o artigo *Sound in films*, sem data, um dos muitos que compõem o livro *Film Sound, theory and practice*, editado por Elisabeth Weis e John Belton, em 1985. Nessa coletânea ele está incluído na *Part II: Theory, Section 1: Classical sound theory*, ao lado de teóricos do cinema clássico como Eisenstein, Pudovkin e René Clair, entre outros. A estrutura formal apresentada no artigo, que se divide em três seções, uma primeira histórica, uma para a música e uma para o ruído, é ligeiramente diferente da versão do livro. Entretanto, o conteúdo se mantém praticamente o mesmo.

No livro *Alberto Cavalcanti*, dos autores italianos Pellizzari e Valentinetti (1995), estão incluídos artigos e entrevistas do cineasta, entre os quais três escritos foram muito úteis para os propósitos da pesquisa, a saber:

- 1- O artigo “As relações entre diretor e compositor de cinema”, título correspondente ao resumo francês incluído na publicação de 1940 do original “*Music can provide only interior rhythm*”, 1937/1940. Como o título em português sugere, o artigo tem ênfase nas relações entre músicos, diretores e roteiristas e na crítica aos que utilizam a música como tapaburacos.
- 2- O trecho de entrevista intitulada “*Discussão sobre o filme sonoro*”, concedida ao jornalista britânico/americano Alistair Cooke (1908–2004), em 1935, e transmitida pela BBC de Londres. Esse mesmo trecho está reproduzido na revista “*Imagens*”, n. 5, ago/dez 1995, pela Editora da Unicamp.
- 3- As “*Notas aos jovens documentaristas*”, de 1948. Em aproximadamente uma lauda Cavalcanti faz proposições e aconselha os iniciantes do cinema documentário. Não faltaram as referências ao som.

As opiniões do Alberto Cavalcanti levantadas na bibliografia e apresentadas a seguir foram sistematizadas e categorizadas sob os seguintes aspectos:

- Relevância do som no cinema;
- qualificação e funcionalidade do som no cinema: palavra, música e ruído;
- tratamento do material sonoro;
- o silêncio;
- as sonoridades “contemporâneas”;
- o papel de diretores, roteiristas e compositores;
- as atribuições do produtor.

2.4.1 A relevância do som no cinema

Cavalcanti escreve que para falar do som no cinema é necessário comentar sobre o surgimento deste último, pois desde as primeiras produções cinematográficas

realizadores e exibidores se preocupavam em buscar meios de justapor às imagens sonoridades que completassem a ilusão: “e assim podemos dizer que o filme silencioso nunca existiu” (CAVALCANTI, 1957, p. 152).

O fonógrafo foi um desses mecanismos, mas pela fragilidade dos discos e precariedade das sincronizações caiu no desuso. Cavalcanti salienta a importância dos pregões, narradores que muitas vezes buscavam a sincronia com os diálogos. Muitos desses artistas tornaram-se estrelas e influenciaram as bilheterias dos lugares de espectadores analfabetos e sem filmes com legendas na língua do país, como no oriente. Os subtítulos sucederam ao pregão, com destaque especial para o fato de que “com a perda do pregão e a adoção do subtítulo o filme mudo apelou para a música” (CAVALCANTI, 1957, p. 154).

De acordo com Cavalcanti (1957), o interesse inicial pela música tinha duas razões fundamentais: cobrir o barulho enfadonho do projetor e reforçar a emoção. Entretanto, sua participação tornava-se cada vez mais imprescindível para o espetáculo cinematográfico e a competição entre os exibidores pela bilheteria foi um importante aspecto para o aumento da instrumentação musical, inicialmente executada ao piano, depois por um trio, uma pequena orquestra até chegar a uma orquestra sinfônica. O cineasta comenta a estranha combinação de trechos musicais diversos que acompanhavam os filmes mudos, a qual ele se refere como “promiscuidade artística” (CAVALCANTI, 1957, p. 156) e que no Brasil, ao assistir certos complementos nacionais, ele foi transportado, “como num pesadelo, a esse passado”.

Ele ainda cita a presença do pequeno harmônio, instrumento da família do órgão, nas primeiras orquestras em substituição aos instrumentos de sopro e depois do órgão com efeitos diversos que imitavam sonoridades de trem, correntes sacudindo, aeroplanos, criança chorando, etc. Com a referência a essas sonoridades, o autor conclui assim parte dedicada ao cinema mudo: “O que dá uma vaga ideia do absurdo de falar-se na grande época do cinema silencioso. O enterro deste efetuou-se em (?) incríveis “*décors*”, e com esse barulhento e irreverente acompanhamento” (CAVALCANTI, 1957, p. 157).

Cavalcanti lembra que o cinema sonoro se impôs rapidamente, mas ao mesmo tempo lamenta a ausência de um crítico, um “analista” que definisse o papel dos três elementos da banda sonora – a palavra, a música e o ruído: “Esses elementos sempre fizeram parte do cinema. Havia chegado o momento de serem organizados definitivamente na própria concepção do filme, pois o som como a imagem é parte integrante deste” (CAVALCANTI, 1957, p. 157). Entretanto, segundo Cavalcanti, os realizadores do início do cinema sonoro não teorizaram sobre seu trabalho e preferiam “tentar errando, a empregar qualquer outro método de investigação e de construção” (CAVALCANTI, 1957, p. 157).

Sobre o *Musical Show*, Cavalcanti explica que ele tinha muito em comum com a peça teatral fotografada, mas o público logo reconheceu e criticou a ausência de potencial cinematográfico desses filmes. Essa reação, segundo ele, foi decisiva para que os produtores inventassem o melodrama com música, porém ainda com enredos fracos, o que deu brecha para o surgimento dos filmes policiais. Também ficou claro, por essa época, o interesse da plateia “por individualidades e pela ação e não pela figuração e pelo ‘*décor*” (CAVALCANTI, 1957, p. 164). O sucesso dos dançarinos, a que ele denomina “*hoofers*”, como Fred Aster e Ginger Rogers, e principalmente das crianças prodígios, como Shirley Temple e Judy Garland, ajudaram a melhorar a formatação fílmica dos musicais, já que “o público ficava tão interessado na virtuosidade de uma Judy Garland em tantos setores diferentes, que não queria que ela cantasse uma canção depois da outra ou dançasse sem parar, deixando de parte os seus outros dons” (CAVALCANTI, 1957, p. 165).

Ao estabelecer distinções entre o teatro e o cinema, sobretudo sob o espaço da representação e a utilização da palavra, Cavalcanti deixa clara a importância que atribui à participação conjunta dos vários elementos envolvidos na produção cinematográfica. Esclarece que no teatro é a palavra que “descreve a situação inicial, [...] ressoa no clímax [...] e traz o desfecho” (CAVALCANTI, 1957, p. 158) do drama representado no espaço tridimensional do palco. Já no filme a mobilidade da câmera traz a quarta dimensão e a novidade em relação ao teatro fica o cargo do ritmo do corte, da montagem de imagens e sons. A câmara e o microfone são atores, assim como um objeto cenográfico tem seu papel.

Diferentemente de uma peça teatral na qual o argumento falado é o ponto forte sob a responsabilidade do autor, o roteiro cinematográfico é um diagrama que, para ser bem-sucedido, necessita da colaboração de uma grande equipe: autor, produtor, diretor, cenógrafo, iluminador, engenheiro de som e do editor. “Poder-se-ia dizer que no cinema se usam métodos objetivos para criar uma sensação subjetiva; e que no palco se empregam, em geral, métodos subjetivos para criar um efeito objetivo” (CAVALCANTI, 1957, p. 158).

Ao traçar a evolução do som no cinema, Cavalcanti esclarece em entrevista a Alistair Cooke que o primeiro estágio, ou “primeira forma de ‘filme falado’”, foi o que ele denominou de som sincronizado, muito útil no início do filme sonoro. Para ele, nesses primeiros filmes sonoros “é muito fácil, depois de uma breve descrição, ‘ver’ o filme ao ouvir somente o som”⁵³. Entretanto, avalia que o atraso da evolução do som cinematográfico se deu muito em função dos produtores que obrigavam as pessoas a trabalhar em filmes falados e musicais de estúdio da mesma forma como os que eram feitos por pessoas do teatro, e conclui:

É por isso que era impossível aos trabalhadores que estavam o tempo todo dentro de um estúdio, nas cenas e nos cenários, imaginar uma nova maneira de utilizar o som, uma maneira que pertencesse somente ao cinema. Quando os diretores puderam, enfim, levar as câmaras e os gravadores para fora e refazer os exteriores, pode-se dizer que o filme sonoro ultrapassou seu primeiro estágio (CAVALCANTI, 1995b, p. 119).

Na mesma entrevista, o cineasta acrescenta que o procedimento focado na sincronia absoluta não satisfazia a muitos diretores:

Estávamos habituados a usar as imagens para sugerir a atmosfera, para criar as situações cômicas ou dramáticas, e achávamos que seria um erro deixar o som depender inteiramente das imagens. [...] Pensávamos sempre: por que não utilizar o som nos filmes como um paralelo, como um complemento às imagens? Por que não fazer de modo que ele se dirija à imaginação da multidão como as imagens o fazem? (CAVALCANTI, 1995b, p. 119).

De acordo com o autor, a evolução da banda sonora no filme foi lenta e com desperdício de dinheiro, tempo e energia. Muitos diretores importantes do cinema mudo, entre eles René Clair, acreditaram que o cinema sonoro seria como um

⁵³ O mesmo trecho foi traduzido pelos autores Pellizzari e Valentinetti (1995b, p. 188) como “‘ver’ o filme sem escutar o som”, gerando um equívoco no sentido da frase. Por isso preferiu-se aqui a versão traduzida na revista “Imagens”.

novo brinquedo do qual o público logo se cansaria. Se nesse ponto eles erraram, para Cavalcanti eles acertaram ao criticar a maneira como o som estava sendo utilizado.

De acordo com Cavalcanti, a escola de documentário inglês contribuiu muito para o desenvolvimento e aperfeiçoamento da banda sonora e exemplifica o documentário *Song of Ceylon* (1934), de Basil Wright, como contraponto ao filme falado, expressão predominante de filme sonoro da época. Diferentemente do caráter dispersivo do *avant-garde*, o grupo coeso inglês, além da propaganda, exerce uma função educacional com avanços do som. Sobre a quebra da rotina do som sincronizado, ele escreve:

O papel do som na evolução da poesia no cinema foi resolvido pelas experiências realizadas no documentário inglês, quando houve um movimento de rebeldia contra o uso indiscriminado da música, contra a obrigatoriedade do sincronismo na palavra e nos ruídos, dando início à criação do simbolismo sonoro (CAVALCANTI, 1957, p. 245).

O cineasta considera que o alto preço do cinema falado em relação ao mudo prejudicou as experiências sonoras, sobretudo dos cineastas independentes. Destaca, no entanto, as conversas com John Grierson a respeito do som no cinema e as subsequentes iniciativas de sua GPO *Filme Unit*, que, embora engajada no cinema mudo, queria lançar-se no domínio do som em seu espírito cinematográfico. Com um caminhão de som que trabalhava por quase toda a Europa, a GPO possibilitou experiências valiosas e também o surgimento de problemas inesperados, sobre os quais Cavalcanti conclui:

O som não deveria apenas ser gravado (o que é bastante comum no trabalho diário dos estúdios), mas também “montado”. E há muito o que fazer na montagem sonora. [...] Nós banimos a sincronia absoluta e as leis da encenação teatral e usamos sons naturais como matéria-prima. Nós os cortamos, regravamos, orquestramos e tentamos estilizar o conjunto (CAVALCANTI, 1995b, p. 119 -120).

Como exemplo desses procedimentos, o cineasta cita a produção da GPO *Weather Forecast (Uma tempestade chega, 1934)*, da diretora Evelyn Spice. Sob a direção de Cavalcanti, cito *Night Mail* (1936)⁵⁴.

⁵⁴ A análise mais detalhada desse documentário será apresentada mais adiante no item sobre os ruídos.

2.4.2 Qualificação e funcionalidade do som

Cavalcanti distingue três elementos que hierarquicamente compõem a banda sonora, nesta ordem: a palavra, a música e o ruído.

Na maior parte do tempo o som se compõe: a) da palavra, seja diálogo, sempre sincrônico, seja comentário, ele também sincronizado; b) dos ruídos, que enfim começam a ser orquestrados, portanto, a nem sempre fazer seguirem as imagens; c) da música, que se libera cada vez mais dos obstáculos da sincronização (CAVALCANTI, 1938 *apud* PELLIZZARI; VALENTINETTI, 1995, p. 198).

A) A palavra

Na segunda parte do primeiro capítulo de *Filme e realidade, O filme sonoro*, o autor inicia com a enunciação do que considerou o primeiro erro dos cineastas: “nos primeiros tempos do cinema sonoro, não era o som, para os produtores, senão diálogo” (CAVALCANTI, 1957, p. 28). No capítulo VII, ele retoma esse tema e volta a criticar o uso abusivo da palavra sincronizada: “e os filmes começaram a falar louca e abundantemente” (CAVALCANTI, 1957, p. 159). Acrescenta que pessoas do teatro começaram a fazer filmes, acreditando que a força das palavras e fotografar uma peça teatral fossem suficientes para se fazer cinema. Para Cavalcanti isso resultou em muitos gastos em produções equivocadas, fazendo com que o público se confundisse e se atordoasse com o filme falado. Como consequência dessa concepção, o autor destaca:

- Substituição temporária dos realizadores cinematográficos por diretores de teatro;
- regressão histórica, que o autor compara ao Egito sob o domínio dos hititas;
- ignorância das possibilidades dramáticas do som;
- tendência a considerar o diálogo o solucionador dos problemas do drama cinematográfico;
- palavra com imitação teatral trazendo de volta a artificialidade.

Segundo Cavalcanti, esse foi um momento importante a partir do qual os produtores, percebendo o perigo, modificaram seus métodos. Por outro lado, ele

lamenta que a compreensão do “outro uso da palavra, a palavra não sincronizada, o comentário” (CAVALCANTI, 1957, p. 159) foi uma oportunidade perdida. Apesar de ser um recurso pouco explorado, o autor destaca alguns exemplos do aproveitamento criativo e às vezes intuitivo da palavra acrescentando ideias à imagem, em vez de descrevê-la, como o poema de W.H. Auden para a produção da GPO, *Night Mail* (1936), os versos do diretor Pare Lorentz para *The river* (1938) e a prosa ritmada de Hemingway para *Terra espanhola* (*Spanish earth*, 1937), de Joris Ivens. “Nestes três filmes o estímulo direto está nas imagens, enquanto o comentário fornece, em contraste, uma interpretação livre e por assim dizer universal. [...] a ‘emoção’ está na imagem enquanto a tranquilidade na banda sonora” (CAVALCANTI, 1957, p. 160).

Cavalcanti também expressa sua preferência pelo uso comedido das palavras, pelo texto curto e diálogos diretos e a esse respeito, como já referido neste capítulo, ele considera que os filmes de Charles Chaplin são exemplos de compreensão de que “a solução dramática do filme sonoro não está na palavra” (CAVALCANTI, 1957, p. 233).

B) A música

Ao comentar sobre os musicais, o cineasta destaca uma cena de diferente utilização da música e que, segundo ele, é “um dos exemplos mais completos de tratamento inteligente do filme musical” (CAVALCANTI, 1957, p. 165). O fragmento corresponde à cena do final do filme *Três pequenas do barulho* (*Three smart girl grow up* – 1936), de Henry Koster, na qual a atriz em cena canta uma canção sobre a qual outras imagens ausentes de som serão sobrepostas e, desse contraponto, o significado da passagem se completa. A conclusão do autor sobre o trecho é de especial interesse para esta investigação, pois esclarece sua concepção sobre as funções da música no cinema, a saber:

O fragmento é de primeira ordem. Por quê? Por causa da pantomima? Não. Por causa da canção? Também não. Pela combinação dos dois elementos, música e imagem. A conjunção da canção irrelevante e da ação muda cria um terceiro elemento, uma espécie de excitação dramática, que acentua o valor do som e da filmagem, trazendo ao público “humor”, sentimento e “suspense” (CAVALCANTI, 1957, p. 165-6).

E, ao finalizar os comentários sobre os musicais, Cavalcanti conclui sobre a utilização da música: “felizmente, no processo de evolução do filme sonoro, a ação acabou por absorver a música, como já tinha absorvido a palavra, condicionando-a, subjugando-a e, por fim, transcendendo-a” (CAVALCANTI, 1957, p. 166).

Mas, para sintetizar o que ele considera “esta dosagem exata, esta finalidade tão bem-delineada” do uso da música e que só foram obtidas depois de várias tentativas, Cavalcanti aproveita o seguinte comentário do compositor Maurice Jaubert:

Hoje, quando o filme falado, abandonando o estilo metafórico e alusivo do filme mudo, começa a substituí-lo por um estilo elítico-narrativo, a música deve esquecer, salvo em momentos excepcionais do drama, a sua qualidade lírica essencial, que forçosamente traz um elemento extemporâneo ao filme. Ela deve, como o argumento, a edição, o “*decor*” e a fotografia, representar o seu próprio papel, para esclarecer com lógica e realismo a narrativa de uma boa história que é a função mais importante de um filme. E, ainda melhor, se discretamente acrescenta a dádiva de sua própria poesia (JAUBERT, 1937 *apud* CAVALCANTI, 1957, p. 163).

Mais adiante, ele utiliza novamente as seguintes palavras desse mesmo compositor:

O cinema é antes de tudo o domínio da fantasia; o comentário musical deve seguir a evolução dramática ou psicológica do argumento, intervir com economia, mas de maneira indispensável e sempre conservar a unidade de estilo necessária para atingir o imenso público para o qual se destina.

[...] A música no cinema - dizia ainda Jaubert - não deve preencher lacunas, tapar buracos, sobretudo, não deve ser sincronizada. O músico deve saber o momento preciso em que as imagens escapam ao realismo e solicitam a extensão poética da música (JAUBERT, 1937 *apud* CAVALCANTI, 1957, p. 170-1).

Cavalcanti expressa sua concepção sobre a função da música no filme por meio do seguinte comentário de Jean Wiener:

Cada elemento deve integrar-se ao conjunto e não desarranjar seus efeitos, mas contribuir para fazê-lo aceito pelos espectadores. A modéstia é a primeira virtude do músico de cinema. O compositor terá feito seu trabalho se sua música, ao invés de ser “ouvida”, está a tal ponto ligada ao conjunto que não pode mais ser dissociada dele. Interrupções, “momentos de respiração” são indispensáveis ao longo de todo o filme, e não se deve poder notar quando a música é retomada nem quando para. Ela deve nascer do ruído de uma porta, por exemplo, de um suspiro ou riso, e desaparecer de uma maneira completamente

orgânica, com um silêncio no *script*, integrada a um tema equilibrado ou absorvida por um elemento mais realista (WIENER *apud* PELLIZZARI; VALENTINETTI, 1995, p. 193).

A partitura de Kurt Weil para o filme *Dreigroschenoper*, de G.W. Pabst, escrita originalmente para o teatro, é considerada por ele “uma das mais perfeitas que o cinema tem apresentado” (CAVALCANTI, 1957, p. 170). Ele acrescenta que sobre a música no cinema é impossível não citar os filmes abstratos do pintor e realizador de cinema alemão Oskar Fischinger e do neozelandês Len Lye (1901–1980), duas contribuições “importantíssimas no estudo da música no filme”. Sobre os filmes de Fischinger, ele considera que “neles a interpretação visual da música de concerto é realmente impressionante”⁵⁵; e nos filmes de Lye, “a cor é, pela primeira vez, tratada musicalmente no cinema” (CAVALCANTI, 1957, p. 170). Ao pesquisar a filmografia de Cavalcanti catalogada por Pellizzari e Valentinetti, pode-se encontrar a participação da GPO e de Cavalcanti na produção de pelo menos dois filmes dirigidos por Len Lye, *Rainbow dance*⁵⁶ (1936) e *N. ou N.W.* (1938), e um do escocês Norman McLaren, *Love on the wing* (1938), o que realça a abertura e o interesse da GPO pela experimentação.

Sobre a música dos filmes americanos, Cavalcanti comenta:

Nos Estados Unidos, a música do filme de ficção é, em geral, de nível baixo. Nem mesmo as importações como Kurt Weil e Frederick Holoender têm conseguido quebrar a rotina que a caracteriza. Porém, Virgil Thompson, que fez a música para os filmes de Pare Lorentz, *The river* e *The plow that broke the plains*, tem-se revelado uma das figuras mais interessantes (CAVALCANTI, 1957, p. 171).

Aproveito para destacar um procedimento utilizado nesse documentário citado sobre o rio Mississipi, *The river*⁵⁷ (1937), e aconselhado por Cavalcanti em uma das citações desse item: a fusão entre som musical e ruído, indeterminando o início ou o fim de cada um deles. O exemplo se refere à tonalidade e ritmo da

⁵⁵ Assista à animação do cineasta para o I e III movimentos do Concerto de Brandemburgo n.3 de J.S. Bach. Disponível em: <http://www.tudou.com/programs/view/PvmbCzO1q48/>. Acesso em: 14/02/2011.

⁵⁶ Esse filme, de cinco minutos, utiliza animação e cenas reais coloridas. A música caribenha que não consta nos créditos da película é atribuída a *Rico's Creole* (PELLIZZARI; VALENTINETTI, 1995, p. 417), banda criada em 1930 pelo saxofonista cubano Filiberto Rico. Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=i_9kk59t-tU&feature=related. Acessado em: 14/02/2011.

⁵⁷ Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=iium31et6rd8&feature=related>. Acesso em: 14/02/2011.

música que conduz os planos da sequência do 4'26" ao 4'47" minutos de filme. Nesse trecho a música, de intensidade fraca, é sobreposta a uma sonoridade constante e indeterminada que cresce em intensidade. E dessa sonoridade mista o ruído então se destaca e se revela como a buzina de uma embarcação, cuja imagem aparecerá em primeiro plano no quadro seguinte. O som que aos poucos vai surgindo e se destacando dessa fusão sonora entre música e ruído antecipa a imagem que ele representa.

Ainda sobre os filmes sonoros americanos do período do pré-guerra, Cavalcanti considera injusto não citar da produção de Hollywood os nomes de John Ford, Frank Capra e William Wyler, para ele, todos "acima do nível da indústria americana" (CAVALCANTI, 1957, p. 29).

C) Os ruídos

Cavalcanti (1957, p. 174) realça: "pode o músico inteligente obter efeitos com o terceiro dos grandes elementos da banda sonora, que é o ruído".

Além do conceito tradicional de ruídos, Cavalcanti inclui nessa categoria as sonoridades distintas da música e dos diálogos do filme. Ele defende o valor dramático de seu uso assincrônico e sua qualidade de som irreconhecível, pois, por não serem provocadas explicitamente por um objeto concreto em cena e sua origem não ficar clara, essas sonoridades despertam o interesse, a expectativa e a inquietação no ouvinte.

Cavalcanti afirma que o ruído no cinema tem valor abstrato, independentemente do seu valor real, por exemplo, o som do vento, que pode sugerir velocidade ou profundidade, ou o ruído de um motor de aeronave, que pode dar ideia de altura. No entanto, lamenta a demora do aproveitamento das possibilidades dos ruídos no filme dramático, que durante muito tempo insistiu na sua utilização estritamente sincronizada. Para ele, a sugestão que pode ser criada pelo ruído não sincronizado tem grande força dramática, pois "a sugestão é mais efetiva que a evidência" (CAVALCANTI, 1957, p. 176-7). Esse poder dramático da sugestão é exemplificado por ele pela inquietação que pode causar um ruído ouvido durante

a noite sem que se tenha a noção exata de sua causa, reforçando a ideia de que, aliado à assincronia, o uso incógnito de certos barulhos, sua indeterminação, favorece a expressividade dessas sonoridades.

No final da década de 1930, Cavalcanti já compreendia que “o som diferenciado da palavra e da música tornou-se um elemento primordial ao cinema” (CAVALCANTI *apud* PELIZZARI; VALENTINETTI, 1995), sobretudo com o desenvolvimento dos microfones e suas possibilidades. No entanto, ele lamentava que essas sonoridades não recebessem o mesmo tratamento dispensado às imagens – enquanto iluminação, montagem e manipulação da câmera eram objeto de pesquisas e inovações técnicas, os efeitos expressivos dos sons do ambiente e da natureza não eram suficientemente explorados. Queixava-se também do desinteresse dos músicos por aquelas sonoridades, cujos ritmos e tonalidades, segundo ele, eram tão indispensáveis quanto os diálogos, a música e as imagens do filme, sobretudo pela capacidade de atingir emocionalmente o ouvinte:

Eis porque os ruídos são tão úteis na banda sonora. Eles falam diretamente à emoção. Uma criancinha se assusta com um barulho repentino, muito antes de saber se há alguma relação entre barulho e perigo, antes mesmo de saber o que é perigo. Os cães fogem quando se bate num gongo ou numa bandeja de metal. É que as imagens falam à inteligência e o ruído, contornando a inteligência, fala a alguma coisa de mais profundo e instintivo, como provam a reação da criança e a do cão (CAVALCANTI, 1957, p. 178).

Sobre os compositores que utilizaram ruídos em suas composições, o cineasta destaca Brian Easdale que, no documentário *Big-Money* sobre a Caixa Econômica produzido por Cavalcanti, utilizou máquinas de escrever na instrumentação da orquestra; e Benjamin Britten, responsável pela música de muitos de seus documentários e, segundo ele, utiliza os ruídos com primor. Estendendo essa lista, Cavalcanti pondera:

Mesmo Richard Addinsell, cuja concepção da música no cinema está muito longe da minha, consentiu que em *Men of the Light-ships* usássemos, em vez do pipocar das metralhadoras quando os aviões nazistas atiram sobre os faroleiros, a queda de grandes placas de ferro, que dão a impressão do ruído da metralhadora ouvido pelos personagens que recebem o choque das balas (CAVALCANTI, 1957, p. 174).

Da sua produção, Cavalcanti destaca o documentário *Nighth Mail* (1936)⁵⁸ como exemplo de exploração dos ruídos.

Poder-se-á alegar que a música e mesmo a palavra representam um pequeno papel na banda sonora de *Nighth Mail*. A preocupação da perspectiva sonora, a seleção das dominantes e o estudo da pontuação obtiveram um resultado que abriu largas possibilidades para o uso do ruído em qualquer filme dramático, de fato, a perspectiva, as dominantes e a pontuação são os três grandes fatores para o uso de ruídos no filme. Em certos casos, poder-se-á colocar ao lado deles um quarto elemento, que é o contraponto (CAVALCANTI, 1957, p. 175-6).

Apesar de indicar os três fatores importantes para o uso de ruídos, “notas dominantes, perspectiva e pontuação”, Cavalcanti não esclarece a maneira com que eles são explorados no filme. Com o objetivo de investigar sua aplicação, apresento a seguir minha interpretação sonora do documentário, com base nesses três elementos.

Nighth Mail estrutura-se em quatro partes ou sequências: a) o trem em movimento em perspectivas variadas de aproximações e afastamentos, o início dos trabalhos dos serviços de correio do *United Kingdom* (UK); b) os trabalhos nas estações, ruídos e movimentos de pessoas e máquinas, partidas e chegadas; c) o trabalho interno no trem e o ponto culminante do documentário, com as sacolas de cartas apanhadas e descarregadas; d) a finalização dos trabalhos, como Cavalcanti escreve, o anticlímax da seção anterior, com vistas do trem em várias perspectivas, da alvorada e da Escócia, sugerindo o destino temporal e espacial final do percurso.

Como escreveu Cavalcanti, as notas dominantes são tratadas de maneira distinta em cada uma das seções e pode-se perceber que elas exercem ao mesmo tempo as funções de pontuação e de perspectiva, exemplificando os três fatores sugeridos por ele para a exploração dos ruídos. Nota-se, portanto, que as notas dominantes são as sonoridades selecionadas para ocuparem um espaço formal e expressivo de destaque na construção das sequências, o que as relaciona com a função importante que tem o 5º grau de uma escala musical tonal, também denominado dominante. As “notas dominantes” que Cavalcanti se refere, no

⁵⁸ Esse documentário é citado no item 2.1. *As experiências cinematográficas na Europa* deste capítulo.

entanto, não coincidem necessariamente com a altura de 5º grau de uma escala tonal, isso dependerá do contexto sonoro com os quais elas se relacionam.

FIGURA 8 - Imagens do filme *Night Mail*



Fonte: Imagens extraídas do filme *Night Mail* e editadas pela autora.

Na primeira seção, de maneira bastante evidente, as notas dominantes se destacam pelos apitos não sincronizados do trem, pontuando ritmicamente a seção pela regularidade de suas recorrências a cada, aproximadamente, 30 segundos. Intercaladas por silêncios e pelo som do movimento do trem e aliada às imagens recortadas na montagem, essas sonoridades dão perspectivas de passagens do trem, sempre em movimento de idas e vindas pelas localidades.

Na segunda seção predominam as paradas nas estações sugeridas pelas sonoridades equilibradas e constantes dos sons sincronizados de vozes e ruídos dos movimentos de plataformas, máquinas e pessoas nas estações. Interessante observar que o apito, nota dominante da seção anterior que havia ficado de fora durante os aproximados cinco minutos dessa segunda seção, retorna na emissão de um apito sincronizado emitido por um guarda da estação, pontuando a transição para a próxima sequência.

Na terceira, as notas dominantes foram resguardadas para o ponto culminante do filme. A sonoridade do trem passando sob a primeira ponte dá o tom dominante que será associado à sonoridade das sacolas apanhadas e descarregadas. Esse momento central da seção, esperado e antecedido pela contagem ritmada do carteiro para o tempo exato da captura da sacola e que desde a sua preparação até um breve relaxamento dura aproximadamente dois minutos, é emoldurado

pela sonoridade natural e suave da conversa dos trabalhadores no interior do trem que gera um contraste que potencializa o clímax do filme.

Na última seção, o ritmo do trem reforçado pela interpretação do poema são as sonoridades predominantes.

Conclui-se que o resultado que agradou e agrada até hoje a quem assiste ao filme é fruto do trabalho elaborado de montagem de imagens e sons, gerando uma estruturação formal, tanto interna das sequências quanto na planificação geral do filme, baseada no equilíbrio e no jogo dos contrastes, na condução rítmica e, sobretudo, na exploração criativa e expressiva dos ruídos.

2.4.3 Tratamento do material sonoro

Na entrevista de 1935, Cavalcanti (1995b) distingue dois estágios do cinema sonoro: o primeiro, som sincronizado; e o segundo, som complementar. Sobre suas posições contrárias ao sincronismo, ele esclarece:

Sou um inimigo jurado do sincronismo. [...] Eu ia acusar os diretores pretensamente músicos de serem os famosos desses execráveis interlúdios onde cada passo, cada movimento é sublinhado por um golpe de címbalo ou de bateria. O ritmo exterior de um filme deve ser criado pela montagem. A música só pode acrescentar um ritmo interior (CAVALCANTI, 1937/40 *apud* PELLIZZARI; VALENTINETI, 1995, p. 192).

E acrescenta:

Portanto, nos encontramos num período de transição onde o sincronismo total do início só existe para a palavra e, parcialmente, para os ruídos. Ora, o sincronismo foi um dos elementos mais nocivos ao desenvolvimento do filme sonoro (CAVALCANTI 1938 *apud* PELLIZZARI; VALENTINETI, 1995, p. 198).

Na referida entrevista ao jornalista A. Cooke, as duas fases do cinema sonoro foram exemplificadas. Para ilustrá-las, o jornalista descrevia uma cena e sugeria que o espectador criasse as imagens ao ouvir apenas o som dessa cena. Para o segundo estágio, o som complementar, Cavalcanti sugeriu um trecho de

Droitwich, um documentário sobre essa estação radiofônica, sobre o qual o jornalista antecipa:

Enquanto que no exemplo precedente as vistas que vocês imaginaram eram verdadeiras, desta vez seria impossível adivinhar, sejam as imagens, seja o som, uma vez oferecido somente um desses dois. É o que o Sr. Cavalcanti chama de “som complementar”. Tentem criar as imagens enquanto seguem minha descrição. Guardem-nas nos olhos do espírito para revê-las quando ouvirem o som. Ao fazê-lo, vocês se surpreenderão com esse segundo estágio, que constitui a nova etapa do desenvolvimento sonoro no filme, muito mais sutil que a primeira (COOKE, 1935 *apud* PELLIZZARI; VALENTINETI, 1995, p. 189-90).

Em “Notas aos jovens documentaristas” sobre a sincronia e a complementaridade dos sons ele aconselha: “não exagerem nos efeitos de sincronização sonora. O som jamais é melhor que quando é alusivo. Um som utilizado de maneira complementar produz a melhor pista sonora” (CAVALCANTI, 1948 *apud* PELLIZZARI; VALENTINETTI, 1995, p. 210).

Sobre o tratamento específico do material musical, Cavalcanti (1957) identifica dois erros cometidos, por omissão e concepção, logo no início do cinema sonoro. De acordo com o autor, os erros relacionam-se à instrumentação - insistência nas grandes orquestrações sinfônicas - e ao estilo musical, do qual destaca a fixação em obras e compositores do período romântico. Mas se a instrumentação das peças que acompanhavam os primeiros filmes sonoros aumentou, os procedimentos composicionais também sofreram transformações. A esse respeito, Cavalcanti destaca a adoção dos *leitmotiven* e para criticar o seu uso abusivo aproveita as palavras do compositor francês Darius Milhaud, com quem já havia trabalhado antes de dirigir a Vera Cruz:

O “*leit-motiv*”, inventado para adular o público, é apenas uma solução popular e simplista. Os adaptadores abusaram dele muito além das esperanças que poderia ter tido o próprio Wagner. Fizeram-se filmes inteiros repousando sobre uma só melodia, como se fazia um argumento inteiro em torno de uma só estrela (MILHAUD *apud* CAVALCANTI, 1957, p. 155).

Ainda segundo o músico francês, o uso excessivo do motivo musical condutor promovia a libertação da melodia que se impregnava no espectador que a reproduzia por toda a parte, até ser lançado em disco e soar nas rádios, mas ele mesmo pondera:

Felizmente isso passou, sobretudo porque era uma solução insuficiente. O cinema tinha-se arriscado a ficar privado no seu revestimento musical de todo o elemento de imprevisto, de todas as possibilidades de imaginação. Mas, assim que falamos de imprevisto, afastamo-nos do ponto de partida wagneriano, e isto é tanto melhor. Não pode haver libertação mais salutar (MILHAUD *apud* CAVALCANTI, 1957, p. 155).

Cavalcanti também menciona como um dos problemas de solução mais difícil: fazer irromper música sem que a plateia perceba.

A música no filme, em geral, deve ser pontuada de silêncio. Deve ter períodos de respiração e, no entanto, o público nunca deve sentir sua chegada ou seu desaparecimento. Deve surgir, por exemplo, quando uma porta se fecha ou quando alguém ri ou chora e morrer quando dá ênfase a um olhar em poucos compassos, durante uma pausa do diálogo, escondida detrás de qualquer coisa mais real do que ela (CAVALCANTI, 1957, p. 173).

Ainda sobre o uso da música, Cavalcanti oferece o seguinte conselho: “Meçam a intervenção da música. Se a inserem demais, ela não terá mais efeito sobre o espectador, que não prestará mais atenção a ela” (CAVALCANTI, 1948 *apud* PELLIZZARI; VALENTINETTI, 1995, p. 210).

Cavalcanti expressa preocupação com a fusão harmoniosa dos elementos que compõem a banda sonora, atribui aos músicos inexperientes o mau uso dos ruídos ou das tonalidades que eles e as palavras sugerem e coloca-se na posição de diretores que já tiveram que ouvir reclames desses músicos para o destaque de “sua música” e não “a música do filme”, tema que será tratado mais adiante no item sobre *O papel de diretores roteiristas e compositores*.

2.4.4 O silêncio

Apesar de Cavalcanti não se estender na abordagem do silêncio, nos poucos comentários a esse respeito pode-se observar que ele valorizava sua força expressiva.

Para exemplificar a importância expressiva do silêncio em alguns momentos nos filmes, Cavalcanti (1957, p. 172) cita três exemplos. No primeiro, ele destaca a diferença de opiniões entre o músico Maurice Jaubert e o diretor Anatole Litvak,

em uma cena noturna de ruas vazias do filme *Mayerling* (1936). Sobre o acompanhamento sonoro para essa cena, Cavalcanti se posiciona de acordo com a opinião do músico, para o qual eram perfeitamente adequadas apenas as sonoridades das patas do cavalo e os guizos das coleiras dos animais, ao passo que o diretor insistia na presença da música, pois tinha “ideias musicais” para o trecho. No segundo exemplo, ele recorda a concordância entre ele e o músico Georges Auric na necessidade de não haver qualquer acompanhamento musical na sequência do ventríloquo, no filme *Na solidão da noite* (*Dead of night* -1945). Sobre o terceiro exemplo, extraído do filme *A melodia do mundo* (*Melodie der welt* – 1929), de Walter Ruttmann, ele escreve: “Na sequência da guerra, o diretor obteve um efeito inesperado com o grito de mulher sincronizado em primeiro plano e um corte para o cemitério de guerra em absoluto silêncio. Pode-se dizer que, pela primeira vez, ouviu-se o silêncio na tela” (CAVALCANTI, 1957, p. 172).

Para esclarecer um pouco mais sobre a utilização expressiva da ausência de som no filme *Dead of night*, o segundo exemplo selecionado por Cavalcanti, segue-se uma breve análise do filme sob esse aspecto.

O longa-metragem *Dead of night* é composto de cinco contos de conteúdo fantástico e sobrenatural, com direção compartilhada entre quatro cineastas: Alberto Cavalcanti, Charles Crichton, Basil Dearden e Robert Hamer. No último conto, *O ventríloquo*, dirigido por Cavalcanti, ficou acordado entre o diretor e o compositor que não haveria acompanhamento musical, conforme lembra Cavalcanti: “quando convidei Geroges Auric para escrever a partitura musical de *Dead of night*, concordamos que a sequência do ventríloquo não precisava de acompanhamento musical algum” (CAVALCANTI, 1957, p. 172). Ao assistir ao filme, pode-se comprovar que a decisão de introduzir o silêncio pela ausência de acompanhamento musical foi bastante eficaz na sua estrutura global. O contraste sonoro provocado com os outros contos colabora para manter a atenção e o interesse do espectador, assim como o suspense das histórias narradas.

A música fortemente presente nos quatro primeiros contos de *Dead of night* é explorada com a principal função de amplificar o caráter de mistério e suspense dos casos narrados pelos personagens. No penúltimo conto, entretanto, ela é

utilizada principalmente para destacar a comicidade da história dos dois amigos golfistas que se interessam pela mesma mulher. No conto seguinte, o do ventríloquo, o silêncio musical que se instala gera um forte contraste com o anterior e aumenta o poder de suspense e horror que envolve a história que será contada. Nada, nenhuma sonoridade externa poderá nos dispersar da relação de possessão que será estabelecida entre o ventríloquo e seu boneco, trama “percebida, por alguns críticos, como uma metáfora sutil para um doentio triângulo homossexual” (NAZARIO, 2007, p. 89). Apesar da predominância de ausência de acompanhamento musical, há três momentos de inserção musical nesse último conto do filme. Em dois deles a música é a que está em cena, portanto, diegética com a função de contextualizar o ambiente festivo do salão sendo um dos entretenimentos as apresentações de ventríloquo. A única sonoridade musical não diegética da película é muito breve, com a função exclusiva de articular as duas cenas finais do conto. O resultado eficaz ilustra o poder de expressividade do silêncio em trechos de filmes.

Ao concluir o capítulo 7 de *Filme e realidade*, ele comenta:

E, falando do ruído, não devemos, ainda uma vez, esquecer o silêncio. Uma pausa da orquestra, pontuando um momento dramático num filme, produz efeito semelhante ao obtido por Haendel com a pausa geral, quase no fim o *Messias*, no coro de “Halleluia”. Poucos diretores de filmes, no entanto, têm usado as possibilidades do silêncio. Silêncio pode corresponder dramaticamente ao ruído mais violento ou ao negro mais profundo de um desenho com as cores mais brilhantes (CAVALCANTI, 1957, p. 180).

2.4.5 As sonoridades “contemporâneas”

Em *Filme e realidade*, o autor salienta a importância do microfone no cinema: “o microfone, os alto-falantes são fatores decisivos na elaboração da banda sonora: e assim sendo, como deixariam eles de afetar a palavra no cinema?” (CAVALCANTI, 1957, p. 161).

O cineasta também demonstra o entusiasmo com o progresso das gravações e das possibilidades de captação dos microfones que se mostram capazes de gravar qualquer som: “parece mesmo que já existem microfones de tal maneira

aperfeiçoados que gravam sons imperceptíveis ao ouvido humano, como, por exemplo, o canto das formigas” (CAVALCANTI, 1957, p. 173). Entretanto, atenta para o perigo de sobrecarregar a banda sonora de efeitos, ao ponto deles nem serem percebidos.

Para o cineasta, a maior omissão dos produtores é o não reconhecimento de que a música evoluiu rapidamente nos tempos modernos. Para ele, a tendência da música na primeira metade do século XX foi sair das salas de concertos, locais das sonatas e sinfonias, em direção aos grandes teatros dos balés e óperas, e também para as rádios. Cavalcanti acentua o caráter descritivo das obras musicais dos compositores modernos, das quais cita *Prelúdio para a tarde de um fauno* (*Prelude a l'après midi d'un faune*) de Claude Debussy, no *Pássaro de fogo* (*L'Oiseau de Feu*), de Stravinsky, e a ópera *Wozzek* de Alban Berg, e questiona:

É absurdo que, reclamando a música moderna em altos brados as oportunidades do texto dramático para a sua expressão e que necessitando o filme de sugestão como elemento vital, não haja uma união entre o filme e a música moderna. [...] lugar disso, insistem quase todos os produtores em dar música num estilo que já se tornara rançoso em 1895. As oportunidades, entretanto, são muito grandes. Só falta aproveitá-las. O compositor moderno usa uma linguagem seca, original, econômica e estranha para exprimir terror, questões sem palavras, *fallings from us, vanishings*, e tudo isso constitui excelente música para o cinema (CAVALCANTI, 1957, p. 169).

2.4.6 O papel de diretores, roteiristas e compositores

Cavalcanti deixa claro em seus escritos o entendimento de que uma produção cinematográfica é o resultado de um trabalho de equipe cuja função específica que cada um exerce está sempre a serviço do todo. Convicto de que cada componente dessa equipe deva compartilhar dessa opinião, no final do artigo *As relações entre o diretor e o compositor de cinema* ele aconselha músicos e diretores: “o músico deve admitir, assim como o diretor, que um filme é uma obra coletiva e que eles não passam de peças para esse complexo mecânico” (CAVALCANTI, 1937/40 *apud* PELLIZZARI; VALENTINETTI, 1995, p. 195).

Ao comentar a relação entre diretor e músico de cinema, reforça que o primeiro “se inclina antes de tudo à ambição de se afirmar um artista” (CAVALCANTI, 1937/40 *apud* PELLIZZARI; VALENTINETTI, 1995, p. 192). Esse comentário serve de base para as críticas aos diretores, “que se gabam de ser conhecedores de música” e realizam interferências errôneas no uso da música nos filmes. Para o autor, um desses equívocos se refere à utilização do elemento musical como tapa-buracos, que ele exemplifica com a atribuição delegada ao músico de, por exemplo, enxertar trecho musical em passagem de ação que em algum ponto ficou lenta, e acrescenta: “O diretor muitas vezes interfere e, em geral, exige mais música do que o necessário” (CAVALCANTI, 1957, p. 172).

Cavalcanti também não poupa os roteiristas que, ao evitarem o diálogo demasiadamente invasor, imaginam cenas vazias de acontecimentos e inscrevem na coluna reservada ao som “música”, deixando mais uma vez que o músico “se vire”. Para evitar esse tipo de equívoco, ele deixa a sugestão:

Seria muito mais simples contratar um músico que trabalhe em colaboração com o roteirista tendo em mente a concepção do conjunto do filme. Ao invés de intervir para tapar os buracos, seu trabalho reencontraria seu verdadeiro valor, e contribuiria, além disso, para a coerência do conjunto (CAVALCANTI, 1937/40 *apud* PELLIZZARI; VALENTINETTI, 1995, p. 191).

No item *Limites morais* desse mesmo artigo, ele comenta sobre o papel do músico:

Poucos músicos - foi o que constatamos meus colegas e eu - se dão conta do número de cortes que exige a música de filme. Poucos dentre eles compreenderam, além disso, que 80% da música de filme devem ser gravados *pianíssimo*. Quantas vezes não se objetou: “Mas não se ouve *minha música!*” (mas você não ignora que haja música que se ouve perfeitamente, se bem que seja apenas perceptível). E você não pensa que uma música composta para um filme não deveria mais ser “minha música”, mas a “música do filme”? É curioso constatar que as reclamações não venham dos compositores mais talentosos (CAVALCANTI, 1937/40 *apud* PELLIZZARI; VALENTINETTI, 1995, p. 194).

E a esse respeito acrescenta o seguinte comentário do compositor Jean Wiener:

O músico deve considerar o filme como um todo que, de maneira alguma, deve ser transformado, mas, ao contrário, deve ajudar o público a excogitá-lo; a humildade deveria ser, portanto, a principal virtude do músico de cinema. [...] O músico deve ficar orgulhoso se o público não

ouve a sua música e se ela é parte do todo e não pode ser desintegrada deste (WIENER *apud* CAVALCANTI, 1957, p. 172).

Sobre os músicos com quem trabalhou, ele escreve:

Trabalhei com muitos músicos, com prazer e com sucesso, com Maurice Jaubert, por exemplo, e com o jovem e talentoso músico inglês Benjamin Britten. Saúdo também todos aqueles com os quais espero um dia ter a hora de colaborar. Só mencionarei um, Darius Milhaud, que, antes mesmo da chegada do cinema sonoro, soube qual música convinha à tela (CAVALCANTI, 1937/40 *apud* PELLIZZARI; VALENTINETTI, 1995, p. 194).

2.4.7 As atribuições do produtor

“O cargo de produtor é uma criação bastante recente na história da indústria cinematográfica. Hoje as funções do produtor tendem a se dividir entre financiamento e diretiva artística” (CAVALCANTI, 1957, p. 71).

Cavalcanti comenta sobre o equívoco que havia na época a respeito do papel do produtor cinematográfico, para muitos, relacionado a um mero intermediário, cuja exclusiva função era fornecer os meios financeiros para a realização da produção, enquanto que outros não compreendiam a sua diferença em relação ao diretor. O cineasta dá ênfase ao trabalho de equipe e aos sentimentos de compreensão e respeito que devem predominar na relação, sobretudo entre o escritor e diretor, ator e diretor e deste com o produtor “talvez em grau ainda maior, porquanto a duração de seu trabalho em conjunto é muito mais longa que a do diretor com o ator” (CAVALCANTI, 1957, p. 95).

Sobre o produtor, Cavalcanti (1957, p. 86-7) explica que ele surge “como elemento catalisador na equipe e tendo sempre em vista que o desenvolvimento do roteiro não deve ultrapassar o quadro econômico da produção nem perder as suas qualidades de sucesso junto ao público”. A seguir, sintetiza sobre seu papel:

Qualquer manual de cinema, mesmo o mais elementar, explica que “o produtor é o responsável pela produção, agindo como intermediário entre o capital e os técnicos. Vários filmes de ficção podem ser elaborados ao mesmo tempo por um produtor. Ele é também o encarregado de avaliar

a qualidade do filme como divertimento e, portanto, tem a última palavra na escolha da história, dos atores, do roteiro e do diretor” (CAVALCANTI, 1957, p. 86-7).

Ele ainda acrescenta que, além do papel decisivo na escolha das histórias que serão rodadas e da equipe de trabalho, “o produtor aprova também o horário de trabalho, o orçamento e a execução dos ambientes e da indumentária, assim como discute a escolha do compositor musical” (CAVALCANTI, 1957, p. 88). O produtor exerce atividade rotineira nas filmagens, que “compreende o exame diário dos ‘*rushes*’ filmados, a fim de que ele possa não só indicar defeitos na fotografia, no som e na continuidade, assim como orientar o diretor em possíveis desvios no desenvolvimento da história”. Além disso, ele também participa no trabalho do editor, depois de realizada a sequência e ao iniciar o trabalho da montagem:

O produtor, para que não se perca a linha narrativa do filme, acompanha as diferentes fases da montagem e aparece como elemento de ligação entre o editor e o diretor, solucionando as diferenças de pontos de vista. O mesmo se dá com referência ao músico, na gravação da partitura e, com o “mixer”, na regravação final (CAVALCANTI, 1957, p. 88).

Sobre a etapa do acabamento sonoro das produções, ele acrescenta:

O esquema das partes musicais é geralmente previsto no roteiro técnico, mas necessita de uma revisão, uma vez rodado o filme. A justaposição de efeitos sonoros exige uma grande dose de imaginação, pois muitos desses dependem da sucessão final das imagens. O mesmo se dá na regravação, já que o equilíbrio entre os elementos sonoros é de grande importância no acabamento do filme (CAVALCANTI, 1957, p. 104).

Segundo Cavalcanti, nos anos de 1950, o produtor tinha papel fundamental, como o principal elemento em uma produção cinematográfica. Fazendo uma analogia com a música ele explica que na hierarquia da equipe o diretor “pode ser comparado ao regente numa orquestra. Acima dele só existe um poder, que é o produtor; abaixo, as equipes técnicas e artísticas” (CAVALCANTI, 1957, p. 95).

Finalizando este capítulo, as palavras que Walter Lima Júnior utilizou para encerrar a primeira parte do programa para a TV parecem apropriadas para definir as bases que sustentaram o conhecimento teórico e prático que Cavalcanti construiu ao longo de sua carreira cinematográfica:

[...] a certeza de que era através de um aprendizado contínuo da linguagem cinematográfica, que nós conseguiríamos chegar a um apuro a um controle maior da linguagem cinematográfica. Certamente ele não imaginava um cinema de improviso, ele acreditava numa linguagem de pesquisa, de procura. [...] como técnico, como artista, como produtor, realizador e idealizador, havia aprendido com o cinema europeu que a linguagem cinematográfica se obtém pela experiência continuada, pelo exercício permanente. Não era puro exercício de intuição, mas sim de conquista, conquista de domínio de linguagem (LIMA JÚNIOR, [200?], parte 1).

2.5 Codeta

A abordagem de Alberto Cavalcanti sobre o som no cinema é abrangente e procura identificar equívocos e fazer proposições. A visão holística que ele tinha da sétima arte e da forma de se expressar na linguagem cinematográfica deriva de sua formação e da construção de sua carreira no cinema. Nessa trajetória, pode-se destacar o interesse na juventude pelo teatro e cinema, a formação acadêmica em arquitetura, os primeiros trabalhos como cenógrafo, os filmes realizados na vanguarda francesa, a prática nos grandes estúdios, como a Paramount e a GPO, e o interesse pelas possibilidades sonoras que o levaram a participar de congressos de música, conhecer os avanços da gravação e trabalhar ao lado de engenheiros de som e músicos renomados. Agente importante na passagem do cinema silencioso para o sonoro na Europa, Cavalcanti expressou suas opiniões sobre os três elementos que compõem a banda sonora dos filmes, segundo ele constituída de palavra, música e os ruídos, estes últimos entendidos como as sonoridades distintas dos dois primeiros.

Para Cavalcanti, a palavra, ou diálogos, deve ser utilizada de maneira parcimoniosa. Ele dá preferência ao texto curto e objetivo e destaca as qualidades expressivas do uso assíncrono das palavras. De acordo com Cavalcanti, o uso da música também deve ser comedido, mas de maneira indispensável para a evolução dramática da narrativa. A música deve se associar às imagens, de maneira que esses dois elementos juntos gerem um terceiro, algo novo, que não está na imagem ou na música, mas sim na combinação de ambos. Ela deve surgir por detrás de algo mais realista que ela, geralmente em dialética com um ruído, de maneira que não se defina claramente onde começa ou termina. Em relação

ao terceiro elemento da banda sonora, os ruídos e as sonoridades distintas dos diálogos e da música, Cavalcanti os considera indispensáveis, capazes de sugerir velocidade e profundidade, assim como estimular a imaginação do espectador, sobretudo quando são exploradas por sua indeterminação e de maneira não sincrônica. Eles possuem ritmo, timbre e tonalidade que merecem ser exploradas e relacionadas com outros elementos da banda sonora. Apesar das poucas referências ao aproveitamento do silêncio, Cavalcanti exprime sua sensibilidade para sua potencialidade expressiva, como exemplifica o episódio do ventríloquo dirigido por ele para o filme *Dead in the night*. Para Cavalcanti, os elementos da banda sonora devem ser explorados de maneira equilibrada e relacionados em suas qualidades tonais.

Considerando o cuidado e a preocupação de Cavalcanti com o emprego do som nos seus filmes que, como acrescenta Lima Júnior (200?), deveriam ter alcance social e poético na alma de seus futuros espectadores, buscar-se-á nas análises das duas produções brasileiras com trilha sonora de Guerra-Peixe extrair os exemplos audiovisuais que ilustrem os conceitos sistematizados neste capítulo, assim como verificar sua aplicação na construção de sentido dos filmes.

3 GUERRA-PEIXE E O CINEMA BRASILEIRO

Imaginem-se em 1929 na Petrópolis da infância de César Guerra-Peixe. Sintam os acordes dos violinos que acompanham as trêmulas imagens de *Barro Humano* na tela prateada do Cine Glória. O rapaz que está tocando o segundo violino é o aluno favorito do professor e quiromante Gaó Omacht, ex-diretor de três orquestras de cinema mudo na Cinelândia. Esse menino prodígio de 15 anos, César Guerra-Peixe, acumulou, ao longo dos últimos quatro anos, uma medalha de ouro e melhor aproveitamento na Escola de Música Santa Cecília, criada pelo saudoso mestre Paulo Carneiro. O jovem César está cumprindo um sonho que alimentava desde o seu ingresso na Escola: tocar numa orquestra de cinema (AGUIAR *apud* BARROS; FARIA; SERRÃO, 2007, p. 129).

O jovem e talentoso violinista mais tarde se tornaria orquestrador das rádios das décadas de 30 a 50, compositor de uma obra dividida por ele em fases denominadas inicial (até 1944), dodecafônica (1944/49) e nacional (depois de 1949), regente, professor e pesquisador das manifestações musicais brasileiras. Nas experiências iniciais com o cinema mudo relatadas por Lúcio Aguiar, além de intérprete Guerra-Peixe era o arquivista da orquestra, responsável pela seleção do repertório musical de cada filme. A partir de 1929, a ligação com o cinema tornou-se cada vez mais ativa, com produção de arranjos e orquestrações de canções para o cinema sonoro das produtoras cariocas Atlântida e Cinédia, chegando às composições originais para Vera Cruz, Multifilmes, Kino Filmes e outras produções independentes. O maior número dessas trilhas musicais originais se concentra na década de 1950, mas se estende até a década de 80. Na década de 1970, duas produções dirigidas por Paulo Thiago tiveram destaque, *Soledade, a Bagaceira* (1976, 88') que recebeu no mesmo ano, entre outros, o prêmio de melhor trilha sonora no IX Festival de Brasília, e *Batalha dos Guararapes* (1978, 156'), com "lançamento nacional em 250 salas através do território nacional e em grandes circuitos no Rio de Janeiro e em São Paulo"⁵⁹.

As trilhas musicais de Guerra-Peixe para os filmes *Terra é sempre terra* e *O canto do mar*, além da concordância com as ideias de Alberto Cavalcanti sobre o som no cinema expostas no segundo capítulo deste trabalho, demonstram uma profusão de possibilidades orquestrais, variadas em cada trecho de acordo a

⁵⁹ Informação disponível em: <http://www.cinemateca.com.br/>. Acesso em: 21/02/2012.

proposta narrativa. A qualidade das orquestrações resulta do contínuo trabalho com arranjos e orquestrações para músicas populares, atividades que serão analisadas no próximo item. Outras duas características da música de concerto de Guerra-Peixe que estão também inscritas nas composições para o cinema serão tratadas neste capítulo e se referem à concisão e economia de material e influência do nacionalismo, sobretudo no que diz respeito às melodias e suas escalas.

A exposição das características musicais e fatores que influenciaram e conduziram a construção da linguagem musical particular de Guerra-Peixe baseia-se nos artigos que compõem o livro *Guerra-Peixe, um músico brasileiro*, entrevistas e textos do compositor, inseridos no referido livro, no site *Projeto Guerra-Peixe* e depoimento oferecido pelo MIS/RJ, cartas a Curt Lange, além de artigos, dissertações e teses de outros autores e a dissertação de mestrado de minha autoria, *A fase dodecafônica de Guerra-Peixe: à luz das impressões do compositor*.

3.1 A construção da linguagem musical

Guerra-Peixe (1914-1993) iniciou sua formação musical na cidade natal de Petrópolis, transitando desde o início no ambiente popular - ao lado do pai nos grupos de choros da cidade - e erudito, com aulas tradicionais de violino na Escola de Música Santa Cecília, na qual em 1930 tornou-se professor catedrático desse instrumento. Entretanto, os horizontes musicais do artista expandiram-se de maneira bastante ampla após se mudar para o Rio de Janeiro, cidade que já frequentava desde o início da década de 1930, dando continuidade aos estudos de violino no Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro, atual Escola de Música da UFRJ.

3.1.1 As orquestrações e arranjos populares

A reconhecida excelência das composições e orquestrações de Guerra-Peixe no meio musical foi conquistada por meio do extenso trabalho desenvolvido principalmente a partir das primeiras participações como instrumentista de pequenos conjuntos e orquestras de casas de bailes, restaurantes e gafieiras do Rio, em 1934, época em que fixou residência naquela cidade. Trabalhou como intérprete do restaurante *Taberna da Glória*, depois do *Café Belas-Artes*, como violinista, atividade que desempenhou durante quase toda sua vida e, de acordo com Ernani Aguiar, “tocou até quase seus 70 anos de idade na Orquestra Sinfônica Nacional (AGUIAR, E. *apud* BARROS; FARIA; SERRÃO, 2007, p. 77). Nessa mesma década de 30, Guerra-Peixe estudou violão com Dilermano Reis, harmonia e contraponto com Newton Pádua e fez os primeiros arranjos e composições populares, de acordo com Lúcio Aguiar (BARROS; FARIA; SERRÃO, 2007), adotando o pseudônimo de Bobby Morel⁶⁰. Radamés Gnatalli, quando diretor artístico do programa radiofônico “A voz do Brasil”, em 1937, interpretou valsas e choros de Guerra-Peixe na programação. As experiências de Guerra-Peixe nessa área foi o tema escolhido por Randolf Miguel para o artigo *Guerra-Peixe, arranjador de música popular*, do livro dedicado ao compositor. Segundo Miguel:

Em meados de 1992 ouvi do próprio Guerra-Peixe uma avaliação da importância em sua vida profissional da experiência adquirida como arranjador de programas ao vivo, das rádios cariocas, paulistas e pernambucanas, quando era um dos responsáveis por esse setor, enfatizando que sua técnica de orquestração se desenvolveu extraordinariamente com a prática dos arranjos musicais de música popular (MIGUEL *apud* BARROS; FARIA; SERRÃO, 2007, p. 15).

Randolf Miguel destaca o trabalho de Guerra-Peixe como arranjador e regente de “um dos mais representativos trabalhos da discografia brasileira, o antológico *Afro-sambas*, de Baden Powel e Vinícius de Moraes, um divisor de águas na música popular brasileira” (MIGUEL *apud* BARROS; FARIA; SERRÃO, 2007, p.

⁶⁰ Era usual o músico erudito adotar um pseudônimo para suas realizações ao estilo popular. E parece que Guerra-Peixe se divertia com isso, pois na correspondência de Curt Lange ao compositor, em 09/12/1947, o musicólogo escreveu: “Achei engraçado o pseudônimo de War Fish. Ninguém pensou nisso”. Francisco Mignoni é outro exemplo, cujo pseudônimo de Chico Bororó pode ser conferido na comédia *O babão* (1930), dirigida por Luiz de Barros, cujos dados estão disponíveis em: <http://www.imdb.pt/title/tt0180468/fullcredits#cast>. Acesso em: 15/02/2012.

21), em 1967. Outro trabalho que está na memória de muitos brasileiros é o arranjo para o famoso hino *Pra frente Brasil*⁶¹, cuja marcante linha melódica no assóvio, em ritmo sincopado e orquestração de frevo pernambucano, foi repetidas vezes transmitida pelas rádios e televisões do Brasil durante a copa do mundo de 1970, no México. Apesar de afirmar, em depoimentos e entrevistas, a importância dos trabalhos de arranjo para sua formação musical, Guerra-Peixe não oferecia uma relação precisa de seu trabalho como arranjador. Entretanto, as informações do Catálogo de Partituras por arranjadores disponibilizadas pelo Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro⁶² pode dar a dimensão dessa atividade do artista.

No *site* do MIS/RJ, da página 150 a 168 do Catálogo de Partituras por arranjadores, estão relacionados o total de 191 arranjos de Guerra-Peixe, seis deles para músicas próprias⁶³ e o restante para composições de inúmeros artistas populares, entre eles: Lamartine Babo (*O teu cabelo não nega*, p. 167), Tom Jobim (*Samba de uma nota só*, p. 166; *Outra vez*, p. 154), Catulo da Paixão Cearense (*Luar do sertão*, p. 165), Mário Lago (*Morena, Morena!*, p. 163), Heckel Tavares (*Banzo*, p. 161), Baden Powel (*Só por amor*, p. 160), Noel Rosa (*Passarinho solto*, p. 152), Carlos Lyra (*Aruanda*, p. 160; *Pau-de-arara*, p. 159), Dorival Caymmi (*Dora*, p. 165) e Nelson Rodrigues (*Pode ir*, p. 153).

Na década de 1940, Guerra-Peixe começou a trabalhar na Rádio Tupi e em 1942 compôs para um programa de rádio a marcha *Fibra de herói*⁶⁴, popularizada como *Bandeira do Brasil* e com letra de Theófilo de Barros, que “logo seria gravada, editada e cantada em todo o Brasil, tornando-se o hino semioficial na época da Segunda Grande Guerra”⁶⁵. Guerra-Peixe (1947, p. 23) acrescenta que esse hino foi adotado em caráter oficial pelas escolas públicas da Guanabara, além de ser interpretado também por bandas militares, inclusive em apresentações oficiais.

⁶¹ Em <http://www.youtube.com/watch?v=16fRM0Vc2pM> pode-se conferir a gravação dessa música. Acesso em: 08/09/2011.

⁶² Disponível em: http://www.mis.rj.gov.br/consulta_PorArranjador.asp?letra=g. Acesso em: 06/09/2011.

⁶³ São elas: *O vento*, *Brincando de amar*, *Plácido é o Natal*, *Programa – No mundo das 7 notas*, *A preta do acarajé* e *Caboclinhos*.

⁶⁴ Letra e áudio dessa marcha estão disponíveis em: <http://letras.terra.com.br/hinos-marchas-militares/250259/>. Acesso em: 14/03/2012.

⁶⁵ Disponível em: http://guerrapeixe.com/linha_do_tempo/1941.html. Acesso em: 21/02/2012.

Em 1943 Guerra-Peixe estreou como arranjador no programa *Instantâneos Sinfônicos Schenley*⁶⁶, dirigido por Olavo de Barros e direção geral de Theófilo de Barros Filho. De acordo com Lúcio Aguiar (BARROS; FARIA; SERRÃO, 2007), a velocidade de produção, comparável a um programa de televisão atual, exigia de Guerra-Peixe a composição de quase uma hora de música orquestral em dois dias. Aguiar acrescenta que, nos *Instantâneos Schenley*, Guerra-Peixe “experimenta uma partitura descritiva que funciona como cenário para a ação, com diferentes combinações de instrumentos e ritmos. Essas pontuações dramáticas são aulas práticas para o futuro criador de trilhas musicais para rádio e cinema” (AGUIAR, L. *apud* BARROS; FARIA; SERRÃO, 2007, p. 134).

Em 1944, Guerra-Peixe iniciou as composições da fase dodecafônica⁶⁷, mas não abandonou os trabalhos de orquestração de música popular. O *site* oficial do compositor informa que⁶⁸, em 1946, ainda na Rádio Tupi, ele escreveu arranjos modificando o ritmo de melodias conhecidas para o programa “Ritmos Cruzados”. “O *Moto perpétuo* de Paganini toma forma de choro, a *Sonata ao luar* de Beethoven em ritmo de *swing* e *Danúbio Azul* de Johann Strauss executada em ritmo de samba”. Em maio desse ano de 1946 assinou contrato com a Rádio Globo, onde apresenta o programa de caráter dançante “Arranjos Orquestrais” e “produz também o programa ‘Uma História em cada Música’ e a trilha musical da radio-novela ‘Amor Eterno’, de Nelson Nobre, com direção de Amaral Gurgel”^{69,70}.

As atividades de Guerra-Peixe com arranjos e orquestrações, de acordo com Lacerda (2011), estendem-se pelo menos até a década de 1970, com passagens pelas Rádio Tupi (1942-46), Rádio Nacional do Rio de Janeiro (1948-49 e 1961-67), Rádio Nacional de São Paulo (1953 a 1961), rádio Ministério da Educação e

⁶⁶ De acordo com informação disponível em http://guerrapeixe.com/linha_do_tempo/1941.html, acesso em 21/02/2012, esse programa era “gravado em disco para retransmissão pelas rádios Tupi de São Paulo, Club de Pernambuco e Farrroupilha de Porto Alegre. O roteiro feito por Guilherme de Figueiredo e Pedro Bloch trata de temas e fatos da história americana ou do seu folclore”.

⁶⁷ Aspectos relacionados à “fase dodecafônica”, que correspondem a composições do período de 1944 a 1949, serão comentados mais adiante.

⁶⁸ As informações e citações desse parágrafo foram extraídas do *site* oficial de Guerra-Peixe disponível em: http://guerrapeixe.com/linha_do_tempo/1946.html, acesso em: 21/02/2012.

⁶⁹ Amaral Gurgel é o regente, pianista, radialista e compositor, também de composições para o cinema brasileiro, mais conhecido como Maestro Gaó, citado no capítulo 1 deste trabalho.

⁷⁰ Disponível em: <http://guerrapeixe.com/index2.html>. Acesso em: julho de 2012.

Cultura (MEC) e TV Paulista. Essa foi a principal fonte de renda de Guerra-Peixe durante muito tempo, mas as oscilações do mercado provocavam sua inconstância financeira. Os trabalhos na área eram bem pagos, mas o desemprego e a instabilidade de recursos e encomendas rondavam a vida dos artistas. Na década de 1940, Guerra-Peixe (1947) fazia orquestrações e arranjos também para o cinema e nesse período a intranquilidade do compositor em relação à sua situação profissional e financeira, como também desentendimentos com colegas, estão expressos nos trechos das correspondências a Curt Lange de, respectivamente, 15/07/1946 e 24/11/1947:

Sei que deve estar aborrecido com a minha demora em responder sua carta. Mas, penso justificar-me bem dizendo que estive dois meses desempregado, por ter rescindido o meu contrato com a Rádio Tupi, que coincidiu ser no mesmo dia em que, inesperadamente, fecharam os cassinos - um desastre para a classe musical.

De tudo o mais lamentável é que continuo em péssima situação econômica. Não há muito trabalho atualmente. Mas para mim isto não poderia acontecer se não fôsse a guerra que venho sofrendo por parte dos orquestradores de rádio, inclusive aquele que eu menos podia imaginar: Radamés Gnattali! Minha situação na fábrica de discos e na de filmes cinematográficos ainda não está segura. O pouco que venho ganhando vem atrasado e aos poucos... feito prestações. Já comecei ficar endividado. Já iniciamos as gravações, como já escrevi anteriormente... mas, nada de dinheiro. Vêjo que será um lugar de futuro, e o pessoal me deposita muita confiança e me quer muito bem. E devido a esta camaradagem excessiva (talvez) é que me consideram como uma espécie de interessado nos negócios [...] e só lucrarei futuramente⁷¹ (LANGE, 1995).

Essa situação, no entanto, parece não ter prejudicado a qualidade dos trabalhos do artista, que se tornaram referência na criação e divulgação da música brasileira popular e erudita. A música dodecafônica, exemplo de modernidade na época, também era divulgada por ele na programação das rádios em que trabalhou, como ele informa a Curt Lange no trecho da carta de 26/01/1947: “Farei na Rádio Globo um lento trabalho de ‘infiltração’, como fiz uma vez quando trabalhei na Rádio Tupi, onde cheguei a compor um programa de meia hora com música nos 12 sons!” E a excelência das orquestrações de Guerra-Peixe é atestada no meio musical, como testemunha o compositor, regente e professor Ernani Aguiar:

⁷¹ A ortografia foi mantida como no original.

Existe unanimidade quanto à excelência das orquestrações de Guerra-Peixe. Vários fatores contribuíram para isso: suas precocidades na participação em conjuntos; depois toda uma vida profissional de orquestrador (principalmente em rádios e televisões na época em que tais entidades mantinham orquestras quase sinfônicas) e instrumentista (tocou até quase seus 70 anos de idade na Orquestra Sinfônica Nacional) (AGUIAR, E. *apud* BARROS; FARIA; SERRÃO, 2007, p. 77).

Para Ernani Aguiar, a deficiência instrumental das orquestras brasileiras até a década de 1980 e a familiaridade de Guerra-Peixe com orquestras de músicas populares, salões, cinemas e cafés influenciaram sua escrita musical, sobre cujo resultado sonoro ele tem a seguinte opinião:

Guerra-Peixe conseguiu obter seu próprio som orquestral. [...] Realmente Guerra-Peixe obteve sua identidade sonora orquestral graças à realização de inúmeros arranjos para as orquestras da chamada música popular. [...] A orquestra de Guerra-Peixe não tem nenhuma “imensidão”. Nenhum instrumento raro e nenhuma extravagância timbrística (AGUIAR, E. *apud* BARROS; FARIA; SERRÃO, 2007, p. 81).

A obra orquestral de Guerra-Peixe inclui peças para orquestra sinfônica, pequena orquestra e orquestra de cordas. De acordo com Ernani Aguiar (*apud* BARROS; FARIA; SERRÃO, 2007, p. 80-81), Guerra-Peixe se inclui no seleto grupo de compositores, entre eles Beethoven, Berlioz e Villa-Lobos, que podem ser identificados pela sua obra orquestral, em audição de pouco tempo de música, devido às particularidades na organização dos timbres de sua orquestra, as quais serão resumidas a seguir.

Os instrumentos da orquestra de Guerra-Peixe são aproveitados de tal maneira que não exigem o esforço infrutífero dos artistas, ao contrário, eles são explorados em tessituras cômodas e “com dificuldades a serem vencidas naturalmente, sem esforços inúteis; virtuosidade consciente” (BARROS; FARIA; SERRÃO, 2007, p. 80). Para os sopros, por exemplo, Guerra-Peixe evita as notas extremas, graves e agudas; e para as cordas, os exageros na escrita, que inviabilizaram a execução das peças dodecafônicas da década de 1940, como o *Quarteto misto* e *Músicas n. 1 e n. 2* para violino, foram reconhecidos pelo compositor e levaram-no ao cuidado com as notas agudíssimas.

A composição dos naipes é indicada por Ernani Aguiar, também como exemplo de simplificação, como ocorre com o de sopros de madeiras. Segundo esse autor, Guerra-Peixe nunca ultrapassou o par dos tradicionais instrumentos desse naipe (Fl, Ob, Cl, Fg), evitando o uso do clarone, do contrafagote, das flautas em Sol ou da flauta baixo. E quando utiliza o flautim, este é executado por um dos dois flautistas. Apesar de concordar com Aguiar que essa é uma predominância na instrumentação do naipe das madeiras nas orquestrações de Guerra-Peixe, observa-se que na *Sinfonia n. 1*, de 1946, há indicação do corninglês, tocado pelo mesmo intérprete do oboé.

Os instrumentos de metal estão presentes em maior número apenas nas obras para grande orquestra, agrupados em quatro trompas, três trompetes, três trombones e uma tuba, como, por exemplo, na *Marcha fúnebre e Schezetto*, de 1946. Nas orquestras menores, Guerra-Peixe utiliza trompa, trompete e trombone em pares e não utiliza a tuba, como em *Cinematográfica* (1982), ou apenas um exemplar de cada instrumento, exceto a tuba, como na *Suíte*, para pequena orquestra (1949), uma transcrição da *Suíte n. 1*, para piano⁷².

Sobre o uso do naipe da percussão, Ernani Aguiar escreve:

Nova surpresa no uso da percussão. Guerra-Peixe, folclorista da mais notabilidade [...], vivenciador ativíssimo dos ritmos mais diversos da música folclórica e popular, que aliás aproveitou sobremaneira em sua criação, foi também capaz de, economizando, obter os melhores resultados em sua obra orquestral com o naipe da percussão. Dos 50 instrumentos de percussão mais usados no tratamento orquestral, o Mestre chegou, praticamente, a empregar em torno de 20 (AGUIAR, E. *apud* BARROS; FARIA; SERRÃO, 2007, p. 82).

Segundo Ernani Aguiar, a razão para o reduzido emprego dos instrumentos de percussão se deve ao fato de que o compositor utilizava toda a orquestra percussivamente, sobretudo o naipe das cordas. Ele destaca a *Suíte para cordas* (1949) e *Moda e Rasqueado* (1956) como “duas obras de grande importância composicional no repertório de orquestra de cordas” (AGUIAR, E. *apud* BARROS; FARIA; SERRÃO, 2007, p. 82-83), consequências dos estudos realizados por ele sobre, respectivamente, a música pernambucana e paulista e exemplares do uso

⁷² Essa informação é importante para que não se confunda esta com a *Suíte* para orquestra de cordas, a nordestina, também de 1949, cujos movimentos são Maracatu, pregão, modinha e frevo.

percussivo das cordas. Como outros exemplos, cita-se a utilização percussiva, não apenas nas cordas, mas em toda a orquestra, o final do *Scherzzeto*, da *Marcha fúnebre e Scherzzeto*, e quase todo o II movimento/choro da *Suíte* para pequena orquestra.

Na obra orquestral de Guerra-Peixe observa-se a presença, às vezes dispensável, do piano ou celesta compondo o *tutti* instrumental. Apesar de Ernani Aguiar emitir o breve comentário de que “em obras orquestrais o piano aparece apenas na *Sinfonia n. 1* e a celesta nas duas sinfonias” (AGUIAR, E. *apud* BARROS; FARIA; SERRÃO, 2007, p. 82), destaca-se a relevância desse instrumento para Guerra-Peixe, como solista ou em grupos de câmara, além de notar sua presença em outras peças orquestrais.

Guerra-Peixe dedicou grande parte de suas criações musicais ao piano, relacionando ele mesmo (GUERRA-PEIXE, 2012) 24 peças solos para esse instrumento, de um total de 65 composições até o ano de 1954. Também até essa data, das 33 composições para diferentes formações de câmara, 11 incluíam esse instrumento, inclusive o *Noneto*, peça dodecafônica na qual o piano se junta a instrumentos dos três naipes da orquestra, cordas, madeiras e metais. Na primeira peça orquestral⁷³, a *Sinfonia n. 1* (1946) dodecafônica, o piano e a celesta fazem parte da instrumentação, conforme observado também por Ernani Aguiar. Ainda na fase dodecafônica, a peça *Variações* escrita para uma grande orquestra inclui o piano nas terceira, oitava e nona variações e a celesta na quarta. Outro exemplo, embora já em 19/12/1982, é o III movimento/*Allegretto*, da peça *Cinematográfica*, em cuja grade orquestral há indicação de “celesta ou piano opcional”, de acordo com a escolha do regente, como sugerido por Guerra-Peixe na capa da peça. Curiosamente, Guerra-Peixe reserva apenas uma pauta musical na clave de Sol para esses instrumentos de teclado, para os quais a escrita tradicional utiliza duas pautas, uma para cada mão do executante. Ao analisar a partitura, a escolha de uma pauta se justifica, pois o piano, ou celesta, aparece apenas em oito compassos do III movimento (cc. 5 – 12) da *Cinematográfica*, aproveitado pelo timbre e qualidade percussiva de seus ataques, que visam

⁷³ Está sendo considerada a *Sinfonia n. 1* como primeira peça orquestral, pois *Seis Instantâneos* para orquestra foi indicada por Guerra-Peixe como “peça extraviada”.

exclusivamente a destacar e timbrar as notas principais da melodia dos violinos, como reproduzido na FIG. 9.

FIGURA 9 - Piano ou celesta na orquestração do III movimento da peça *Cinematográfica*

III Troteando na estrada

Allegretto $\text{♩} = 104$
Celeste ou piano

The musical score is presented in a standard orchestral layout. The top staff is labeled 'Opcional' and contains a melodic line with a dynamic marking of '5' and a tempo of 'Allegretto' with a quarter note equal to 104. The instrument is specified as 'Celeste ou piano'. The Violin I and Violin II staves show a melodic line with trills and triplets. The Viola, Cello, and Bass staves provide a steady rhythmic accompaniment.

Fonte: Partitura editada pela autora a partir do manuscrito do compositor que consta do acervo da Biblioteca da Escola de Música da UFMG.

Os três movimentos da peça *Cinematográfica*, conforme Guerra-Peixe escreve na capa do manuscrito da partitura, “são fragmentos da partitura de um filme cinematográfico de 1978”. As peças foram extraídas da trilha sonora do filme *A Batalha dos Guararapes*, gravada pelo selo RGE-Fermata, em 1978. Conforme percebido após escutar a gravação da trilha e comparar com a partitura da peça, as faixas 1 – *Abertura*, 5 – *O amor de Ana Paz* e 6 – *Caçada no bosque*, lado A do *long play* (LP) *Batalha dos Guararapes* constituído de 15 faixas, deram origem, respectivamente, aos movimentos I – *Panorama e detalhe*, II – *Amorosamente* e III – *Troteando na estrada* da peça para orquestra. Observou-se também que, na gravação da trilha, o piano tem participação em outras faixas, além de soar junto ao cravo, na sarabanda da faixa 2/lado B, *Visitas a Nassau*.

Por fim, do ponto de vista das orquestrações, Ernani Aguiar avalia que “o orquestrador Guerra-Peixe foi, no fundo, um ‘comportado’, consciente de cada

nota destinada a cada instrumento. Todos os instrumentos têm seu lugar exato e tudo será ouvido, nada sendo feito por acaso” (AGUIAR, E. *apud* BARROS; FARIA; SERRÃO, 2007, p. 85).

Essa preferência do compositor pelas orquestrações e composições simples, claras e sem exageros pode estar associada ao desejo e empenho de Guerra-Peixe para que o que fosse escrito por um músico pudesse ser tocado. Essa orientação era transmitida aos seus alunos, sempre estimulados por ele a experimentar seus trabalhos. Sabendo da dificuldade de encontrar orquestras grandiosas em número de instrumentistas e instrumentos, Guerra-Peixe utilizou em algumas composições, como referido anteriormente, a indicação “para pequena orquestra”. No entanto, a simplicidade musical foi também um aprendizado do mestre, que na fase dodecafônica compunha, segundo ele afirmou em entrevista a Luiz Paulo Horta, “imbuído de conceitos errôneos”:

Koellreutter dizia: quando a música agrada, é porque alguma coisa não está no lugar. A música tinha que desagradar. A gente também compunha sem pensar no problema dos instrumentos; eu compus, o diabo que toque. Tenho músicas que eu não consigo tocar. Hoje penso diferente. A música pode ser difícil, mas tem que ser viável. E a comunicação foi um negócio que sempre me interessou. Não no mau sentido, é claro (GUERRA-PEIXE *apud* BARROS; FARIA; SERRÃO, 2007, p. 179).

Esse lado prático e didático tornou-se uma marca importante de Guerra-Peixe. Logo que abandonou a escrita dodecafônica e partiu para Recife, em 1949, além de trabalhar na Rádio Nacional do Comércio ele aproveitou para dar aulas de música. Sivuca, um de seus alunos naquela época, relembra o mestre com muito respeito e carinho e atribui sua qualidade de músico ao início que teve com ele:

Ele então pegou a orquestra da qual era o regente e diretor e transformou a orquestra numa espécie de orquestra experimental, na qual a gente ia trabalhando e já ia ouvindo o que escrevia, quer dizer: havia também o lado prático. E foi nesse clima em que eu transitei na música e foi aí que eu aprendi a lidar com o mistério da arte de orquestrar (SIVUCA *apud* BARROS; FARIA; SERRÃO, 2007, p. 218).

Seus alunos em Belo Horizonte, inclusive eu, também tiveram o privilégio de ver suas orquestrações ou composições para orquestra serem interpretadas. Na década de 1980, Guerra-Peixe deu aulas de composição, orquestração e regência na Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG),

em Belo horizonte, e, por iniciativa dele, naquela época foi criada uma orquestra própria da Escola, que existe até hoje com o principal objetivo de realizar trabalhos dos alunos do curso de Composição e Regência.

3.1.2 A concisão das ideias musicais

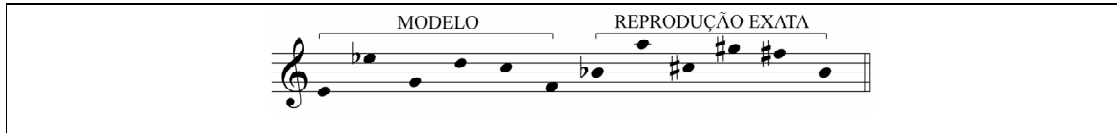
Ernani Aguiar (*apud* BARROS; FARIA; SERRÃO, 2007, p. 79-85) cita a economia de material e elementos como forte característica, tanto da composição, quanto das orquestrações de Guerra-Peixe. Em relação às composições, no entanto, o autor refere que no início da fase dodecafônica Guerra-Peixe adotou uma atitude contrária, ou seja, evitava qualquer tipo de repetição de motivos rítmicos ou melódicos para fugir do que considerava, na época, “primitivismo”. Entretanto, pondera-se, essa atitude foi reconsiderada rapidamente por Guerra-Peixe que, no final de 1947, momento de crise na composição, fez modificações consideráveis, sobretudo no ritmo de 12 peças dodecafônicas. Entre elas estão o *Noneto* (22/2/45) e a *Marcha fúnebre e Scherzetto* (18/5/46), para orquestra, esta última citada por Aguiar como exemplo de economia na orquestração⁷⁴. O pensamento de Guerra-Peixe modificou-se de maneira célere nos quatro anos da fase dodecafônica, como indicam as transformações ocorridas nas elaborações das séries de 12 sons das composições pesquisadas na minha dissertação de mestrado, *A fase dodecafônica de Guerra-Peixe: à luz das impressões do compositor* (LIMA, 2002).

Nas peças compostas em 1944 e 1945 as séries dodecafônicas eram construídas livres de motivos e repetições. A partir de 1946, elas estão cada vez mais concisas e baseadas na repetição de mínimas estruturas. A série do *Pequeno Duo* (1946), para violino e violoncelo, por exemplo, é construída a partir de um modelo de seis sons e sua reprodução a uma quinta diminuta acima. Sobre essa série, em 15/04/1947 Guerra-Peixe escreveu ao musicólogo Curt Lange: “Penso

⁷⁴ Apesar do autor não fornecer mais explicações para a referida economia na orquestração, a partitura demonstra a maneira arejada e clara com que Guerra-Peixe utiliza os instrumentos e seus naipes, colocando-os predominantemente em diálogo, de forma que podemos ouvir diferentes timbres e agrupamentos instrumentais da orquestra composta de: 2 Fl., 2 Ob., 2 Cl., 2 Fg., 4 trompas, 3 trompetes, 3 trombones, 1 tuba, percussão (tímpanos, pratos e grande caixa) e cordas.

que a esta série se poderá dizer que tem apenas SEIS sons – se considerarmos a REPRODUÇÃO EXATA como uma espécie de TRANSPORTE FIXO”.

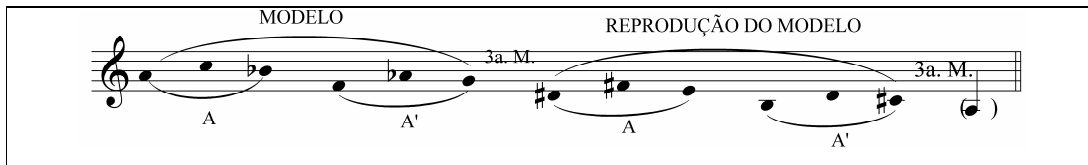
FIGURA 10 – Série simétrica da peça *Pequeno Duo*



Fonte – Partitura editada pela autora a partir de manuscrito s/d do compositor.

Talvez o exemplo mais representativo de concisão na escrita dodecafônica seja a série da *Suíte*, para violão, também de 1946, baseada em um motivo de três notas que se repete alternado com uma variação desse motivo (A – A' – A – A') em uma progressão melódica descendente originando uma sucinta estrutura:

FIGURA 11 - Análise da série original utilizada na *Suíte*, para violão



Fonte: Partitura editada pela autora a partir de manuscrito s/d do compositor.

A análise da série (FIG. 11) pode esclarecer melhor essa concisão:

Os dois agrupamentos de três sons, A ($3^a m - 2^a M$) e A' ($3^a m - 2^a m$), são quase simétricos, já que o que os difere é somente a qualidade (M e m) dos intervalos de 2^{as} . Esses agrupamentos se associam e formam uma estrutura maior (seis sons) que será reproduzida caracterizando a série como *simétrica*. O *modelo* é construído na estruturação intervalar de $3^a m$, $2^a M$, $4^a j$, $3^a m$, $2^a m$. e, para separá-lo de sua reprodução, o compositor utiliza o intervalo de $3^a M$. Além disso, nota-se que essa estruturação da série a torna simetricamente cíclica, isto é, se reproduzirmos novamente o modelo, mantendo o intervalo de $3^a M$ que o separa de sua reprodução, teremos o retorno das seis notas iniciais da série (LIMA, 2002, p. 117-118).

A economia de material composicional pode também ser observada nessa fase no aproveitamento de uma mesma série em diferentes composições dodecafônicas. A série da já citada *Marcha fúnebre e Scherzzeto*, por exemplo, além de ser construída a partir de um modelo de seis sons e sua reprodução, foi também aproveitada na composição das *Dez Bagatelas*, para piano, também de 1946.

FIGURA 12 - Série dodecafônica utilizada nas *Dez Bagatelas* e *Marcha fúnebre e Scherzzeto*



Fonte – Partitura editada pela autora a partir de manuscrito s/d do compositor.

A série simétrica (modelo e reprodução invertida) da *Música n.1*, para piano, de 1945, é a mesma utilizada no *Divertimento n. 1*, para orquestra de cordas, de 1947, mas a diferença de dois anos das composições expressa a transformação composicional de Guerra-Peixe. Na *Música n. 1*, a série é utilizada de forma mais rigorosa, e no *Divertimento*, ao contrário, os motivos serão mais explorados e “abundantemente transportados”, como ele esclarece no Manuscrito⁷⁵ sobre a aplicação das séries.

FIGURA 13 - Série dodecafônica utilizada na *Música n.1*, para piano, e *Divertimento*, para orquestra de cordas



Fonte – Partitura editada pela autora a partir de manuscrito s/d do compositor.

Conforme demonstrado, na fase dodecafônica do compositor que se estendeu de 1944 a 1949, período imediatamente anterior às pesquisas da música nordestina e às composições originais para o cinema, a concisão de material da qual se refere Ernani Aguiar, já estava presente nas composições. Além da economia de material, a música de Guerra-Peixe, inclusive a dodecafônica, é caracterizada também pela forte influência do nacionalismo.

3.1.3 A influência do nacionalismo

Guerra-Peixe (1993) explica que, por influência da leitura do *Ensaio sobre a música brasileira*, de Mário de Andrade, em 1939, e o prefácio dos Estudos

⁷⁵ A transcrição desse manuscrito sem data está nos anexos de minha dissertação de Mestrado (LIMA, 2002, p. 227-230).

Folclóricos de Luciano Gallet, em 1938, o estudo e aproveitamento das expressões musicais brasileiras em sua música foram se tornando cada vez mais necessários. Em 1943, Guerra-Peixe conheceu Koellreutter, integrou-se ao grupo Musica Viva e passou a ter aulas com o mestre alemão: “Estudei dois anos com ele, uma aula por semana. Muitas novidades, coisas muito importantes, mas que os livros não ensinam, não é?” (GUERRA-PEIXE, 1993). Entre os ensinamentos, destacou-se a escrita na *técnica dos doze sons*, a partir da qual Guerra-Peixe deu início à nova fase composicional denominada por ele *fase dodecafônica*.

Nessa fase dodecafônica (1944 a 1949), elementos da música brasileira são aproveitadas nas composições, seja pelas sugestões no ritmo, no contorno melódico ou mesmo na estrutura formal, de maneira sugestiva, como Guerra-Peixe explica na correspondência de 24/02/1947 a Curt Lange (1995, grifos originais):

Na técnica dos 12 sons, [...] procuro dar “cor” nacional às minhas obras, caracterizando também o meu estilo. Não é por meio da simples “cópia” da música popular, mas por meio de certa correspondência melódica e rítmica, que julgo ser o caminho para se trabalhar pró-música nacional. [...] Da música do povo procuro colher as sugestões que ela me possa dar, evitando submeter-me a um regionalismo. [...] Devemos procurar criar um forte estilo nacional, mas não devemos permanecer imitando uns aos outros, como se a evolução tivesse paralizado. A música do povo está mais ou menos identificada com êle. Logo, o compositor tem uma fonte onde inspirar-se e se tornar identificado com o país. Resta ao compositor tirar as sugestões para criar a sua obra. Note-se que digo SUGESTÕES porque penso ser por meio delas que o compositor deve inspirar-se e não simplesmente copiar a música popular.

Essas explicações de Guerra-Peixe sobre o aproveitamento do “nacional” em sua obra revelam a influência das opiniões de Mário de Andrade, sobretudo no que diz respeito à dosagem e utilização adequada dos elementos musicais nacionais:

Si a gente aceita como brasileiro só o excessivo característico cai num exotismo que é exótico até pra nos. O que faz a riqueza das principais escolas europeas é justamente um caracter nacional incontestavel mas na maioria dos casos indefinivel porém. Todo o caracter excessivo e que por ser excessivo é objetivo e exterior em vez de psicologico, é perigoso. Fatiga e se torna facilmente banal. É uma pobreza. [...] Mas o característico excessivo é defeituoso apenas quando virado em norma única de criação ou crítica. Ele faz parte dos elementos uteis e até, na fase em que estamos, deve de entrar com frequencia. Porquê é por meio dele que a gente poderá com mais firmeza e rapidez determinar e normalisar os caracteres etnicos permanentes da musicalidade brasileira (ANDRADE, 1928, p. 10, grifos originais).

Apesar das tentativas de conciliar nacionalismo e dodecafonismo, como comprovam a rítmica e os “contornos melódicos nacionalizantes” de *Três peças para violão (ponteados, acalanto, choro)* e *Trio de cordas*, entre outras, essa era uma proposição frágil, melindrosa e muito discutida com os colegas Edino Krieger, Eunice Katunda, Curt Lange e Mozart Araújo. De um lado, o interesse pelo estudo técnico e rigoroso da composição musical proposto por Koellreutter e, de outro, a influência de Mário de Andrade e o impulso nacionalista que o movia de maneira mais profunda, o desejo de exercer uma função social e contribuir com sua música para a cultura nacional. Ao perceber que seria impossível aliar as duas posições, decidiu abandonar o dodecafonismo: “Adquirida a técnica de que precisava, Guerra sai do método de 12 sons para forjar sua própria técnica; e as teses de Mário foram fundamentais para que pudesse construir sua própria linguagem” (GUERREIRO *apud* BARROS; FARIA; SERRÃO, 2007, p. 31). Em meados de 1949 Guerra-Peixe partiu para Recife e deu início à nova fase composicional, fase nacional, influenciado pelo estudo rigoroso das manifestações musicais nordestinas. Para Luiz Paulo Horta:

Ele foi o nosso Bartók. Com obstinação característica ele foi às fontes, foi lá onde o folclore estava mais vivo, mas não com a simples intuição genial de que se servia Villa-Lobos: foi com lápis e papel na mão a anotar o que valia a pena, impregnar-se daquela musicalidade nordestina, que teve tão grande papel na sua obra. Trabalhou como poucos. Não se contentou com uns sucessos fáceis. Trabalhou até que a mão obedecesse ao que ele tinha na cabeça (HORTA *apud* BARROS; FARIA; SERRÃO, 2007, p. 177).

Em julho de 1948, foi fundada em Recife a Rádio Jornal de Comércio e, a convite de Theófilo de Barros, em junho de 1949, Guerra-Peixe assumiu a programação da rádio e deu início às pesquisas sobre as manifestações musicais da capital Pernambucana e arredores, que se estenderam até 1952. Em depoimento ao MIS/RJ, ele revelou que logo se animou com os diferentes costumes, o jeito de falar e a comida da região nordestina e, sob essa influência, escreveu a *Suíte para Quarteto de cordas*⁷⁶, em quatro movimentos, sobre os quais acrescenta: “I

⁷⁶ Guerra-Peixe informa, ainda, que apesar da versão para orquestra de cordas ter sido executada várias vezes pela Orquestra Sinfônica Brasileira, quando a trouxe para o Rio, Koellreutter “não deu bola e Edino Krieger disse: ‘Ah, isso é música popular, né, Guerra!’ Acho que hoje ele não diria isso” (GUERRA-PEIXE, fita 1/2, 1993). No depoimento ao MIS/RJ Guerra-Peixe admite que sempre houve entre os músicos eruditos e acadêmicos o preconceito pelas composições ao estilo mais popular. Essa versão orquestral foi realizada no mesmo ano, 1949, e segundo Guerra-Peixe: “trata-se da *Suíte*, a cuja partitura foi acrescentada a parte do contrabaixo. Primeira audição

maracatu (com o ritmo, mas sem a melodia do maracatu), II pregão (baseada no menino cantando na rua vendendo o doce de cocada), III modinha (em 5/4 que não se usava na música popular, mas que deu certo), IV final – frevo um pequeno tema com variações” (GUERRA PEIXE, 2012). O elevado senso autocrítico, no entanto, levou-o a escrever, em nota de rodapé de *Maracatus do Recife*, o seguinte comentário sobre o primeiro movimento, *Maracatu*, dessa peça:

Em junho de 1949 visitamos o Recife pela primeira vez. Influenciados pela leitura de trabalhos publicados sobre o maracatu (cortejo), aproveitamos a ocasião para, naquela cidade, compor um **maracatu** (música), a fim de integrar uma *Suíte* para quarteto de cordas ou orquestra de cordas. Dias depois tivemos a oportunidade de assistir, mais ou menos como **turista**, a uma exibição especial do *Maracatu Elefante* e a desilusão sobrevinda é absolutamente indescritível... Apesar da mencionada obra haver obtido o aplauso de pessoas bem-intencionadas nos problemas estéticos da música brasileira, não podemos deixar de denunciar, agora, o distanciamento que separa a peça musical da fonte (GUERRA-PEIXE, 1980, p. 49).

No período que residiu na capital pernambucana, Guerra-Peixe mergulhou no trabalho de pesquisa *in loco*, observando, registrando e participando ativamente das manifestações musicais populares e folclóricas, como as festas do boi, dos caboclinhos, maracatus, Xangôs e do frevo. Os textos escritos por ele, organizados por Samuel Araújo e sua equipe no livro *Estudos de folclore e música popular urbana*, atestam que suas reflexões “de cunho etnomusicológico irão se tornar públicas já a partir de 1950, por meio de jornais de capitais como Recife, Salvador, São Paulo e Rio de Janeiro” (ARAÚJO, 2007, p. 25). Entre março e outubro de 1952, Guerra-Peixe publicou no jornal *Diário de Pernambuco*, na 2ª seção dos cadernos dominicais, uma série de 20 artigos denominada “*Um século de música no Recife*”. Entretanto, para Samuel Araújo, as publicações mais refletidas se concentram no período em que Guerra-Peixe morou em São Paulo, entre 1953 e 1961. O tempo entre a coleta e a publicação dos textos, as discussões com estudiosos como Rossini Tavares e a retomada das pesquisas em outro contexto “levou à maturação de métodos, ideias e interpretações acerca do material coletado” (ARAÚJO, 2007, p. 27).

orquestral pelas cordas da Orquestra Sinfônica do Recife, em 1950, regência do autor” (GUERRA-PEIXE, 1971, p. 34).

As pesquisas sobre os maracatus resultaram na publicação em 1955 do livro *Maracatus do Recife*. Rossini Tavares de Lima, principal incentivador da publicação e, inclusive, da segunda edição do livro, destaca seu valor:

Uma das grandes virtudes do trabalho de Guerra-Peixe, ao lado do excelente documentário musical, todo ele analisado, “desmontado, verificado na essência”, é a de discutir sempre com fundamento em suas pesquisas de campo, opiniões tidas por muitos como definitivas, em virtude do pouco que sabemos ainda do folclore brasileiro, esclarecendo pontos obscuros ou mesmo revisando ou corrigindo outros (LIMA *apud* GUERRA-PEIXE, 1980, p. 6).

Guerra-Peixe admite que Pernambuco e, até certo ponto, o próprio Nordeste tiveram muita influência na sua música, o que resultou numa atitude de “inculturação, a aculturação deliberada” (GUERRA-PEIXE, 1993). Os fatos demonstram que as atitudes do compositor foram coerentes com o sentido original e religioso do termo inculturação⁷⁷, que pressupõe troca, interação, assimilação recíproca e a transformação interior. A importância de sua pesquisa sobre o maracatu para o resgate de suas diferentes e autênticas formas, como também das aulas de composição para alunos como Sivuca, demonstram sua oferta e sua atitude ativa no processo de inculturação. Por outro lado, a música nordestina fica cada vez mais evidente em suas criações musicais, que passam a utilizar, para os diferentes movimentos, nomes de danças e ritmos da região.

Além do livro *Maracatus do Recife*, as pesquisas de música tradicional brasileira, a partir de 1953, estenderam-se para os estados de São Paulo e Minas Gerais e deram origem a artigos e palestras publicados em jornais e revistas. Temas diversos foram objeto de pesquisa e reflexão e inspiraram suas composições, tais como o frevo, a contribuição do negro para a música brasileira, a influência nordestina na música paulista e as escalas modais do folclore brasileiro. Algumas informações fornecidas por Guerra-Peixe sobre este último tema serão resumidas a seguir, principalmente por esclarecerem as escolhas do compositor, sobretudo no que se refere às escalas musicais utilizadas nas músicas dos filmes analisados neste estudo.

⁷⁷ Termo utilizado pela antropologia religiosa cujo significado está bem expresso em http://www.comshalom.org/formacao/exibir.php?form_id=4118.

No texto *Escalas musicais do folclore brasileiro* publicado no Jornal do Comércio - RJ, em 28 de julho de 1963, Guerra-Peixe se inspirou no trabalho do Professor Ênio de Castro e Freitas, na época membro da Comissão Estadual de Folclore do Rio Grande do Sul, apresentado no V Congresso Brasileiro de Folclore [Fortaleza], para apresentar sua opinião diametralmente oposta. De acordo com o Professor Ênio, dever-se-ia admitir, no nosso folclore, a existência de duas escalas tradicionais: a maior, predominante, e a menor. O professor não negava, mas também não afirmava a existência de outras escalas, pois julgava insuficiente a documentação existente, ao que Guerra-Peixe objeta:

As escalas modais embora também ocorram na Guanabara [alguns sambas de morro e macumbas] e no litoral-norte do estado de São Paulo [principalmente em Ubatuba], é no Nordeste que predominam em quase toda linha - pelo menos em Pernambuco. Numa estimativa – aliás, muito pessimista – sobre escalas em voga no território pernambucano – e note-se a estimativa restrita àquilo que no decorrer de três anos pude registrar ou apenas escutar – acredito viável a predominância de escalas modais [as que o Prof. Ênio de C. e Freitas parece duvidar] em cerca de 80% de toda a música folclórica de Pernambuco (GUERRA-PEIXE, 1963)⁷⁸.

No texto *A influência africana na música do Brasil*, Guerra-Peixe inicia traçando o percurso das escalas modais desde os gregos, sua difusão pelos países da Europa e sobre a sua chegada ao Brasil:

Essa música de modos chegou aqui no Nordeste, atingiu o Norte até mais da metade de Goiás [do lado oriental] e o norte de Minas. Eu a encontrei, fazendo pesquisas para o Ministério da Educação, no litoral norte de São Paulo – Ilha Bela, Caraguatuba, São Sebastião e principalmente em Ubatuba - um pouquinho no sul de Minas, nas Folias de Reis, e mesmo no Paraná, diminuindo à proporção em que vamos para o Sul, mas chegando a Santa Catarina e até o Rio Grande do Sul, porém aí não melodicamente, mas como resultado do canto a duas ou três vozes, que ouvi por meio de uma gravação feita por uma aluna minha, que pesquisou o moçambique. Com a imigração nordestina, esses modos foram para a Amazônia, sobretudo Manaus, onde antes não existiam de maneira assim tão forte. Uma ocasião eu passei um mínimo de quatro horas ouvindo música em Manaus e os modos nordestinos estavam lá. E eles também vão entrando em São Paulo (GUERRA-PEIXE *apud* ARAÚJO, 1982)⁷⁹.

A influência modal nordestina na música paulista é abordada no texto *Em termos de música paulista*.

⁷⁸ Disponível em: <http://guerrapeixe.com/index2.html>. Acesso em: 24/02/2012.

⁷⁹ Disponível em: <http://guerrapeixe.com/index2.html>. Acesso em: 24/02/2012.

Talvez não seja exagero afirmar que os compositores paulistas não querem nada com as tradições populares bandeirantes. Salvo as raríssimas exceções notadas numa e noutra peça pequena e isolada, preferem imitar o Nordeste e o Rio de Janeiro [...] No entanto, o caráter da música paulista parece que acaba de ser definido pelo compositor Teodoro Nogueira, nascido no interior de São Paulo. [...] Cabe salientar que Nogueira não abriu mão do seu hábito de empregar a sétima abaixada, como reminiscência de sua produção anterior decalcada na sétima <nordestina> (GUERRA-PEIXE, 1971)⁸⁰.

O gosto pelas escalas modais se reflete nas composições de Guerra-Peixe. Ele mesmo ilustra essa influência melódica nas composições do início da fase nacional, com a melodia do violino (FIG. 14), do primeiro movimento da *Sonata n. 1* (Allegro/Coco – Andante con moto – Allegro/Caboclinhos), para violino e piano, de 1951. De acordo com ele, essa melodia “resume elementos gerais da melódica predominantemente modal de Pernambuco” (GUERRA-PEIXE, 1971, p. 15).

FIGURA 14 – Melodia modal do I Movimento da *Sonata para violino e piano*



Fonte – Partitura editada pela autora a partir do manuscrito do compositor (GUERRA-PEIXE, 1971, p. 15).

Apesar de Guerra-Peixe não esclarecer para o leitor, essa melodia encerra as seguintes características da música pernambucana pesquisada por ele (GUERRA-PEIXE, 1980): diferentes escalas modais, representadas pelo modo mixolídio (escala maior, com sétimo grau abaixado), nos dois primeiros compassos, na tónicas Ré e Sol, respectivamente, e pelo modo dórico (escala menor, com 6ª maior e 7ª menor), na tónica Si, no terceiro e quarto; a modulação para a subdominante, no segundo; melodias hexacordais; início e término na tónica em cada estrutura fraseológica, exceto no segundo compasso, devido ao processo modulatório do trecho. Essa predominância da tónica abrindo e fechando a melodia foi percebida principalmente na pesquisa do *Maracatu de orquestra*, sobre o qual ele conclui: “em todos os documentos o som inicial é o primeiro da escala, encerrando-se as melodias no mesmo. Uma das

⁸⁰ Disponível em: <http://guerrapeixe.com/index2.html>. Acesso em: 24/02/2012.

composições, porém, finaliza com o terceiro som da escala” (GUERRA-PEIXE, 1980, p. 112).

Além das características nordestinas, pode-se acrescentar sobre a construção completa da frase musical do violino na *Sonata n. 1*, para violino e piano (FIG. 14), a referência ao princípio clássico de construção temática ao modelo de uma sentença, conforme postulado por Arnold Schoenberg no livro *Fundamentos da composição musical*, que pode ser assim resumido: exposição do motivo, repetição transposta do motivo, desenvolvimento, que atinge o ponto culminante, e liquidação, que consiste na eliminação gradual dos “elementos característicos, até que permaneçam, apenas, aqueles não característicos que, por sua vez, não exigem mais uma continuação” (SCHOENBERG, 1991, p. 59). A meu ver, isso demonstra uma interação entre o erudito e o popular, uma assimilação recíproca, resultante do processo de inculturação admitido por Guerra-Peixe.

Ainda sobre o uso do modalismo na obra de Guerra-Peixe, o pesquisador Antônio Guerreiro (BARROS; FARIA; SERRÃO, 2007, p. 29-46) esclarece importantes particularidades, entre as quais a liberdade com que o compositor introduzia alterações em graus das escalas modais. Ao contrário do aprisionamento dessas escalas em estruturas harmônicas e melódicas fixas e muito caracterizadas, “é possível constatar nas melodias de Guerra-Peixe a deformação e a flutuação dos modos que o compositor utilizava, como resultado de suas pesquisas junto às fontes populares” (GUERREIRO *apud* BARROS; FARIA; SERRÃO, 2007, p. 36). Segundo Guerreiro, um recurso também muito encontrado na obra de Guerra-Peixe é o acompanhamento cromático para melodias modais, exemplificado por ele na Introdução do *Prelúdio Tropical n.º 2 – Marcha abaianada*. O pesquisador oferece outra ilustração desse procedimento de flutuação modal na fonte pesquisada por Guerra-Peixe, em Caruaru (*Ponteado*, 1952), na qual a oscilação da elevação ou não do quarto grau da escala mixolídia é recorrente, e conclui: “Estas flutuações, próprias do folclore, são encontradas com a frequência de um traço estilístico na obra de Guerra-Peixe” (GUERREIRO *apud* BARROS; FARIA; SERRÃO, 2007, p. 37).

No que diz respeito à rítmica geral dos maracatus e outras manifestações musicais nordestinas, a pesquisa musicológica realizada por Guerra-Peixe acusa a predominância dos ritmos simples com subdivisões pares. A subdivisão ímpar, como as quiálteras, aparece geralmente no tarol do *Maracatu Elefante* e no “toque solto” do *Maracatu de orquestra*. Em relação ao ritmo das melodias, ele observa: “o ritmo melódico é pouco variável. Em algumas melodias há sons relativamente prolongados; noutras, observam-se colcheias a tempo (isto é, em ritmo quadrado, como se diz na gíria musical); na maioria, nota-se a sincopação” (GUERRA-PEIXE, 1980, p. 112).

A pesquisa de Guerra-Peixe publicada em *Maracatus do Recife* aborda também questões relacionadas aos variados instrumentos, sobretudo os de percussão e sopros, suas funções e toques. No entanto, sua música composta para os filmes analisados neste estudo são quase exclusivamente orquestrais, de acordo com o padrão da época, como também observa a pesquisadora Cintia Onofre:

A década de 1940 e o início da de 1950 foram marcados musicalmente no Brasil pelas grandes orquestrações. Consolidou-se a “era do rádio”, na qual os maestros e arranjadores estavam ligados ao estilo de orquestrar dos Estados Unidos, porém algumas inovações já eram vistas. [...] Além disso, quatro compositores, exceto Simonetti, eram brasileiros e estiveram engajados ao nacionalismo musical, e isso também se reflete nas trilhas musicais compostas (ONOFRE, 2009, p. 43-44).

Nas trilhas musicais de Guerra-Peixe o nacionalismo se reflete nas orquestrações, mas muito mais na maneira percussiva de utilizar os naipes instrumentais do que na escolha de instrumentos mais característicos da música brasileira. Não obstante, as informações oferecidas pelo compositor a respeito da instrumentação típica da música do Nordeste brasileiro podem auxiliar de maneira mais pontual, principalmente na análise das inserções de música das tradições nordestinas em *O canto do mar*.

A produção composicional de Guerra-Peixe no período de imersão na cultura do Nordeste do país, cujas primeiras impressões vão sendo incorporadas e, segundo ele, “interpretadas a meu modo” (GUERRA-PEIXE, 1971, p. 15), gera quatro peças para piano, duas para música de câmara e três para orquestra. Escritas de 1949 a 1951, nessas composições estão presentes andamentos cujos nomes

indicam o aproveitamento de ritmos e danças nordestinas, como frevo, maracatu, coco, caboclinhos, entre outros. No entanto, nesse período surge uma nova crise composicional e, “sentindo que ainda não está suficientemente identificado com a música popular pernambucana e ansioso por recolher o máximo de material folclórico, interrompe sua produção artística” (GUERRA-PEIXE, 1971, p. 16).

Durante essa pausa na composição, que inicia em 1951 e termina em 1954 com a composição da *Suíte nº. 2 – Nordestina* (violeiro, caboclinhos, pedinte, polca, frevo), Guerra-Peixe se dedica mais intensamente ao cinema, tanto nas trilhas dos dois filmes de Alberto Cavalcanti quanto nos produzidos pela Multifimes (2012).

3.2 As atividades cinematográficas

Guerra-Peixe quase não menciona sobre sua produção cinematográfica ou sobre seu entendimento a respeito de música de cinema, conforme observado nos registros de suas atividades composicionais, no depoimento oferecido ao MIS/RJ em 1993 e outros documentos elaborados por ele. Entretanto, Ernani Aguiar e o *site* do compositor informam que, em 1964, Guerra-Peixe apresentou uma série de programas sobre cinema e música na Rádio MEC, em “em *O assunto é música*, feito em colaboração com o Centro de Pesquisas e Estudos Musicais, do Sindicato dos Músicos Profissionais do Estado da Guanabara” (AGUIAR, L. *apud* BARROS; FARIA; SERRÃO, 2007, p. 144). Aguiar apresenta um trecho do programa no qual Guerra-Peixe opina sobre o uso da música no cinema, mas não menciona a fonte. Apesar disto, e principalmente pela dificuldade em encontrar outra informação dessa natureza, reproduzo o trecho conforme citado por Aguiar:

O cinema sincronizado veio proporcionar aos compositores profissionais um novo campo experimental, possibilitando trabalhar formas imprevistas, criar novo sentido estético – a um tempo moderno e popular – e desenvolver o sentido psicológico da música [...] No que tange às diretrizes, três importantes caminhos foram encontrados. O primeiro requer um tema para cada personagem de importância; o segundo exige a total eliminação de temas, substituindo-se estes por fragmentos indefinidos, mas de efeito descritivo; e o terceiro, muito usual, é o que considera “neutro” o fundo executado por cordas, apropriado a cenas emotivas. Cumpre acrescentar que, embora o compositor deva conservar a sua personalidade, a música não deve ser

muito característica (GUERRA-PEIXE *apud* BARROS; FARIA; SERRÃO, 2007, p. 144).

Percebe-se nas palavras de Guerra-Peixe o entendimento de que a música de cinema deve ser orientada pelo sentido psicológico e emocional da narrativa cinematográfica. Para ele, a escrita cinematográfica é um novo campo de experiência para os compositores, que, no entanto, devem ser modestos o suficiente para não influir demais na caracterização da música composta para o filme. As opiniões do compositor sobre a função da música e do músico de cinema estão em acordo com as de Alberto Cavalcanti, sistematizadas no segundo capítulo deste estudo.

Guerra-Peixe registra sua participação no cinema brasileiro em dois documentos elaborados por ele. No primeiro deles, *Curriculum Vitae*: Resumo das atividades até 1971, ele informa sobre sua formação musical, premiações, conceitos estéticos, palestras, publicações, entre outras atividades, até o ano de 1971. No segundo documento, o manuscrito *Relação cronológica de composições desde 1944* (GUERRA-PEIXE, s.d.), cujas diferenças de traços e caligrafias indica que tenha sido elaborado ao longo da carreira, o compositor cataloga suas composições até o ano de 1992. Nesse segundo documento, estão relacionados oito filmes, com as seguintes informações e assim ordenados:

1951 – *Terra é sempre terra*: 7 de janeiro, SP. Música para o filme de mesmo nome; ?. Comp. Cinemat. Vera Cruz; 1953 – Filmes: *O homem dos papagaios* (Multifilmes, SP), *O craque* (Multifilmes, SP), *O Canto do mar* (Kino-Filme, SP); 1967: *Riacho de sangue* (Aurora Duarte); 1968: *O diabo mora no sangue* (Bênio Produções, RJ)⁸¹; 1958 – *Chão bruto*: música do filme. Abril de 958. Diretor, Aluizio de Azevedo; 1978 – *Batalha dos Guararapes*: Música para o filme do mesmo nome. Em discos RGE/Fermata foram lançados trechos com os seguintes nomes; Abertura, Entrada dos invasores, Chegada de Nassau, Tomada do fortim(e), O amor de Ana Paz(Paes); Caçada no bosque, Entêro e nova batalha, No palácio de Nassau (Bourrée), O cúme de Ana, Visitas a Nassau (Sarabanda), Decepção de Ana, Marcha guerreira, Último avanço holandês, Reação portuguesa, O adeus final (GUERRA-PEIXE, s.d., p. 14, 22, 32).

⁸¹ Os dois filmes de 1967 e 1968, respectivamente, *Riacho de sangue* e *O diabo mora no sangue*, foram anotados com outra caneta na página 14 do documento, na qual estão relacionadas composições referentes ao ano de 1951 e 1953. Nessa mesma página, pode-se comprovar a mencionada interrupção de “composição artística”, pela ausência de obras catalogadas, além dos filmes, nos anos de 1952 e 1953.

No documento referente às atividades até 1971 (GUERRA-PEIXE, 1971), a listagem dos filmes para os quais Guerra-Peixe compôs a música original é menor, já que aborda os trabalhos realizados até o supracitado ano. As referências às participações cinematográficas aparecem nos capítulos I. *Curriculum Vitae* (p. 4), III. *Prêmios de composição* [...] (p. 8), VI. Catálogo de obras, VII. *Musicologia* (p.48) e VIII. *Gravação em discos fonográficos e tapes* (p. 49). No capítulo VI, os campos reservados para informações referentes à “duração aproximada” e “editor ou cópias heliografadas” das obras estão em branco para as composições de cinema. Os filmes citados por ele são apenas *O canto do mar*, *Chão bruto* e *Paixão de gaúcho*. Além desses, ao listar as atividades realizadas em 1953, Guerra-Peixe escreve: “Compõe partituras para outros filmes feitos em São Paulo, tanto da produtora cinematográfica Vera Cruz, como Multifilmes” (GUERRA-PEIXE, 1971, p. 4). Apesar dessa informação, não há registro de participação de Guerra-Peixe em outra produção da Vera Cruz. Nos 22 filmes produzidos pela Companhia até 1954 (quatro documentários⁸² e 18 ficções), Guerra-Peixe escreveu apenas a música original de *Terra é sempre terra*, as demais foram escritas por Francisco Mignoni, Radamés Gnattali, Gabriel Migliori e Enrico Simonetti, sendo este último o que mais produziu trilhas musicais para a empresa, um total de oito longas, entre eles os três produzidos em 1953.

Apesar do descuido de Guerra-Peixe ao relacionar suas atividades cinematográficas, outras fontes indicam um total de 31 participações, seja na direção musical, arranjos e música original. Algumas informações não coincidem ou não são claras e o cruzamento de dados das diferentes fontes foi fundamental para mais esclarecimentos ou mesmo para intensificar as dúvidas. As principais fontes pesquisadas foram o artigo de Lúcio Aguiar *As mídias do seu maestro* (BARROS; FARIA; SERRÃO, 2007, p. 129-146), os sites do *Projeto Guerra-Peixe*, da filmografia da Multifilmes⁸³, da Cinédia, do *Internet Movie Database* (IMDb), da

⁸² Alguns pesquisadores indicam a feitura 21 produções, entre elas, três documentários: *Painel* (10'), *Santuário* (15'), ambos de 1951, e *São Paulo em festa* (50'), de 1954. Entretanto, no acesso, em 27 de fevereiro de 2012, aos sites <http://www.veracruzcinema.com.br/> e <http://www.cinemabrasileiro.net/veracruz.html>, encontramos ainda o documentário *Obras Novas* (18'), de 1953, sobre a construção dos principais Estúdios da Vera Cruz.

⁸³ A pesquisa dos filmes dessa produtora que tiveram a participação de Guerra-Peixe foi feita a partir das informações que constam no site [cinemabrasileiro.net](http://www.cinemabrasileiro.net/multifilmes.html), disponível em <http://www.cinemabrasileiro.net/multifilmes.html>, acesso em: 02/09/2011.

base de dados da Filmografia Brasileira da Cinemateca Brasileira e trechos de cartas a Curt Lange.

De acordo com o *site Projeto Guerra-Peixe*, a estreia do compositor no cinema sonoro foi em 1941, na regência de orquestra no filme *O dia é nosso*.

3.2.1 O dia é nosso (1941 – Cinédia, comédia musical)

Comédia caipira da Cinédia, dirigida por Milton Rodrigues, diálogos de José Lins do Rego e música de Donga e David Nasser. No *site* da Cinemateca consta que a regência foi dividida com Arnold Glukman. Já no da IMDb, Guerra-Peixe dividiu o Departamento Musical com Arnold Glukman e Luciano Perrone, na função de arranjadores musicais. Nas informações sobre a Cinédia no *site* www.cinemabrasileiro.net, Guerra-Peixe e Arnold Glukman foram responsáveis pelas orquestrações e regência da orquestra Luciano Perrone. Apesar de não citar o nome do filme, Lúcio Aguiar também comenta a estreia de Guerra-Peixe nessa produção da Cinédia:

Como consequência de sua crescente atividade como orquestrador, em 1941, Guerra-Peixe é chamado para os arranjos de um comédia caipira produzida pela Cinédia, principal produtora carioca de cinema [...] Pela primeira vez dirige uma orquestra. Apesar de saber marcar o compasso, desconhece como comandar o conjunto. Machadinho, o saxofonista da sessão sugere ensaios separados dos metais e outros naipes. Assim, intuitivamente, faz sua estreia na regência e ainda conhece um futuro copista (AGUIAR, L. *apud* BARROS; FARIA; SERRÃO, 2007, p. 133).

Em correspondência a Curt Lange, a primeira menção às atividades cinematográficas data de 16/05/1947, no Rio de Janeiro, na qual Guerra-Peixe explica ao musicólogo sobre os acréscimos feitos nos dados biográficos cedidos para acompanhar a divulgação de suas peças dodecafônicas: “Introduzi que tenho trabalhos, além do rádio, nas gravações em discos e no cinema - o que é verdade. Estou ficando ‘cinematográfico’ agora”. Essa nova atividade parece contentar o músico e em 18/07/1947 ele informou a Curt Lange que iria musicar “um filme cinematográfico, do começo ao fim”, mas não forneceu qualquer informação adicional sobre o projeto. Em agosto, Guerra-Peixe explicou que, apesar das atividades no cinema estarem mais efetivadas, as dificuldades financeiras permaneciam, como expresso na carta de 16/08/1947: “É verdade que

já me encontro trabalhando efetivo, para o cinema. Porém, o ordenado é pequeno e provisório, até ver em que ficam as coisas – é uma camaradagem do pessoal, que gosta muito de mim.” Em setembro desse mesmo ano ele comentou sobre suas “infiltrações” atonais e dodecafônicas também no cinema, no seguinte trecho da carta de 02/09/1947:

A parte de cinema continua animada como há alguns meses. Já ganho ordenado fixo para este fim, mas sem contrato. [...] Para o primeiro filme fiz umas “infiltrações” atonalistas. Sabe do resultado? Agradam enormemente!... Vou tentar fazer a próxima música na técnica dos 12 sons. Isto dependerá, apenas, do texto, que ainda não me foi entregue por não estar pronto (LANGE, 1995).

De acordo com ASSIS (2006), essas ‘infiltrações atonais’ nas composições da fase nacionalista de Guerra-Peixe demonstram uma proposição diferenciada de nacionalismo:

Se antes, o compositor se propôs a flexibilizar o dodecafonismo via a música popular urbana com a qual convivia, agora era o momento de incorporar à estética nacionalista suas aquisições atonais-dodecafônicas e, assim, concorrer para um nacionalismo mais atualizado e menos conservador, pelo menos sob o ponto de vista harmônico (ASSIS, 2006, p. 231)

Nas referidas cartas a Curt Lange, Guerra-Peixe não menciona os nomes dos filmes que musicou ou mesmo a produtora contratante, no entanto, conclui-se ser a Cinédia, que na década de 1940 contou com o trabalho do compositor em arranjos, orquestrações e direção musical de várias produções cinematográficas, como em *A mãe, Obrigado, doutor, Estou aí?* e *Poeira de estrelas*. Este último, de 1948, provavelmente é o filme a que o compositor se refere nas cartas a Curt Lange como musicado integralmente por ele e com infiltrações atonalistas, assunto que será retomado adiante, na breve análise que faço de *Poeira de estrelas*.

De acordo com Lúcio Aguiar, nessa década de 1940, portanto, antes das composições originais para o cinema e paralelamente às experiências dodecafônicas, o trabalho de Guerra-Peixe nas produções cinematográficas “é circunscrito aos pontos de inserção musical ou às canções que os produtores julgam necessitar de orquestração, de tal forma que tão logo apronte a partitura do filme, realize a gravação em acetato” (AGUIAR, L. *apud* BARROS; FARIA;

SERRÃO, 2007, p. 136). O autor acrescenta que a escolha dos números musicais não era feita por Guerra-Peixe e cita a participação do compositor nos nove filmes listados a seguir. No entanto, algumas informações sobre os filmes fornecidas por Lúcio Aguiar não coincidem com as de outras fontes pesquisadas, conforme será explicitado.

3.2.2 Tristezas não pagam dívidas (1944 – Atlântida; comédia musical)

Segundo Aguiar, que intitula o filme no singular, *Tristeza não paga dívidas*, esta foi a primeira chanchada da Atlântida, cujo nome anotado pela Cinemateca Brasileira e IMDb está no plural. A base de dados da Cinemateca atribui a direção musical desse filme a Guerra-Peixe e *Música (genérico)* a Assis Valente. Entretanto, de acordo com a IMDb, a música original é de Lyrio Panicall, compositor soberano nas trilhas musicais da Atlântida, e não há referência à participação de Guerra-Peixe (ATLANTIDA, 2005). Em pesquisas mais recentes, CARRASCO e FERREIRA (2010) tiveram acesso a este filme, *Tristezas não pagam dívidas*, com a confirmação de Direção Musical de Guerra-Peixe, apesar do estado deteriorado da cópia. Composições de vários autores, inclusive de Guerra-Peixe, compõem a trilha musical do filme.

3.2.3 O cavalo 13 (1946 – Kanitar filmes; comédia)

Produção de Cláudio Luiz Pinto e direção de Luiz de Barros. O *site* da Cinemateca Brasileira informa que a música original é de Guerra-Peixe e Raphael Baptista e a IMDb não faz qualquer referência à música desse filme.

3.2.4 O malandro e a grã-fina (1947 – Brasil Vita Filmes; comédia musical)

Essa comédia teve roteiro e direção Luiz de Barros que, segundo Lúcio Aguiar, não gostava de Guerra-Peixe, “por veiculá-lo aos ‘malucos’ dodecafônicos” (AGUIAR, L. *apud* BARROS; FARIA; SERRÃO, 2007, p. 135). No *site* da IMDb, a

música original é de Guerra-Peixe e, de acordo com a Cinemateca Brasileira, além da partitura musical, Guerra-Peixe foi o responsável pela direção musical.

3.2.5 Poeira de estrelas (1948 – Cinédia; drama)

Catalogado como drama pela Cinemateca Brasileira e como comédia musical pela IMDb, esse filme teve produção e direção de Moacyr Fenelon e, de acordo com ambos os *sites*, direção musical de Guerra-Peixe. Repleto de canções e números musicais, o filme é um musical com características de drama e comédia. De acordo com a *Enciclopédia do Cinema Brasileiro* (RAMOS; MIRANDA, 2000: 548), essa foi a primeira trilha de Guerra-Peixe, possivelmente musicado do início ao fim e para o qual fez “infiltrações atonalistas”, conforme ele informa no trecho da carta de 02/09/1947 a Curt Lange.

Modelo dos musicais românticos e carnavalescos da Cinédia dos anos 30, *Poeira de estrelas* associa música e cinema, sobretudo a música popular, compositores como Ary Barroso, Zequinha de Abreu e Hervé Cordovil e intérpretes como Ciro Monteiro e grupos vocais e instrumentais criados no Rio na década de 1940, como o *Trio Guarás* (acordeom, violão e pandeiro) e *Os cariocas*. Nos créditos iniciais a direção musical é atribuída a Guerra-Peixe, que além da função de orchestrador de algumas músicas que compõem a trilha, 14 ao todo indicadas na apresentação do filme, compôs duas delas, *Rumba* e *Dansa oriental*, ambas instrumentais com coreografia para dançarina-solo.

A peça *Rumba* é apresentada com 30 minutos de filme, com solo de trompete sobre um ruído da percussão, na interpretação do grupo *Bicalho y sus rumberos*, composto de oito instrumentistas tocando trombone, trompete, saxofone, piano e instrumentos de percussão. A segunda peça, *Dansa oriental*, escrita para solo de clarineta sobre um ostinato rítmico no tambor, provavelmente é a referida na supracitada carta a Curt Lange, sobre a qual o compositor comenta a boa repercussão de suas “infiltrações atonalistas” no cinema. A melodia que descende de forma sinuosa e explora o intervalo melódico de 2ª aumentada dá a cor oriental da peça musical (39: 44), acompanhada por coreografia bastante sensual. A atonalidade é sugerida principalmente pela indefinição de uma tônica, uma nota repousante, centralizadora, só atingida no final da extensa linha melódica. Essa

tônica, no entanto, é também fragilizada pelo dissonante intervalo de trítono que a antecede.

Poeira de estrelas segue a gramática das chanchadas que irão dominar a produção brasileira na década de 1950, intercalando cenas com música e cenas com diálogos que esclarecem a história de uma dupla de cantoras, protagonizadas por Lourdinha Bitencourt e Emilinha Borba. Os números musicais são inseridos no filme como espetáculos e não possuem função significativa ou expressiva na condução da narrativa. É a música no filme em vez de a música do filme. Além disto, a sonorização de *Poeira de estrelas* é limitada aos recursos técnicos disponíveis na época e que impossibilitavam a superposição de eventos sonoros, resultando em diálogos secos e pobreza de ruídos. No entanto, há pelo menos um momento no filme que merece destaque, pela exploração dos limites entre música diegética e não diegética, com intenção de elevar o nível das apresentações das artistas protagonistas.

FIGURA 15 – A primeira apresentação de Norma (Emilinha Borba) no filme *Poeira de estrelas*



Fonte – Imagem do filme (DVD) editada pela autora.

O exemplo se refere à cena da seleção da cantora que irá fazer um espetáculo ao lado da artista já consagrada, Sônia, interpretada por Lourdinha Bitencourt. No momento da apresentação de Norma (FIG. 15), interpretada por Emilinha Borba, o acompanhamento de piano-solo, cujo intérprete que acompanhou a concorrente

que se apresentou antes da protagonista aparece no quadro, é acrescido de flauta e percussão, até ser substituído, sem que se dê conta, por uma sonora orquestra na qual predominam instrumentos de sopros e percussão e que não aparecem na cena. A sonoridade dessa orquestra é superposta aos primeiros planos no diretor, que avalia as moças, em Sonia, que o observa, e na cantora Norma, e mesmo quando novamente o pianista aparece no quadro esse som orquestral se mantém. É evidente que a interpretação da moça se destaca das demais e é ela a contratada para compor a dupla com a vedete.

Essa orquestra composta essencialmente de sopros, “usados ampla e constantemente no trabalho do orquestrador” (AGUIAR, E. *apud* BARROS; FARIA; SERRÃO, 2007, p. 81), interpretará a maioria dos arranjos de Guerra-Peixe para as músicas do filme. No primeiro número musical do filme, essa orquestra pode ser vista acompanhando a apresentação da dupla na interpretação de *Boneca de piche*. Arrisco a dizer que o regente que aparece de pé no centro superior da imagem (FIG. 16) é o próprio Guerra-Peixe.

FIGURA 16 – Orquestra de sopros na apresentação da dupla do filme *Poeira de estrelas*



Fonte – Imagem do filme (DVD) editada pela autora.

O piano é outro instrumento que aparece em muitos números musicais, como a formação camerística do grupo de metais, percussão, contrabaixo e piano, que aparece em cena acompanhando outra interpretação de Sônia (56: 02). Ele

também aparece compondo a cenografia de ambientes internos, como o piano de armário na sala de estar da casa dessa mesma personagem (48:30).

3.2.6 Janela aberta (1948)

De acordo com Lúcio Aguiar, esse filme foi produzido e dirigido por Moacyr Fenelon, entretanto, ele não consta na base de dados da Cinemateca Brasileira. No *site* da IMDb o filme mais antigo catalogado com esse mesmo nome é um documentário de 1958, sobre o qual a única informação disponibilizada é a direção de Armando da Silva Brandão, portanto, deduz-se não ser o mesmo citado por Aguiar.

3.2.7 A mãe (1948 – Cinédia; drama)

Apesar de Aguiar indicar *A mãe* como o nome desse filme, nos *sites* da Cinemateca Brasileira e da produtora Cinédia ele está catalogado como *Mãe*. As mesmas fontes esclarecem que o drama é uma adaptação para o cinema de uma novela de Giuseppe Ghiaroni transmitida pela Rádio Nacional do Rio de Janeiro, mas não mencionam os responsáveis pela direção musical, apenas o autor das canções, Theophilo de Barros Filho. Também no *site* da IMDb, não há referência ao departamento musical ou à música desse filme. Entretanto, de acordo com Lúcio Aguiar, os orquestradores Guerra-Peixe, Edino Krieger, Koellreutter e Cláudio Santoro, todos eles membros do *Música Viva*⁸⁴, foram os responsáveis pela composição da trilha musical do filme e por acrescentar a ele a categoria de “primeiro filme brasileiro a utilizar música dodecafônica” (AGUIAR, L. *apud* BARROS;FARIA; SERRÃO, 2007, p. 137).

Talvez a ausência desses compositores na ficha técnica do filme disponibilizada no *site* da produtora Cinédia seja um resquício do boicote feito na época aos

⁸⁴ Movimento musical encabeçado pelo compositor, regente e flautista alemão Hans Joaquin Koellreutter, que veio para o Brasil em 1937 e junto com músicos e artistas, especialmente do Rio de Janeiro, deram uma guinada no ambiente musical brasileiro, mudando o tradicional enfoque na música romântica europeia do século XIX para o estudo da música antiga e das novas tendências da escrita musical contemporânea na época, representadas, sobretudo, pelo dodecafonismo ou técnica dos 12 sons

dodecafonistas brasileiros, como lembra Aguiar no mesmo trecho do artigo: “Apesar do feito, o grupo Música Viva está com os dias contados, sendo sistematicamente boicotado pela imprensa” (AGUIAR, L. *apud* BARROS; FARIA; SERRÃO, 2007, p. 137). Diante desses comentários de Lúcio Aguiar, é provável que este tenha sido o filme em que Guerra-Peixe pretendia fazer a música na técnica dos 12 sons, conforme ele escreveu a Curt Lange no trecho da carta de 02/09/1947, reproduzido anteriormente.

3.2.8 Obrigado, doutor (1948 – Cinédia; drama)

De acordo com Lúcio Aguiar, esse filme foi produzido por Moacyr Fenelon e dirigido por Cajado Filho, mas, de acordo com a Cinemateca, a direção foi também de Moacyr Fenelon, ficando Cajado Filho responsável pela direção de arte. Lúcio Aguiar escreveu que Guerra-Peixe orquestrou esse filme, mas no *site* da Cinédia e na ficha técnica da Cinemateca Brasileira e da IMDb constam trilha musical e regência de Leon Gombang.

3.2.9 Estou aí? (1949 – Cinédia; comédia musical)

Produção de Moacyr Fenelon, direção de Cajado Filho e, de acordo com IMDb, Cinédia e Cinemateca Brasileira, a direção musical é de Guerra-Peixe. Como em *Poeira de estrelas*, esse filme é repleto de intérpretes como Cyro Monteiro, Emilinha Borba, Isaurinha Garcia, Trio Guarás, entre outros, e canções, entre as quais o frevo de Guerra-Peixe, *Namoro e esparadrapo*, com dança de Luiza Mafra, segundo *site* da CINÉDIA.

3.2.10 Não me diga adeus (Nom me diga adios; 1949 – Coprodução Rio/Buenos Aires; aventura)

Filme de Luís Moglia Barth e, segundo Aguiar, é a primeira coprodução Brasil e Argentina. De acordo com a IMDb, o filme foi lançado em 1947 e a música original é de George Andreani. Os dados da Cinemateca informam que *Não me diga adeus* teve direção musical de George Andreani, mas os nomes de Guerra-Peixe e Walter Schultz Pôrto Alegre são citados nos dados adicionais da música. A

Cinemateca não apresenta sinopse, o que o inclui na categoria de aventura e indica que o conteúdo não foi examinado, entretanto, pela quantidade de música e números musicais listados na ficha técnica, é provável se tratar de um filme musical.

A partir de 1952, a dedicação de Guerra-Peixe às pesquisas folclóricas levou-o à pausa na composição, retomada apenas em abril de 1954, e é nesse período que a produção de músicas originais para o cinema se intensifica. Além de *Terra é sempre terra* e *O canto do mar*, Guerra-Peixe escreveu trilhas musicais para a produtora Multifilmes S/A, nos anos de 1953/54, momento áureo dessa produtora extinta em 1958. Segundo Lúcio Aguiar (*apud* BARROS; FARIA; SERRÃO, 2007), Guerra-Peixe, por intermédio de Mário Civelli, assinou contrato com a produtora para composição da trilha musical de três filmes em um ano, mas cumpriu-se em apenas dois de 1953, a saber:

3.2.11 O homem dos papagaios (1953 – Multifilmes; 95'; comédia)

Com estória de autoria de Procópio Ferreira, protagonista no filme, a comédia teve direção de Armando Couto. Na filmografia da Multifilmes catalogada pelo *site* cinemabrasileiro.net consta música de Guerra-Peixe, na IMDb⁸⁵, música original de Guerra-Peixe, mas na ficha técnica da Cinemateca Brasileira a ele está atribuída a direção musical.

3.2.12 O craque (1953 – Multifilmes; drama)

Filme dirigido por José Carlos Burle. Os *sites* pesquisados confirmam a informação de que a música desse filme é de Guerra-Peixe. De acordo com a reportagem de Ubiratan Brasil para o jornal Estado de São Paulo (BRASIL, 2002), a única cópia do filme que estava em péssimo estado foi salva com o apoio da Fundação Nacional de Artes (FUNARTE), recebido pela filha de Mário Civelli,

⁸⁵ Disponível em: <http://www.imdb.com/title/tt0190461/fullcredits#cast>. Acesso em: 02/09/2011.

Patrícia Civelli. A banda sonora estava perdida, mas uma cópia em VHS, pirateada a partir de um negativo do filme, foi a salvação para a recuperação dos diálogos. A reportagem, no entanto, não oferece qualquer informação sobre a música de Guerra-Peixe.

Na Multifilmes, ainda de acordo com Lúcio Aguiar (BARROS; FARIA; SERRÃO, 2007), houve insatisfação de Guerra-Peixe com a montadora Clara Civelli, que alterou à revelia do compositor a colocação da música nos créditos finais de *O homem dos papagaios*. Com o desgaste e difícil situação econômica da empresa, a terceira produção *A outra face do homem* não contou com a participação do compositor:

O compositor opta por não entrar na justiça para evitar uma situação de conflito que prejudicasse na indicação de futuros trabalhos. Mesmo assim, fica sem musicar filmes, durante vários anos, deixando o mercado paulista nas mãos de Cláudio Migliori e Henrique Simonetti, favoritos da colônia italiana do cinema (AGUIAR, L. *apud* BARROS; FARIA; SERRÃO, 2007, p. 141).

Apesar dessas informações de Aguiar indicando o afastamento de Guerra-Peixe após as filmagens de *O homem dos papagaios*, em consulta a fichas técnicas dos filmes da produtora foram levantadas dúvidas sobre a participação de Guerra-Peixe em pelo menos mais quatro filmes produzidos pela Multifilmes: *A sogra*, o próprio *A outra face do homem*, *Chamas no cafezal* e a coprodução com Hollywood, *O americano*.

3.2.13 Chamas no cafezal (1954 – Multifilmes; 70'; drama)

Direção de José Carlos Burle. No *site* cinemabrasileiro.net consta que a direção musical foi de Guerra-Peixe e a música de Cláudio Santoro. Na ficha técnica da Cinemateca Brasileira encontra-se música de Cláudio Santoro. E o nome de Guerra-Peixe, associado à música do filme, aparece apenas no item *observação*, com a informação de Araken Campos Pereira Júnior (ACPJ) que, no entanto, não cita as fontes. Nos créditos iniciais do filme aparece apenas o nome de Cláudio

Santoro, mas no *site* da Associação Cultural Cláudio Santoro⁸⁶ e no *site* da IMDb constam música de Cláudio Santoro e direção musical de Guerra-Peixe.

3.2.14 A sogra (1954 – Multifilmes; comédia)

Filme dirigido por Armando Couto. No *site* cinemabrasileiro.net constam música de Guerra-Peixe e regência de Cláudio Santoro, mas na ficha técnica da Cinemateca Brasileira a música é atribuída a esses dois compositores, com regência de Cláudio Santoro. Já em <http://www.claudiosantoro.art.br> consta: “Música: Guerra-Peixe?; Regente: Cláudio Santoro”. Para aumentar a confusão sobre o responsável pela trilha musical desse filme, no *link* para a ficha técnica da IMDb disponibilizado pelo próprio *site* da Associação Cultural Cláudio Santoro, consta: “*Original Music by Francisco Mignone, Guerra Peixe; Music Department: Cláudio Santoro, conductor*”.

3.2.15 A outra face do homem (1954 – Atlântida e Multifilmes S.A.; policial)

Dirigido por J. B. Tanko. Os *sites* cinemabrasileiro.net e IMDb informam que a música desse filme é de Guerra-Peixe. Na ficha técnica da Cinemateca Brasileira não consta o item sobre a música, mas no último item, Observações, a informação de ACPJ a atribui a Guerra-Peixe.

3.2.16 O americano (1953 - Multifilmes / Columbia Pictures; 85’; faroeste)

Apesar da curta ficha técnica disponibilizada pela Cinemateca Brasileira, que também informa que o conteúdo não foi examinado, essa coprodução Brasil/EUA, em *technicolor* contou com um elenco de artistas importantes como, do lado americano, Glenn Ford, Frank Lovejoy, Ursula Thiess e, do brasileiro, Luigi Picchi, Mário Sérgio e Tônia Carrero. As datas sobre seu lançamento variam: 1953, no *site* cinemabrasileiro.net; 1954, na Cinemateca Brasileira; e 1955, na IMDb, na

⁸⁶ Disponível em: <http://www.claudiosantoro.art.br/Santoro/17.html#17.2>. Acesso em: 02/09/2011.

qual o filme leva o nome *The american*. Além disso, as demais informações, inclusive sobre a música do filme, também diferem muito entre si nos *sites* pesquisados. No *site* com informações da Multifilmes, consta que o filme ficou inacabado, pois “as filmagens foram logo interrompidas. O diretor criticou os equipamentos à disposição, achando-os pouco qualificados”⁸⁷.

No final dos anos 50 até 1978, Guerra-Peixe compôs música original para mais seis filmes, *Chão bruto*, *Paixão de gaúcho*, *Riacho de sangue*, *O diabo mora no sangue*, *Soledade* e *Batalha dos Guararapes*, sobre os quais as informações da Cinemateca e da IMDb são coincidentes. Cinco deles foram citados pelo compositor, exceto *Soledade* lembrado por Lúcio Aguiar. Os dois filmes da década de 1950, *Chão bruto* e *Paixão de gaúcho*, foram lançados em 1958.

3.2.17 Chão bruto (1958 – Cinematográfica Boa Vista; aventura)

História baseada em romance de Hermâni Donato, que dividiu o roteiro com o diretor do filme, Dionísio Azevedo. Segundo Lúcio Aguiar:

Convidado pelo diretor, Guerra-Peixe recebe o roteiro, assiste ao filme e grava a trilha de tal maneira que acaba sendo gravada em discos pela RGE. A música tem de ser gravada de forma fragmentada por causa da diferença de voltagem existente nos diversos estúdios de som paulistanos. Cada estúdio tem uma rotação. Se a gravação é feita em um local e a mixagem em outro, gera-se uma diferença de segundos que afeta o sincronismo. Consultando seu amigo e aluno Simonetti, o compositor descobre que pode gravar por pedaços de tempo curto para emenda posterior. O resultado final não deixa perceber esse processo (AGUIAR, L. *apud* BARROS; FARIA; SERRÃO, 2009, p. 142-3).

De acordo com o *site* do compositor, a música de Guerra-Peixe para esse filme foi premiada, em 1958, como melhor trilha sonora com o Prêmio Município de São Paulo e Prêmio Governo do Estado de São Paulo. O *site* da Cinemateca acrescenta que o filme recebeu, entre outros prêmios, o de Melhor Composição para Guerra-Peixe, no Festival de Curitiba/1959.

⁸⁷ Disponível em: <http://www.cinemabrasileiro.net/multifilmes.html>. Acesso em: 15/03/2012.

Em 1976, Dionísio Azevedo realizou a segunda versão do filme, que teve no elenco, entre outros, Regina Duarte, Maurício do Vale e Nuno Leal Maia. A primeira versão contou com a participação dos atores, entre outros, David Neto, Lima Duarte e Cacilda Lanuza, atriz que interpretou a filha, Aponina, da família protagonista, em *O canto do mar*.

3.2.18 Paixão de gaúcho (1958 – Cinematográfica Brasil Filme S.A; Drama)

Filmado nos estúdios da Cia. Cinematográfica Vera Cruz em São Bernardo do Campo, o filme dirigido por Walter Jorge Durst e produzido por Galileu Garcia foi uma adaptação do romance de José de Alencar, “O gaúcho”. Apesar de no *site* do IMDb constar equivocadamente música de Gabriel Migliori, o filme teve música original, orquestração e regência de Guerra-Peixe, e recebeu, entre outros, o Prêmio Governador do Estado de São Paulo/1958 de Melhor Composição. Segundo Lúcio Aguiar, “nessa produção Guerra-Peixe trabalha sobre temas regionais gaúchos colhidos por Barbosa Lessa” (AGUIAR, L. *apud* BARROS; FARIA; SERRÃO, 2009, p. 148). Lúcio Aguiar exalta o domínio técnico de Guerra-Peixe denotado na aplicação da música ao clima do filme. Ernani Aguiar também comenta que ao assistir a esse filme não sabia da autoria da trilha musical, mas que em poucos minutos concluiu “que só podia ser de Guerra-Peixe, por causa da orquestração” (AGUIAR, E. *apud* BARROS; FARIA; SERRÃO, 2009, p. 81), e acrescenta, no mesmo trecho, que na partitura perdida desse filme “Guerra-Peixe antecipa *A Retirada da Laguna*⁸⁸ composta mais de 10 anos depois”.

Escutando a trilha musical do filme e comparando-a com a peça orquestral de *Retirada da Laguna*, não se pode, no entanto, notar semelhanças consistentes entre as duas obras. No filme, a instrumentação de uma orquestra tradicional com naipe de cordas, madeiras (possivelmente a dois), metais (trompetes, trompas e trombones) e percussão com tímpanos e pratos se assemelha à ouvida em *Terra é sempre terra*. Em *Retirada da Laguna*, ao contrário, ouve-se uma orquestração grandiosa, sobretudo pelo encorpado naipe de metais e diferentes timbres de

⁸⁸ Essa peça orquestral em 10 movimentos foi concluída em 18/11/1971, por encomenda da Rádio MEC, e a primeira audição aconteceu em 27/10/1972, no Teatro Municipal e regência do autor (GUERRA-PEIXE, 2012, p. 27).

instrumentos de percussão (metalofone, folha de flandres, tarol, tímpanos, etc.), que enaltecem o caráter de heroísmo envolvido no fato histórico da Guerra do Paraguai, conforme proposto na narrativa literária original do Visconde de Taunay, *Retirada da Laguna*, na versão de 1871. Se no filme se ouve orquestração mais tradicional e composição mais concisa baseada nos motivos da canção apresentada logo nos créditos iniciais, na obra musical de 1972 a riqueza de timbres e propostas composicionais a aproxima mais da trilha do filme *Batalha dos Guararapes*, composta em 1978.

A história de *Paixão de gaúcho* se desenvolve no período de guerra separatista entre Farrroupilhas e Legalistas, momento histórico descrito na legenda inicial do filme da seguinte maneira:

Em setembro de 1836, a província de São Pedro do Rio Grande do Sul estava convulsionada por uma revolução contra o Governo Imperial do Rio de Janeiro e seus representantes em Porto Alegre. Mal armados e vestidos, os peões deixavam os seus ranchos para formar as tropas que dariam a essa luta o nome de Guerra dos Farrapos. E em seu caminho encontravam pequenas vilas que, apesar da revolução ter sido declarada há já um ano, ainda não tinham se decidido pela guerra (trecho do filme PAIXÃO DE GAÚCHO – DVD, APÊNDICE B).

No elenco, Alberto Ruschel, Vitor Merinow, Lima Duarte, Angelito Melo, Gilberto Chagas, Carmen Morales e Anna Cândida representam os personagens da história. Ao título original da obra literária foi acrescentada a palavra paixão, com a intenção de enfatizar o mote da narrativa cinematográfica. A partir do triângulo amoroso que se apresenta logo no início do filme será desenvolvida a narrativa ao estilo dos *westerns* americanos, em cuja trama imperam os sentimentos de inveja, honra, amor e ódio, tratados em ambientes de taberna regados pelo jogo, bebida, dança e música típicas das paisagens gaúchas.

Contribuindo para a autenticidade da ambientação sulina, as imagens do filme são acompanhadas por uma trilha musical que utiliza músicas folclóricas, *Chimerrita – Cafuné – Terra morna – Milonga - O casamento – Generoso – Feitiço índio*, todas do folclorista Barbosa Lessa (1991)⁸⁹, e *Dança do Anu*, de Barbosa Lessa e Paixão Cortês. Também a dança tradicionalista que acompanha essa

⁸⁹ Em <http://www.paginadogaicho.com.br/barbosalessa/mus.htm>, acesso em: 02/03/2012, pode ser conferida a lista de músicas do autor fornecida por ele.

última canção colabora com a ambientação, na coreografia exibida pelo Grupo Folclórico Brasileiro durante a festa do casamento do casal protagonista, Chileno e Catita.

Como nos dois filmes em parceria com Alberto Cavalcanti, a música original que irá participar da trama de *Paixão de gaúcho* baseia-se nos elementos da canção apresentada nos créditos iniciais. Seus motivos rítmicos e melódicos serão variados no andamento, na instrumentação ou harmonia, de acordo com a proposta da narrativa. Como nos filmes de Cavalcanti, nota-se também nessa produção um tratamento cuidadoso da trilha, seja na exploração dos limites de sua utilização diegética ou não diegética, seja no discreto surgimento da música, às vezes relacionada aos ruídos.

Um tratamento interessante dos limites entre música diegética e não diegética pode ser observado em aproximadamente 17:08 a 17:45. No início desse trecho a sonoridade da música quase imperceptível, em dinâmica pianíssimo nas cordas graves, acompanha os passos de Chileno em direção à igreja. Quando ele entra nesse espaço interior essa música toma conta do ambiente pela forte sonoridade, agora do órgão que soa no interior da capela (FIG. 17). Apesar de não aparecer no quadro, somos levados a assimilar essa sonoridade como diegética, ou seja, um órgão que toca dentro do espaço da cena, principalmente pela adequação do timbre instrumental e da construção melódica e harmônica da peça musical ao ambiente religioso. Também concorre para essa interpretação o fato da cadência final da peça musical coincidir com a movimentação de saída dos personagens desse ambiente, como se naquele momento um culto estivesse terminando. Após a cadência conclusiva do órgão, a sonoridade das cordas orquestrais retorna para acompanhar o diálogo de Chileno e sua noiva, Catita. Ainda dentro da igreja, essa sonoridade orquestral é novamente reconhecida como música incidental.

FIGURA 17 – Cenas interligadas pela música no filme *Paixão de gaúcho*

Fonte – Imagem do filme (DVD) editada pela autora.

Próximo do final do filme, aproximadamente 1:23:00, um outro exemplo de tratamento dos limites do espaço da música do filme ocorre na cena em que Chileno, sob a mira da cartucheira de Jango, cantarola uma canção acompanhado por um violão. Diferentemente da cena exemplificada anteriormente, a presença do violão no espaço cenográfico do campo ocupado exclusivamente pelos dois personagens é difícil de ser assimilada.

FIGURA 18 – Chileno canta sob a mira de Jango no filme *Paixão de gaúcho*

Fonte – Imagem do filme (DVD) editada pela autora.

Nos dois filmes da década de 1960, *Riacho de sangue*, *O diabo mora no sangue*, e um de 1970, *Simeão, o boêmio*, pode-se perceber a adaptação do compositor à nova tendência do cinema autoral de custo mais baixo e que utiliza uma música menos grandiosa que as escritas para orquestra. Ao contrário, nos três filmes daquela década as peças foram compostas para pequenas formações, como a do

*Quinteto Villa-Lobos*⁹⁰ (flauta, oboé, clarinete, fagote, trompa) e instrumentos mais populares, como violão, saxofone e a guitarra elétrica.

3.2.19 Riacho de sangue (1967 – Aurora Duarte; drama)

Filme dirigido por Fernando de Barros, produzido em Pernambuco pela Aurora Duarte Produções e com música de Guerra-Peixe. De acordo com Lúcio Aguiar, “*nordesten* realizado na esteira do sucesso de *Deus e o diabo na terra do sol*, de Glauber Rocha, baseado em fatos ocorridos em Riacho Sangrento”, que acrescenta:

O compositor viaja até São Paulo, assiste ao filme, faz as habituais anotações e acaba gravando a trilha no Estúdio Haway no Rio de Janeiro. Catedrático em cultura nordestina, pode finalmente fazer algo que lhe parece autêntico. Para uma cena, compõe um tema para cobrir o som direto danificado de uma banda de pífaros. Para outra, aceita a sugestão da produtora e utiliza um ponteado de viola, posteriormente aproveitado em um volume de cinco prelúdios para violão. Para a música de abertura, auxilia a produtora a cortar custos introduzindo no lugar de um grande coral com orquestra, um pequeno coral com um conjunto típico (zabumba e viola), tema posteriormente lançado em disco pelo MIS (AGUIAR, L. *apud* BARROS, 2007, p. 145).

3.2.20 O diabo mora no sangue⁹¹ (1968 – Bennio Prod. Cinematográficas; drama)

Com argumento de João Bennio, produção de *Bennio Produções Cinematográficas Ltda.*, direção de Cecil Thiré, o filme é rodado na ilha do Bananal às margens do rio Araguaia e trata do conflito entre tradição e modernidade. Entre os atores estão João Bennio, Cecil Thiré e Ana Maria Magalhães. A música original é de Guerra-Peixe, de acordo com IMDb e Cinemateca Brasileira. Segundo Lúcio Aguiar, “o produtor quer uma trilha de jazz

⁹⁰ De acordo com o *site* do grupo <http://www.quintetovillalobos.com.br/>, acesso em 18/03/2012, o quinteto fez sua estreia no Concerto Extraordinário, da Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil, no dia 18 de agosto de 1962. E, ainda, o contato de Guerra-Peixe com o Quinteto já havia sido estabelecido antes da trilha do filme, já que no primeiro LP-solo lançado em 1966, com a principal intenção de mostrar a versatilidade do grupo, Guerra-Peixe escreveu os arranjos para “‘Arrastão’, ‘Consolação’ e ‘Berimbau’, músicas de sucesso da época”.

⁹¹ Em http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/21/num21_cap_02.pdf, acesso em 20/03/2012, o autor coloca em discussão a relação entre o segundo *Prelúdio* de Guerra-Peixe, dos cinco escritos para violão, e a trilha musical desse filme.

moderno. Guerra-Peixe desaconselha, argumentando que a utilização de um tipo de música em voga na época da produção de um filme torna-o datado em pouco tempo porque a moda é efêmera” (AGUIAR, L. *apud* BARROS; FARIA; SERRÃO, 2007, p. 145). Lúcio Aguiar acrescenta que a trilha foi gravada “com o maestro Cipó no saxofone, Geraldo Vespar no violão e guitarra elétrica, Antônio Maria no piano, além de um baterista e um contrabaixista” (AGUIAR, L. *apud* BARROS; FARIA; SERRÃO, 2007, p. 145) e a Cinemateca informa a interpretação do *Quinteto Villa-Lobos*. Segundo Clayton Ventromilla, os dois grupos participam da trilha:

O primeiro conjunto interpreta um tema jazzístico (doravante, *Tema jazzístico*), que, juntamente com um fragmento da canção *Lá, lá, lá* (Manuel de la Calva e Ramon Arcusa, na versão de Antônio José, interpretada pelo conjunto vocal Trio Ternura) marca a presença dos turistas da capital na região ribeirinha. O segundo conjunto gravou o tema que marca as cenas onde aparece o rio Araguaia (doravante, *Tema do rio Araguaia*) (VENTROMILLA, 2010, p. 20-21).

3.2.21 Simeão, o boêmio (1970 – Bennio Prod. Cinematográficas; drama)

Dois anos depois de *O diabo mora no sangue*, Guerra-Peixe trabalhou novamente ao lado do produtor e diretor João Bennio, que também atuou na comédia. Apesar do conteúdo do filme não ter sido examinado pela Cinemateca, ela atribui a música original a Guerra-Peixe, informação coincidente com o *site* do compositor e da IMDb. Filme de produção barata e poucos recursos, de acordo com Lúcio Aguiar, para o qual:

O produtor pede um mínimo de música, pois não tem dinheiro para pagar um estúdio. O compositor acaba gravando em um estúdio de dublagem na Rua México, com Geraldo Vespar no violão e viola, Copinha na flauta e, para não ficar sem fazer nada, Guerra-Peixe no prato (AGUIAR, L. *apud* BARROS; FARIA; SERRÃO, 2007, p. 145).

A partir da segunda metade da década de 1970, Guerra-Peixe musicou os seguintes filmes:

3.2.22 Soledade - a bagaceira (1976 – Embrafilme; drama)

Dirigido por Paulo Thiago, esse filme é uma adaptação de *A bagaceira*, romance escrito em 1928 por José Américo de Almeida, que inaugurou o ciclo de produção ficcional brasileira de inspiração realista conhecido como *Romance de 30*. A Cinemateca Brasileira informa que o filme recebeu os prêmios de Melhor Fotografia, para Fernando Duarte, e Melhor Trilha Sonora, para Guerra-Peixe, no Festival de Brasília, em setembro de 1976. Lúcio Aguiar considera esse o melhor trabalho de Guerra-Peixe para o cinema, com gravação do Quinteto Villa-Lobos, “acrescido de um violão, um viola ou um piano, de acordo com a necessidade da cena. O próprio Guerra-Peixe toca violino imitando um toque de rabeca, para atender à solicitação do diretor de aumentar o peso sonoro do Quinteto” (AGUIAR, L. *apud* BARROS; FARIA’SERRÃO, 2007, p. 145).

3.2.23 Batalha dos Guararapes (1978 – Sagitarius Filmes; drama)

Também dirigido por Paulo Thiago, segundo Lúcio Aguiar, essa “é a última trilha de longa-metragem realizada por Guerra-Peixe. Ambiciosa superprodução de três milhões de dólares [...], reconstituindo a invasão holandesa em Pernambuco no século XVII” (AGUIAR, L. *apud* BARROS; FARIA; SERRÃO, 2007, p. 145). O filme foi filmado em Pernambuco e a trilha musical foi gravada pelo selo RGE/Fermata (SP/1978) com orquestra sinfônica⁹² sob regência de Guerra-Peixe. Como mencionado anteriormente, três peças dessa trilha deram origem aos três movimentos da peça orquestral *Cinematográfica*, de 1982.

Nos dois textos que estão na contracapa do disco de vinil com a gravação da trilha, sobretudo em *O maestro Guerra-Peixe*, assinado pelo Departamento de Imprensa da Fermata, a voz de Guerra-Peixe pode ser ouvida nos dados extraídos do *Curriculum Vitae* de 1971, nas críticas ao dodecafonismo, na interpretação dos fatos históricos do filme e suas expressões na música e na conclusão, atestando a “comunicabilidade” da música do filme: “A partitura de ‘Batalha dos Guararapes’

⁹² Não foi encontrada informação sobre qual a orquestra interpreta a partitura de Guerra-Peixe. Nem mesmo no disco há referência sobre ela

tem nível de música de concerto, como as partituras europeias e norte-americanas mais cuidadas. E é inegável a sua comunicabilidade, como o leitor poderá sentir ao ouvir o LP” [Batalha dos Guararapes, de 1978]. Termos como “comunicabilidade” e “acessibilidade” foram muito utilizados por Guerra-Peixe para expressar sua intenção composicional.

O texto elaborado pelo diretor Paulo Thiago, *A trilha sonora do filme*, aborda questões econômicas envolvidas nas composições das trilhas para o cinema brasileiro e destaca algumas dessas composições, suas associações com o filme que as deu origem e seu valor como peça autônoma:

A música para cinema é uma especialidade: tem de ser funcional, integrar-se com a imagem, dar todo o clima sonoro musical que a sequência possui e muitas vezes complementar aquilo que a imagem não disse sozinha. A música não pode brigar, exceder-se à imagem, tem de estar na mesma linha emocional complementar à ação cinematográfica. Mas boa música funcional não quer dizer que não possa e não deva ser boa música independentemente de sua função cinematográfica. [...] É assim que vejo a música de Guerra-Peixe para “Batalha dos Guararapes”: uma trilha sonora absolutamente funcional para o filme integrada plenamente na sua imagem (o que poderá concluir-se vendo o filme) e uma música de extraordinária beleza ouvida isoladamente (THIAGO, 1978).

A música de Guerra-Peixe para o filme *Batalha dos Guararapes* apresenta rica variedade de timbres e texturas musicais. Instrumentos de época, como cravo e flauta doce, mesclam-se com os tradicionais de uma orquestra acrescida de piano e com um naipe de percussão constituído de pratos, pandeiro, tarol, tímpanos, entre outras sonoridades. Texturas contrapontísticas evidenciam os agrupamentos tímbricos e as homofônicas destacam as belas melodias, assim como as linhas de acompanhamento em contraponto ou em harmonias originais. Danças medievais e barrocas que se expandiram pelos países da Europa, como a sarabanda e *bourré*, associam-se a outros estilos, como o das fanfarras. De maneira semelhante, diferentes propostas de ritmos, compassos e andamentos se mesclam e se alternam. O resultado é mesmo de grande interesse para o ouvinte que, sem deixar de perceber a unidade da obra, é constantemente surpreendido por novas possibilidades de combinações sonoras.

Além dos filmes relacionados até aqui, no *site* do compositor estão também citados mais sete produções que contaram com algum tipo de participação de

Guerra-Peixe na trilha musical, entre os quais apenas *Quero essa mulher assim mesmo* é também comentado por Lúcio Aguiar. São eles os seguintes:

3.2.24 Briga, mulher e samba (1961 – Lupofilmes; comédia musical)

Direção de Sanin Cherques. No *site* da IMDb essa comédia produzida por Ronaldo Lupo, que é também ator protagonista ao lado de Renata Fronzi, está datada de 1960. No *site* do compositor, na IMDb e na Cinemateca Brasileira constam que Guerra-Peixe ficou responsável pela direção musical.

3.2.25 Quero essa mulher assim mesmo (1963 – Lupofilmes; comédia)

Direção de Ronaldo Lupo. O *site* do compositor informa que Guerra-Peixe “compõe a trilha sonora para o filme ‘*Quero essa mulher assim mesmo*”, informação também oferecida pela Cinemateca, que atribui a ele a música (genérico) desse filme. No entanto, segundo Lúcio Aguiar, em 1961 as rádios estavam em processo de transformação e suas orquestras deixando de existir e, nesse ano, Guerra-Peixe encerrou contrato com a Rádio Nacional. Ao retornar para o Rio, Ronaldo Lupo pediu para Guerra-Peixe compor músicas para esse filme a partir de temas criados por ele, Lupo. Guerra-Peixe, então, “fez duas ou três composições, a contragosto, depois não quis continuar, por não ter mais prazer em escrever para cinema” (AGUIAR, L. *apud* BARROS; FARIA; SERRÃO, 2009, p. 143). Aguiar acrescenta que Lupo então procurou outro músico para finalizar o trabalho.

3.2.26 O padre e a moça (1966 – Difilm; drama)

Direção de Joaquim Pedro de Andrade. De acordo com o *site* do compositor e a Cinemateca Brasileira, a direção musical foi de Guerra-Peixe e a música original de Carlos Lyra. De acordo com a IMDb, Guerra-Peixe está no departamento musical como músico arranjador. Ainda segundo a Cinemateca, a música de Carlos Lyra foi premiada pelos prêmios Saci e Prêmio Qualidade do Instituto Nacional de Cinema do Rio de Janeiro (INC/RJ), ambos em 1966.

3.2.27 Meu nome é Lampião (1969 – Cinematográficas R. F. Farias; aventura)

De acordo com o *site* do compositor, Guerra-Peixe compôs a trilha sonora para esse filme dirigido por Mozael Silveira⁹³. Entretanto, no *site* da Cinemateca Brasileira ele aparece ao lado de Cipó e Peter Thomas em arranjos musicais. Nesse *site* e também pela IMDb, a música original é de Catulo de Paula e João do Vale.

3.2.28 Debret - Aquarelas do Rio (1972 – Renato Neumann Produções Cinematográficas; documentário)

Documentário com direção de Rachel Esther Figner Sisson e trilha sonora de Guerra-Peixe. Apesar de indicado no *site* de Guerra-Peixe, esse filme não está catalogado na IMDb. Na filmografia da Cinemateca Brasileira o nome de Guerra-Peixe aparece em música original ao lado de Heitor Villa-Lobos, Vivaldi, Oswaldo Lacerda, Chopin, Adelaide Pereira da Silva e Marcos Portugal,

3.2.29 Guerra do Brasil – Toda a verdade sobre a guerra do Paraguai (1987 – Sylvio Back Produções Cinematográficas)

Direção de Sylvio Back e, de acordo com o *site* do compositor, trilha sonora de Guerra-Peixe. Esse filme não foi catalogado pela Cinemateca Brasileira e na IMDb há pouca informação sobre ele e não consta o responsável pela trilha sonora ou pela música do filme.

3.3 Tabela dos filmes

Os filmes citados neste capítulo estão relacionados no QUADRO 1 com uma síntese das informações levantadas sobre eles. A base de dados da Cinemateca Brasileira informa, na ficha técnica dos filmes, se o conteúdo foi examinado ou não. Por isso, ao lado do nome dos filmes cujas informações foram extraídas da

⁹³ Disponível em: http://guerrapeixe.com/linha_do_tempo/1966.html. Acesso em: 15/03/2012.

Cinemateca Brasileira encontram-se as letras S ou N. As sinopses e cartazes de alguns dos filmes citados no QUADRO 1 podem ser conferidos no ANEXO B.

QUADRO 1 – Lista de filmes cuja participação musical de Guerra-Peixe foi citada nos documentos pesquisados

Ano	Filme	Produtora	Gênero	Diretor	Observação
1941	O dia é nosso (Cin./S; IMDb)	Cinédia	Comédia	Milton Rodrigues	Regência, ao lado de Arnold Glukman (Cin.); Arranjos (IMDb)
1944	Tristezas não pagam dívidas	Atlântida	Comédia; Musical	Ruy Costa e José C. Burle	Mús./AssisValente e Dir. Mus./GP (Cin.)Mús. Or./Lyrio Panicalli (IMDb);
1946	O cavalo 13 (Cin./S; IMDb)	Kanitar filmes	Comédia	Luiz de Barros	A IMDB não comenta sobre a música, mas a Cin. atribui a música original a GP e Raphael Baptista
1947	O malandro e a grã-fina (Cin./S; IMDb)	Brasil Vita Filmes	Comédia; Musical	Luiz de Barros	Direção e Partitura Musical (Cin.); Música Original (IMDb)
1948	Poeira de estrelas (Cin./S; IMDb)	Cinédia	Drama	Moacyr Fenelon	Direção musical
	Janela aberta				Citado por L. Aguiar, mas não encontrado nos sites pesquisados
	Mãe (Cin./S; IMDb)	Cinédia	Drama	Theophilo de Barros Filho	L. Aguiar atribui a trilha sonora a GP e outros do <i>Música Viva</i> , mas o nome deles não aparece nos sites pesquisados
	Obrigado, doutor (Cin./S; IMDb)	Cinédia	Drama	Moacyr Fenelon	L. Aguiar informa orquestração de GP, que não aparece nos sites pesquisados. De acordo com eles, a Mús. Or. é de Leon Gombang
1949	Estou aí? (Cin./S; IMDb)	Cinédia	Comédia Musical	Cajado Filho	Direção musical; frevo <i>Namoro e esparadrapo</i>
	Não me diga adeus (Cin./N; IMDb)	São Miguel Filmes	Aventura	Luiz Moglia Barth	Mús. Guerra-Peixe e Walter Schultz Pôrto Alegre; Dir. Mus. /George Andreani (Cin.); Mús. Or./George Andreani (IMDb)
1951	Terra é sempre terra (Cin/S; IMDb)	Vera Cruz	Drama	Tom Payne	Música original
1953	O canto do mar (Cin./S; IMDb)	Kino Filmes S.A.	Drama	Alberto Cavalcanti	Música original Prêmio Gov. Est. SP, 1953/Melhor composição

Continua QUADRO 1

Ano	Filme	Produtora	Gênero	Diretor	Observação
1953	O homem dos papagaios (Cin./S; IMDb)	Multifilmes	Comédia	Armando Couto	Música original
	O craque (Cin./S; IMDb)	Multifilmes	Drama	José Carlos Burle	Música original
	A sogra (Cin./S; IMDb)	Multifilmes	Comédia	Armando Couto	Guerra-Peixe, Cláudio Santoro e Francisco Mignoni
	Chamas no cafezal (Cin./S; IMDb)	Multifilmes	Drama	José Carlos Burle	Direção musical (IMDb); Mús. Or.: Cláudio Santoro
	O americano (inacabado; Cin./N IMDb)	Multifilmes/ Columbia Pictures	Faroeste	Bud Boetticher	Direção musical (Cin)/ Mus. Original: Roy Webb (IMDb)
1954	A outra face do homem (Cin./S; IMDb)	Atlân./Multi-filmes	Policial	J. B. Tanko	Música original Na Cin. essa informação está em "Obs."
1958	Chão bruto (Cin./S; IMDb)	Cinematográfica Boa Vista; Giannelli Filmes Ltda.	Aventura	Dionísio Azevedo	Música original Melhor comp./Fest. de Curitiba 1959
	Paixão de gaúcho (Cin./S; IMDb)	Cinematográfica Brasil Filme S.A	Drama	Walter Jorge Durst	Música original Part. premiada/P. Gov. Est. SP; Mús. Gabriel Migliori (IMDb)
1961	Briga, mulher e samba (Cin./S; IMDb)	Lupofilmes	Comédia	Sanin Cherques	Direção musical
1963	Quero essa mulher assim mesmo (Cin./N; IMDb)	Lupo Filmes S.A.	Comédia	Ronaldo Lupo	Música original
1966	O padre e a moça (Cin./S; IMDb)	Difilm - Distribuição e Produção de Filmes brás. Ltda.; Filmes do Triângulo	Drama	Joaquim Pedro de Andrade	Direção musical (Cin) e Arr. (IMDb); música: Carlos Lyra
1966	Riacho de sangue (Cin./S; IMDb)	Aurora Duarte	Drama	Fernando de Barros	Música original
1968	O Diabo mora no sangue (Cin./S; IMDb)	Bennio Produções Cinematográficas	Drama	Cecil Thiré	Música original
1969	Meu nome é Lampião (Cin./N; IMDb)	Cinematográficas R. F Farias	Aventura	Mozael Silveira	Arranjos
1970	Simeão, o boêmio (Cin/N; IMDb)	Bennio Produções Cinematográficas	Comédia	João Bennio	Música original

Continua QUADRO 1

Ano	Filme	Produtora	Gênero	Diretor	Observação
1972	Debret – Aquarelas do Rio (Cin./S)	Renato Neumann Produções Cinematográficas		Rachel Esther F.Sisson	No <i>site</i> do compositor consta trilha sonora de GP; na Cin. consta Música original de GP ao lado de músicas de outros compositores.
1976	Soledade, a bagaceira (Cin./N; IMDb)	Embrafilme	Drama	Paulo Thiago	Música original Melhor trilha sonora/ Fest. de Brasília 1976 (Cin.)
1978	Batalha dos Guararapes (Cin./S; IMDb)	Sagitarium Filmes	Drama	Paulo Thiago	Música original Trilha musical gravada
1987	Guerra do Brasil – Toda verdade sobre a guerra do Paraguai (IMDb)	Sylvio Back Produções Cinematográficas	Docum.	Sylvio Back	Apesar de constar no <i>site</i> do GP, a IMDb não comenta sobre a música desse filme

3.4 Codeta

Até 1953, Guerra-Peixe desempenhou diversificada atividade musical. Formado em Violino, trabalhou como intérprete em orquestras de salão de restaurantes, casas de bailes e em rádios do Rio de Janeiro, como a Tupi e Nacional. Além de tocar violino nas orquestras, Guerra-Peixe fazia arranjos e orquestrações para músicas populares de artistas como Noel Rosa, Lamartine Babo, Nelson Gonçalves, Catulo da Paixão Cearense, entre outros. Ao gosto popular, compôs várias músicas, entre elas a música da marcha *Pra frente Brasil*, que soou em todo o território brasileiro durante as transmissões pela TV da copa do mundo de 1970, no México. Na década de 1940, sua experiência com arranjos e orquestrações populares foi aproveitada nas primeiras participações cinematográficas, sobretudo em filmes da Cinédia, e era a principal fonte de renda do compositor.

Em relação às composições eruditas, Guerra-Peixe lista as primeiras peças a partir de 1942, deixando registradas nesse mesmo ano apenas duas como exemplares de sua fase inicial, a *Suíte infantil*, para piano, e *Fibra de herói*, para coro, composta de um programa de rádio. Em 1944, o compositor integrou-se ao grupo “Música Viva”, liderado por H.J. Koellreutter, e iniciou a nova fase

composicional na *técnica dos 12 sons*. Essa fase, permeada de crises composicionais e reflexões sobre nacionalismo musical, durou até início de 1949, ano em que ele partiu para Recife e se dedicou às pesquisas sobre a música popular e folclórica dessa região.

No cinema, Guerra-Peixe já havia participado desde 1940, inserindo nas comédias musicais, além das orquestrações e arranjos, músicas originalmente compostas. Entretanto, foi em 1951, no filme *Terra é sempre terra*, que as composições originais tiveram início e predominaram até a década de 1960. A última produção à qual seu nome aparece relacionado é o documentário *Guerra do Brasil: toda a verdade sobre a guerra do Paraguai*, de 1987. Essa é a única produção musical dele para o cinema nessa década de 1980, mesmo assim as informações não são definitivas a respeito de sua participação nesse filme.

As características musicais podem ser resumidas em orquestração clara, sem extravagâncias de registros e timbres instrumentais, concisão e economia de material composicional, aproveitamento de ritmos e danças característicos da música brasileira e de escalas modais alteradas.

4 *TERRA É SEMPRE TERRA* (VERA CRUZ, 1951)

O plano de Cavalcanti para a Companhia Cinematográfica Vera Cruz estava dividido em três etapas, conforme ele esclarece no depoimento ao MIS/RJ de 1969. Na primeira fase, seriam filmados assuntos sem muita importância, por considerar que ainda não estávamos preparados para fazer grandes temas. Após as primeiras experiências, seu projeto ambicionava adaptar para o cinema grandes obras de escritores brasileiros, como *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, e outras de Graciliano Ramos. Em entrevista ao jornal O Globo (1951), questionado sobre o interesse em filmar *Os sertões*, Cavalcanti responde:

Mais tarde, sim. Precisamos evoluir um pouco antes da filmagem de um argumento assim. Temos necessidade de que o Brasil seja conhecido no exterior sob outro aspecto, antes de apresentar a pujança da figura de Antônio Conselheiro, que, no momento, chocaria as plateias do mundo (CAVALCANTI, 1951).

Na terceira etapa dos planos para a produtora, Cavalcanti pretendia realizar histórias cinematográficas, como disse, “feitas para o cinema e que não deviam nada à literatura”, e acrescentou: “O Cinema Novo saltou a segunda etapa e foi direto para esta” (STERNHEIM, 1969).

Na Vera Cruz, Alberto Cavalcanti não teve tempo para realizar completamente seu projeto, e suas produções nessa Companhia enquadram-se na primeira fase de seus planos. Entretanto, no Brasil ele ainda produziu filmes com características mais autorais, singulares, como a comédia *Simeão, o caolho* (1952), e o drama *O canto do mar* (1953). De acordo com Rafael de Luna Freire, “reavaliado pelos críticos nos últimos anos, atualmente *Simeão, o caolho*, é tido como um dos mais importantes filmes brasileiros da década de 1950” (FREIRE, 2011, p. 43).

Terra é sempre terra é o segundo longa-metragem produzido pela Vera Cruz. Baseado na peça *Paio! velho*, de Abílio Pereira de Almeida, um dos raros textos de autor brasileiro levados aos palcos pelo Teatro Brasileiro de Comédia (TBC),

em 1950⁹⁴, o filme teve roteiro de Abílio Pereira, Alberto Cavalcanti e Guilherme de Almeida e foi dirigido por Tom Payne. A sinopse apresentada pela Cinemateca Brasileira destaca a simplicidade do argumento:

Numa fazenda de café abandonada, o capataz Tônico dirige tudo com mão de ferro. Casado com uma mulher muito mais jovem, admira-a apenas como um objeto. Seu único interesse é conseguir dinheiro, roubando colheitas. Na cidade, a dona da plantação decide mandar seu filho, jogador e mulherengo, cuidar da fazenda. No vilarejo vizinho, conhece várias pessoas. Jogando, perde muito dinheiro, inclusive o do pagamento de seus peões. Tônico se oferece para comprar-lhe a plantação e, assim, pagar-lhe as dívidas de jogo. Tônico celebra a compra e, durante uma festa, fica sabendo que sua mulher terá um filho do jovem, sofrendo com isso um ataque cardíaco. Chegam então a viúva e seu irmão para recusar a venda, mas Tônico mostra sua esposa e ameaça provocar um escândalo se não concordarem com sua demanda. O jovem tenciona pegá-lo e, desta vez, o ataque é mortal. Depois do enterro, a viúva de Tônico muda-se para a Casa Grande da plantação, para ali ter seu filho, assim a terra seguirá sempre pertencendo à família (CINEMATECA BRASILEIRA, 2011).

Ambientada em São Paulo, o estado mais industrializado do país no início da década de 1950, a história narrada em *Terra é sempre terra* tem enfoque no amor proibido, nos desejos e fraquezas humanas e nos sentimentos de traição e vingança presentes tanto no homem da cidade quanto no homem do campo, brasileiro ou estrangeiro. Uma história comum e universal, narrada de acordo com o modelo clássico de narrativa, com princípio, meio e fim.

Abílio Pereira de Almeida, um dos fundadores do TBC, era roteirista, diretor teatral e ator, e interpretou personagens centrais nos dois primeiros filmes da Vera Cruz, *Caiçara* e *Terra é sempre terra*. De acordo com o *site* da Enciclopédia Itaú Cultural esse autor foi o mais montado pelo TBC e se identificava com “a alta burguesia paulistana, classe que retrata em tom satírico na maioria de suas criações de comédia de costumes” (ITAÚ CULTURAL, 2010). Antes de *Paio Velho* ela havia escrito peças como *Pif-Paf*, em 1946, e *A Mulher do Próximo*, em 1948, explorando temas que se repetem em *Terra é sempre terra*, tais como problemas relacionados ao jogo e à desagregação dos costumes dessa elite

⁹⁴ De acordo com a Enciclopédia Itaú Cultura/Teatro, no ano de 1950 o TBC encenou as seguintes peças e autores estrangeiros: *Entre quatro paredes (Huis Clos)*, de Jean-Paul Sartre, *Um pedido de casamento*, de Anton Tchekhov, *Os filhos de Eduardo*, de Marc-Gilbert Sauvajon, *A ronda dos malandros*, de John Gay, *Assim falou Freud*, de Anton Cwojdinski, *O homem de flor na boca*, de Luigi Pirandello, *A importância de ser prudente*, de Oscar Wilde, *O anjo de pedra*, de Tennessee Williams e *Pega Fogo*, de Jules Renard (ITAÚ CULTURAL, 2010).

paulistana. Na adaptação cinematográfica do roteiro de *Paiol velho*, além desses, outros temas estão sugeridos, mas não se desenvolvem e passam à deriva da história de amor central do filme, provocando decepções e interpretações distintas, como no julgamento de Vinícius de Moraes, Maria Lúcia Galvão e Rex Endsleigh. Essas opiniões serão expostas a seguir, no sentido de ampliar as possibilidades de interpretações do enredo do filme, mas não serão analisadas minuciosamente, já que o estudo do roteiro de *Terra é sempre terra* foge do escopo desse trabalho.

A crítica de Vinícius de Moraes⁹⁵ exalta a atuação dos artistas e a qualidade técnica do filme *Terra é sempre terra*, mas para o escritor “a pior coisa do filme é o seu conteúdo”. Ele considera que, apesar de “umas poucas tiradas avançadas que o diálogo, em geral bom, de Guilherme de Almeida pingou aqui e ali”, predomina o conteúdo reacionista que se efetiva no final da trama com a terra permanecendo no controle da família burguesa por intermédio do herdeiro bastardo:

Reacionário nisso que preconiza o direito à terra pelos patrões, sem se lembrar de que todos nasceram iguais sob o sol e que só o trabalho dá direito à terra. O filho natural com que a mulher do capataz, interpretada por Marisa Prado, aparecia no ventre ao terminar o filme - filho do patrão, a quem ela amou e que abusou de sua condição de mulher de empregado - é quase o símbolo de uma reivindicação da alta burguesia, crivada de bastardos, com relação ao imenso latifúndio que ocupa por um direito de sucessão realmente com pouco trabalho, com pouca humanidade e com um grande desfastio elegante, que cheira a cadáver (MORAES, V. 2012).

Essa defesa de Vinícius de Moraes pelo direito à terra somente a quem trabalha por ela é uma das falas do capataz Tônico, logo no início do filme, e possivelmente foi considerada pelo escritor como umas das poucas “tiradas avançadas” dos diálogos de Guilherme de Almeida. Em um dos raros diálogos do casal no filme, quando acusado por Lina de estar roubando os patrões, Tônico responde: “– Roubando! Mas roubando de quem? Quem não trabalha não ganha, isso é que é direito. A terra só devolve, quem não dá não recebe”.

Em minha opinião, essa fala de inegável tom político ideológico não tem ressonância no desenvolvimento do personagem Tônico. Ao contrário, o caráter

⁹⁵ Disponível em: http://www.viniciusdemoraes.com.br/site/article.php?id_article=638. Acesso em:

introvertido e rude do capataz e suas atitudes no decorrer do filme acentuam o egoísmo de seus interesses e a desonestidade de seus atos. Tônico defende a justa remuneração do seu trabalho, no entanto, é ameaçado por outro trabalhador, que exige o devido pagamento pelo seu serviço. O capataz não demonstra preocupação social coletiva, em vez disso ele age sozinho, aproveita o distanciamento dos proprietários e a fraqueza do jovem patrão para promover sua exclusiva participação nos lucros da produção cafeeira. O filme apresenta, por um lado, o herdeiro como um patrão fraco e pouco dedicado ao trabalho e, por outro, um capataz, embora trabalhador, com atitudes desonestas que dificultam a empatia do telespectador pelo seu personagem. Ocorre, então, que sua reivindicação na referida fala no início do filme não ecoa, ao contrário, acaba se perdendo com o desenrolar da história.

A opinião de Vinícius de Moraes sobre o desenvolvimento do argumento de *Terra é sempre terra* revela diálogos e frases que, embora escassos, indicam outra direção que não a história de amor soberana no filme. Entre essas “tiradas avançadas”, como disse o poeta, destaco mais uma que possivelmente foi selecionada por ele e que se refere ao início da VII sequência, no diálogo entre Lina e Bastiana. Bastiana, interpretada por Ruth de Souza, é uma empregada da fazenda cujo papel é bastante inexpressivo na trama e esse é um dos raros momentos da atuação da artista no filme. Ao ouvir o elogio de Lina ao seu filho, dizendo que ele é bonzinho e que de nada reclama, Bastiana responde: “– Não é bondade não, é tristeza. Filho de pobre já nasce triste!”.

Na interpretação de Maria Rita Galvão, no capítulo da análise de *Terra é sempre terra* intitulado *Variações em torno da decadência* (GALVÃO, 1981), o filme aborda o tema da circulação das elites brasileiras ou substituição de uma elite por outra. Para a autora, essa movimentação das elites está expressa, de maneira breve e superficial, no diálogo do jovem e rico casal, no início do filme. O filho do falecido aristocrata dono da fazenda de café, João Carlos, é jovem, elegante e sedutor, mora em Higienópolis, estudou na Europa e frequenta clubes seletos, mas apesar de tudo isto representa uma classe decadente, já que “São Paulo não é mais café, é indústria” (GALVÃO, 1981, p. 264). Por outro lado, sua namorada, Dora, é filha de rico dono de tecelagem, igualmente bonita, elegante e grã-fina e,

“embora não tenha sido educada na Europa nem tenha sequer um sobrenome mencionado” (GALVÃO, 1981, p. 264), representa a classe industrial em ascensão. Sobre esse tema da relação e movimentação de classes socioeconômicas, a autora acrescenta a circulação de indivíduos entre a elite e não elite, representado no filme pelo personagem do capataz Tônico, que é descendente de imigrantes, enriquece e ascende à classe da elite cafeeira. Essa movimentação é sugerida no filme, mas não ocorre de fato, pois Tônico morre e, como observou Vinícius de Moraes, a terra continua pertencendo à família dos patrões por meio do filho bastardo que Lina, a nova proprietária, carrega no ventre.

O montador inglês trazido por Cavalcanti, Rex Endsleigh, em depoimento a Maria Rita Galvão, lembra que quando começou a preparação de *Terra é sempre terra* a leitura do roteiro levou-o a compreender apenas que se tratava de um problema de decadência de antigas fazendas brasileiras. No entanto, não satisfeito, tentou encontrar um significado mais importante para o tema, visando melhor expressá-lo:

Não tínhamos ideia do que isto significava em termos da sociologia brasileira ou da psicologia dos personagens. Então pedíamos explicações, e as pessoas nos contavam de novo a história, pensando que havíamos compreendido mal o roteiro. Ninguém se dava ao trabalho de nos informar sobre o significado implícito naquilo tudo, sobre o relacionamento daqueles acontecimentos e personagens com a realidade. E, na falta de informações em que nos achávamos, a coisa acabou configurando-se para nós como uma situação de Sul dos Estados Unidos (GALVÃO, 1981, p. 123).

Essa busca de Endsleigh pelo sentido sociológico e singular do filme *Terra é sempre terra* pode ser entendida como uma expectativa de um estrangeiro de experimentar a autenticidade de um povo ainda desconhecido. No entanto, a produção cinematográfica da Vera Cruz era influenciada pelas referências da elite industrial paulista que comandava a produtora. Os magnatas empreendedores da Vera Cruz se espelhavam em padrões estrangeiros de elegância e refinamento e pretendiam demonstrar que o brasileiro também era capaz de fazer cinema bem feito, de qualidade. Provavelmente, essa melhor qualidade era o “outro aspecto” (CAVALCANTI, 1951) a que Cavalcanti se referia como necessário, naquela primeira fase da produtora, para que o cinema brasileiro fosse reconhecido

internacionalmente. De acordo com Maria Rita Galvão, os filmes da Vera Cruz seriam a expressão ideológica dessa classe social paulistana. O refinamento artístico exterior do cinema apresentado em *Caiçara*, primeira produção da Vera Cruz, resultado do cuidadoso tratamento da iluminação, da angulação, da cenografia, da montagem e requinte artístico comparável ao das produções estrangeiras, segundo a autora, é um recurso de afirmação dessa classe: “Ela também vai ao teatro, assiste a concertos, entende de arte moderna, faz filmes bem-feitos, filmes ‘de arte’, filmes ‘de classe’” (GALVÃO, 1981, p. 242).

Apesar da expectativa de alguns e sugestões no próprio filme, julgo que as diferentes interpretações do enredo de *Terra é sempre terra* são desenvolvidas e aprofundadas em uma contextualização que sai da trama ficcional e passa a situar e caracterizar a época e o local de sua feitura, como também representam interesses e expectativas individuais de quem as preconiza. No filme isso tudo é fundo, tal como observado por Galvão na análise de *Caiçara*, cujas palavras servem também para *Terra é sempre terra*:

No fundo, tudo isso realmente não importa: a preocupação do filme é contar uma história emocionante de amor, ciúme, ódio e morte, o resto é mero enfeite [...] o filme passa inteiramente “ao largo” do local onde a ação se passa. A história é suficientemente neutra para poder se passar em qualquer lugar ou em qualquer tempo. O roteiro impõe-se violentamente sobre a realidade local, que passa a funcionar como pano de fundo. [...] O enredo, o alicerce de estruturação do filme, este é simplesmente um drama passional (GALVÃO, 1981, p. 252).

O triângulo amoroso a partir do qual a história se desenvolve é interpretado por Abílio Pereira, como o capataz Tônico, por Marisa Prado, como Lina, a jovem e bela esposa de Tônico, desprezada por ele, e Mário Sérgio, o jovem e fraco herdeiro da fazenda de plantação de café, João Carlos. Vale destacar que esta é a primeira atuação de Marisa Prado, cujo nome original era Olga Costenaro. Em 1952, ela atuou ao lado de Anselmo Duarte e Tônica Carreiro em *Tico-tico no fubá* e depois em *O cangaceiro* (1953) e *Candinho* (1954). O ator Mário Sérgio, que havia estreado com sucesso ao lado de Eliane Lage em *Caiçara*, consolida seu prestígio com a atuação em *Terra é sempre terra*, mas abandona a carreira de ator ainda no final da década de 1950. Nos anos de 1951 e 1952, o filme *Terra é sempre terra* recebeu premiações de melhor produtor (Alberto Cavalcanti), melhor diretor (Tom Payne), melhor atriz (Marisa Prado), melhor fotografia (Chick

Fowle) e melhor edição (Oswald Hafenrichter), além de ter sido eleito por duas vezes o melhor filme de 1951⁹⁶. Nesse ano de seu lançamento no Rio de Janeiro e em São Paulo, o filme *Terra é sempre terra* foi assunto da crítica dos periódicos na época, entre os quais será destacado a seguir o ponto de vista dos jornalistas Edmundo Lys, do jornal O Globo, e Francisco de Almeida Salles, do Estado de São Paulo.

Edmundo Lys e Fred Lee eram os heterônimos com os quais o poeta mineiro Antônio de Barros assinava as críticas cinematográficas que escrevia para o jornal O Globo, nas décadas de 1930 a 1950. Nesse periódico, ele também ajudou a consagrar a presença do *bonequinho* desenhado pelo caricaturista Luiz Sá em cinco posições (aplaudindo de pé, aplaudindo sentado, dormindo, saindo da sala ou simplesmente sentado) que se associavam iconicamente à crítica do filme em cartaz. Para José Figueiredo, qualquer biografia do bonequinho “Barros-Lys-Lee tem que aparecer no prefácio: foi ele - talvez por generosidade para com leitores de espírito impermeável à sua prosa - quem sugeriu a Rogério Marinho que o então vespertino desse cotações para os filmes” (FIGUEIREDO; MIRANDA; PEREIRA, 2008, p. 1). A agudeza das críticas e previsões desastrosas de Lys também foram comentadas por José Figueiredo:

Quando desincorporou do personagem em meados dos anos 50, Lys já havia conquistado a confiança de milhares de cariocas para o bonequinho. Isso não impediu de deixar registrada nas páginas do GLOBO uma profecia que o futuro arrasou: depois de bombardear o filme “Balança, mas não cai”, Lys garantia que seus atores Brandão Filho, Paulo Gracindo e Mário Lago nunca teriam sucesso diante das câmeras (FIGUEIREDO; MIRANDA; PEREIRA, 2008, p. 1).

No final de sua crítica sobre *Terra é sempre terra*, em O Globo de 04/07/1951, Edmundo Lys concluiu que o filme é “celuloide de nível médio e que pode ser assistido como diversão sofrível” (LYS, 1951a, p. 5), opinião representada no

⁹⁶ De acordo com a Cinemateca Brasileira, *Terra é sempre terra* recebeu as seguintes premiações: PRÊMIO SACI, 1951, de Melhor Filme, Melhor Produtor para Alberto Cavalcanti, Melhor Diretor para Tom Payne e Melhor atriz para Marisa Prado; PRÊMIO GOVERNADOR DO ESTADO DE SÃO PAULO, 1952, de Melhor Atriz para Marisa Prado, Melhor Fotografia para Chick Fowle e Melhor Edição para Oswald Hafenrichter; PRÊMIO REVISTA A CENA MUDA, 1951, de Melhor Atriz para Marisa Prado; PRÊMIO ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE CRONISTAS CINEMATOGRAFICOS, 1951, de Melhor Filme, Melhor Diretor para Tom Payne e Melhor Atriz para Marisa Prado.

início da nota pelo bonequinho em posição sentada. O alvo mais atingido pelo julgamento desse crítico foi a direção de Tom Payne, a quem ele atribui a culpa pela ênfase na história de amor:

O que parece é que Tom Payne não penetra no sentido do argumento de *Terra é sempre terra*, em vez de explorar esse dramático apego do homem ao solo generoso permaneceu nos domínios restritos da história de amor, que vale na história apenas como um reativo. Desse desencontro, era natural que não surgisse a unidade do filme, isto é, a integração do tema com as imagens. Temos a impressão de que o filme é uma obra bifronte, em que plasticamente se conta uma história, enquanto que os diálogos nos contam outra⁹⁷ (LYS, 1951a, p. 5).

Tom Payne é criticado por Lys também pela incapacidade de conduzir os artistas na interpretação de seus papéis e dar vida aos personagens. De acordo com o crítico, percebe-se na interpretação dos atores, entre outros, Abílio Pereira de Almeida, Marisa Prado e Mário Sérgio, a falta de um diretor que obtivesse deles o maior rendimento possível. Lys também enfatiza como aspecto negativo do filme a falta de continuidade de alguns assuntos, os quais não são desenvolvidos, não se explicam e acabam se diluindo no enredo, como a história do rapaz que ameaça o capataz, o incêndio no canavial e os filhos de Lourenço. São merecedores de discreto elogio do crítico o tratamento das imagens, a fotografia, a composição cuidada, “mas exposição de ritmo demasiado lento, digressão plástica de imagem pela imagem, algum ótimo trabalho de câmera sentido mais plástico do que dinâmico do cinema” (LYS, 1951a, p. 5). Já a trilha musical de Guerra-Peixe foi considerada por Edmundo Lys como “partitura muito inexpressiva e, ao que nos parece, inteiramente divorciada do assunto, além disso, mal situada no filme, apenas tendo algum merecimento pela introdução das canções de Caymmi” (LYS, 1951a, p. 5).

Se no Rio de Janeiro o resultado cinematográfico apresentado em *Terra é sempre terra* foi considerado fraco por Lys, no lançamento em São Paulo, aproximadamente três meses antes da opinião do crítico carioca, Francisco Luiz de Almeida Salles, “crítico oficial do Estado de S. Paulo desde 1951” (LUCAS, 2008), relevou a excelência do filme, sobretudo no aspecto técnico, e sua

⁹⁷ Pesquisa no arquivo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

importância para o desenvolvimento do cinema brasileiro, como se explica a seguir.

Para Salles (1951), era necessário que se reconhecesse que com *Terra é sempre terra* o cinema brasileiro atingiu pela primeira vez alto grau de qualidade técnica, comparável aos resultados dos melhores estúdios do mundo, e acusava de “cegos e desonestos” os que não pensassem dessa maneira. O crítico pondera, no entanto, que a ótima condição técnica dos filmes da Vera Cruz não era tudo e que faltava ainda o passo maior em direção ao trabalho cinematográfico mais artístico. Por outro lado, salienta que todos os ligados ao cinema queriam naquele momento era mesmo a indústria cinematográfica “e a reclamamos numa lamentação, que acompanhou como uma legenda de desencanto, todas as tentativas brasileiras de cinema. Agora temos a indústria”. Ele acrescenta que “este é o primeiro reconhecimento a ser feito, ‘*Terra é sempre terra*’ confirma e até mesmo reafirma pelo que traz de aperfeiçoamento em relação a ‘*Caiçara*’, o valor técnico da Vera Cruz.” O tom ardoroso se mantém ao atribuir a Cavalcanti o mérito pelo grande passo dado pelo cinema brasileiro:

Já tínhamos a criação isolada sem prosseguimento, de pesquisa exigente com alto senso de arte, como é o caso de “limite”. Agora podemos nos orgulhar de estarmos batendo os fundamentos de uma indústria permanente de cinema. E essa glória ninguém pode tirar a Vera Cruz e a Alberto Cavalcanti. Se a missão de Cavalcanti já estivesse encerrada, só essa oportunidade que ele abriu para o nosso cinema, orientando-o nesses primeiros passos no campo da indústria internacional e pondo-nos em contato com técnicos como Hafenrichter, Payne, Rasnussen, Huke e Fowle, só isso já o situaria como fator decisivo na evolução do nosso cinema (SALLES, 1951, p. 7).

Em sua análise, Almeida Salles também acusa defeitos do filme, como os excessivos olhares de suspeita de Tônico para o casal de amantes e as conquistas de Lourenço mostradas em excesso, e indica duas cenas que considera “momentos de ingenuidade”: a primeira, quando Lina, atrás de uma moeda que cai ao lado do relógio, pergunta onde o marido escondia o dinheiro; e, a segunda, quando a mãe conversa com o amigo no trem e comenta o vício do filho, alternada com a imagem do filho jogando no bar da cidadezinha. Em consonância com a crítica de Edmundo Lys, Salles também salienta a lentidão e falta de ritmo de algumas cenas, como, por exemplo, “a visão do canavial em

chamas de duração excessiva que neutraliza e retarda o nervosismo essencial à cena", e acrescenta:

A ciência de ritmo oportuno é que faltou à película [...] Não possuindo a fita uma continuidade orgânica e funcional, as suas soluções parciais de ritmo assumem aspecto gratuito e empírico, como se, num contexto relaxado, o diretor fosse espalhando, aqui e ali, certos estímulos parciais (SALLES, 1951, p. 7).

Almeida Salles acusa os defeitos de *Terra é sempre terra*, mas, ao contrário de Edmundo Lys, que não conseguiu enxergar qualidades do filme, o crítico paulista, “pondo de lado esta visão geral” (SALLES, 1951), foi capaz de destacar os seguintes momentos considerados por ele “otimamente realizados”:

A sequência melhor da fita, em nossa opinião, porque realizada com naturalidade e ritmo exato, é o primeiro passeio a cavalo de João Carlos. Aquela alternância de tomadas, do terreiro, onde João Carlos tenta dominar o cavalo e do terraço onde Lina e D. Mariana assistem à cena, nos pareceu perfeita, como tomada de ângulo, sucessão e ritmo. Mas há outras boas. A do acordar da fazenda (começando com o toque de sino e alcançando seu grande momento com a saída dos cavalos da cachoeira e com os gansos avançando contra o lago, quando a música de Guerra-Peixe faz a sua entrada, dando uma ênfase magnífica à cena); a da ida de Tônico à casa da sede para surpreender Lina e Carlos; a do ferreiro alternada com o banho no açude; a do Tônico esperando os amantes na volta do açude; a do passeio a cavalo, principalmente naquele ótimo plano em que Tônico diz: “Me criei aqui”; a da saída de Tônico da sede naquela noite de chuva com aquele ótimo “*close-up*” da cabeça voltando-se em direção à casa e a sequência final de Lina dizendo a Bastiana: “O dono da fazenda morreu” e limpando a lágrima num gesto magnífico, que é um dos melhores momentos de Marisa Prado, enquanto a câmera se aproxima lentamente (SALLES, 1951, p. 7).

Os momentos de excelência do filme selecionados por Salles, infiro, alcançaram o alto nível artístico devido também à sonorização das passagens. Na maioria das cenas escolhidas pelo crítico⁹⁸, pode-se observar a aplicação de conceitos de Cavalcanti, apresentados no segundo capítulo deste estudo, no que diz respeito à função expressiva dos ruídos, a riqueza musical e sua adequação à narrativa e o uso comedido de diálogos. A sonoridade do trabalho dos ferreiros associando-se à música de Guerra-Peixe e estruturando formalmente a cena do banho do casal no açude, o silêncio ocasionado pela ausência de música e diálogo, intensificando

⁹⁸ Vinícius de Moraes também destaca as passagens dos ferreiros e do banho do casal no açude como diferencial no filme, nas quais se nota “a mão de Cavalcanti” dotando-as de ritmo e tempo, e acrescenta a essa lista a cena do incêndio no canavial. Disponível em: http://www.viniciusdemoraes.com.br/site/article.php3?id_article=638. Acesso em: 17/04/2012.

a aflição de Lina, na primeira montaria de João Carlos, e a associação de música e ruídos na cena em que Tônico sai em direção aos amantes são qualidades sonoras que intensificam a expressividade dessas passagens destacadas por Salles, as quais serão detalhadas na decupagem e análise sonora do filme.

Ao contrário de Edmundo Lys que considerou a trilha musical de Guerra-Peixe “inexpressiva” e “mal situada no filme”, para Almeida Salles ela é um de seus pontos de excelência. No final de sua crítica, esse autor oferece a seguinte opinião sobre essa trilha musical: "Cabe agora menção antes do mais à música de Guerra Peixe (*sic*), a melhor partitura até hoje feita para cinema no Brasil" (SALLES, 1951, p. 7).

O tom superlativador do elogio de Almeida Salles à composição de Guerra-Peixe para o filme *Terra é sempre terra*, em minha opinião, não se afigura um exagero. Como apresentado no primeiro capítulo deste estudo, no cinema brasileiro da primeira metade do século XX o tratamento do som e da música e sua relação com a imagem cinematográfica eram pouco refinados e os melhores trabalhos nesse sentido resultavam de tentativas pontuais e individuais. Em *Terra é sempre terra*, ao contrário, a música de Guerra-Peixe se apresenta em diferentes variações de tonalidades, andamentos e instrumentações para se aliar de forma mais adequada ao ritmo, significado e expressividade das imagens. Além disso, na trilha sonora do filme os ruídos ganham relevância expressiva inigualável, comparada às produções brasileiras daquela época, e estabelecem relações com a música, por semelhanças entre suas alturas, ritmos ou timbres. Os eventos sonoros do filme, suas características e seus relacionamentos serão tratados nos próximos itens, *Decupagem sonora* e *Análise sonora*. A identificação e interpretação dessas sonoridades, tal como apresentadas nesses dois referidos itens, baseiam-se principalmente na minha percepção auditiva da trilha sonora de *Terra é sempre terra*, já que não foi possível encontrar documentos específicos sobre a inclusão dos ruídos, nem as partituras das composições e orquestrações da trilha musical desse filme.

4.1 Decupagem sonora

Neste item é feito um levantamento dos eventos sonoros de cada sequência do filme, indicando suas características, tais como tonalidades, timbres, texturas e ritmos, entre outras. Para identificar e classificar as inserções musicais serão utilizados alguns termos específicos da área da música, como, por exemplo, *tônica*, *subdominante*, *dominante*, *tema*, *variação*, *motivo*, *contraponto* e *harmonia*, para os quais ofereço uma sucinta explicação.

As funções de *tônica*, *subdominante* e *dominante* são o eixo estrutural melódico e harmônico da música tonal e correspondem, respectivamente, ao primeiro, quarto e quinto graus de uma escala tonal. Nesse contexto, a nota ou acorde de *tônica* gera a sensação de repouso, resolução, enquanto *subdominante* e *dominante* têm função suspensiva, mas forte atração para a *tônica*. Também nas escalas modais, esses graus, principalmente *tônica* e *dominante*, desempenham funções semelhantes, porém com força mais melódica que harmônica. A palavra *tema* será aplicada para uma melodia ou material musical identificável, em que toda ou parte da obra se baseia. Quando esse tema aparece alterado em suas características melódicas, rítmicas ou harmônicas, diz-se que essa nova versão é uma *variação* do tema. *Motivo* será utilizado para ideias musicais curtas e de características marcantes, que podem ser melódicas, rítmicas, harmônicas ou em combinações simultâneas. *Contraponto* e *harmonia* são termos relacionados à textura musical, ou seja, à maneira de organizar verticalmente o material sonoro. *Contraponto* é uma técnica de composição musical polifônica que se baseia na superposição de linhas melódicas independentes e que, portanto, podem ser identificadas individualmente. Em uma textura harmônica, ao contrário, as partes combinadas simultaneamente estão mais dependentes umas das outras, por isso mesmo são percebidas mais pelo todo que por suas individualidades. Vale dizer ainda, que as alturas atribuídas aos ruídos, ou sonoridades qualitativamente mais indefinidas, são aproximadas.

- **Créditos iniciais – até 2:00** (DVD – Apêndice B: 1.1.1)

A melodia dos dois primeiros compassos da introdução que acompanha a apresentação do nome da produtora Vera Cruz, de Alberto Cavalcanti e do filme *Terra é sempre terra* é o início do tema II que será apresentado mais adiante, ainda na seção dos créditos, e reaparecerá em vários momentos do filme.

FIGURA 19 – Redução do tema da introdução de *Terra é sempre terra*



Fonte: Registro sonoro da autora.

Após a cadência conclusiva da introdução em Lá maior, o primeiro tema é apresentado (FIG. 20). A melodia do tema I se apoia em hexacordes da escala cigana menor, com terça menor e quarta aumentada, inicialmente na tônica Lá, mas logo no terceiro compasso o tema é repetido transposto para a tônica Mi⁹⁹.

FIGURA 20 – Tema I e hexacordes da escala cigana menor nas tônicas Lá e Mi

Fonte: Registro sonoro da autora.

⁹⁹ GUERRA-PEIXE (1971, p. 21) comenta que em suas pesquisas do folclore paulista encontrou escalas modais modulantes, diferentes das nordestinas, e que lembram a música popular eslava. A este respeito, vale conferir a peça n.58, *No Estilo Oriental*, do Mikrokosmos de Béla Bartók, que trabalha com os pentacordes da escala menor cigana, ou húngara, como também é conhecida, oscilando entre as tônicas Sol e Ré, de maneira semelhante a utilizada por Guerra-Peixe para o tema do filme.

A ambiguidade ou indefinição de uma tônica, como apresentada logo no início do tema I (FIG. 20), se repetirá no decorrer da apresentação dos créditos. Novas modulações para tonalidades mais distantes serão frequentes e flutuantes, como, por exemplo, a variação melódica desse mesmo tema I em Dó menor, mas com cadência conclusiva em Dó maior (FIG. 21), na minutagem correspondente - 00:37 a 00:44. Vale dizer que essa tonalidade de Dó menor é a escolhida para a música, mais uma variação do tema I, que acompanha toda a cena final do filme, quando Lina, a nova proprietária da fazenda, se muda para a casa da sede.

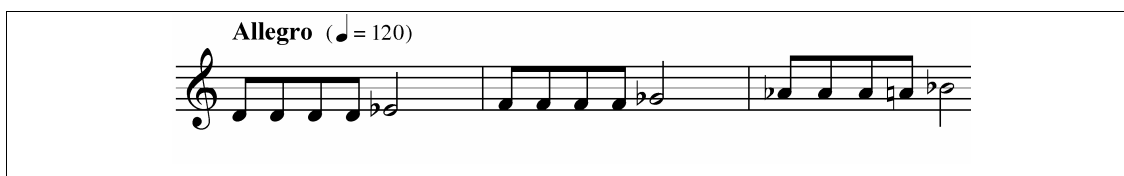
FIGURA 21 – Tema I em Dó menor



Fonte: Registro sonoro da autora.

Antes dessa cadência em Dó menor, surge um motivo melódico de transição, suspensivo, caracterizado por quatro repetições de uma mesma nota, que resolve de maneira inconclusiva no semitom ascendente (FIG. 22). Esse motivo será aproveitado em outros momentos da trama, com variações no andamento, na instrumentação e na resolução final por tom, em vez de semitom, com direção descendente.

FIGURA 22 – Motivo de notas repetidas que será reaproveitado na trama



Fonte: Registro sonoro da autora.

Após a cadência em Dó menor, o tema I será reapresentado em uma versão mais ritmada (00:49), com uso percussivo dos instrumentos da orquestra que acompanham a melodia das cordas agudas, primeiro na tonalidade de Ré menor e, na frase seguinte, em Lá menor.

- **I sequência (2:01 a 9:38):** a dinâmica dos trabalhos na fazenda e apresentação de seus personagens; silêncio, economia de diálogos e música, tonalidades dos ruídos.

Após os créditos iniciais (a partir de 1:59), concluídos sonoramente na tonalidade de Sol maior, somos apresentados ao cenário da trama. A panorâmica no grandioso território da fazenda aos poucos conduz ao universo individual e íntimo do quarto de Tônico, o capataz responsável pela terra, e sua esposa, Lina (DVD – Apêndice B: 6.1.1). O passeio imagético ocorre sob um silêncio profundo, quebrado pelo canto do galo em dinâmica *piano* (03:08), no momento em que a imagem da ave sai do quadro e pelo relógio que desperta o empregado (03:14). Dessa forma, tem-se a dimensão temporal daquele momento, a matina, o início dos trabalhos, simbolizados pelo acréscimo gradativo de ruídos e poucos diálogos, que vão dando ritmo e movimento às cenas e apresentando os personagens que participarão da história.

O sino tocado por Tônico convocando os empregados para os trabalhos é mais um ruído importante que se instala de 06:16 a 06:52. As primeiras cinco badaladas lentas serão em seguida subdivididas, acelerando o ritmo da chamada e potencializando o movimento das imagens que será reforçado pela entrada da música (07:00 a 8:14) baseada no tema II, em Mi maior, com andamento ainda mais movido que na sua primeira exposição.

FIGURA 25 – Tema II em Mi maior

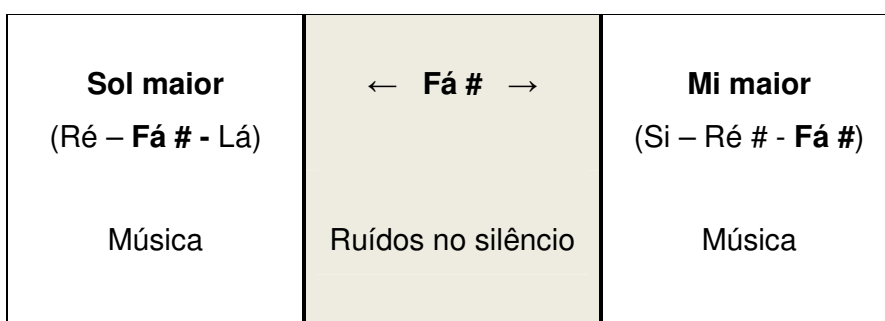


Fonte: Registro sonoro da autora.

Essa música, cuja orquestração está mais enriquecida que na primeira versão desse tema II e que alterna metais, madeiras e cordas agudas na linha melódica e cordas graves com função percussiva, funciona como reforço do movimento sugerido pela montagem e ritmo das imagens, mas não necessariamente em sincronia com elas.

Observa-se nessa apresentação do cenário e dos personagens que irão desenvolver a trama, além da quase ausência de diálogos, a presença de sons que intervêm no silêncio e ajudam no equilíbrio sonoro da passagem. As sonoridades que se destacam no trecho - o despertador e o sino - aproximam-se em altura da nota Fá#, o que permite lhes atribuir um efeito tonal de expectativa, já que se situam entre as duas tonalidades, o Sol maior do final dos créditos e o Mi maior da reapresentação do tema II, nas quais esta nota se encaixa no acorde de suas dominantes, respectivamente, Ré-Fá#-Lá e Si-Ré#-Fá#. Além disso, essas inserções de ruídos em torno da nota Fá# desempenham a função de ponte e de eixo também temporal, que equilibra o hiato de silêncio que se instalou entre as duas tonalidades que emolduram o trecho.

FIGURA 26 – Altura de ruídos com função de ponte entre tonalidades musicais



Fonte: da autora.

O tema II sofrerá modulações, mas o Mi maior é a tonalidade principal e recorrente com a qual se encerra a primeira sequência e ao mesmo tempo articula, em decrescendo, a entrada no ambiente interno da próxima cena.

Realizada exclusivamente por diálogos tensos, essa cena (8:15 a 9:38) introduz o conflito da trama. Fica-se sabendo que Tónico comanda a fazenda com pulso forte, tem um aliado, Lourenço, mas provoca a insatisfação e ira do empregado, Domingos, que o acusa de ladrão. Aos poucos o espectador vai recebendo mais elementos sobre os personagens e a história que os envolve.

- **II sequência (09:39 a 15:24):** de noite na fazenda: o relacionamento do casal protagonista, a cantoria dos empregados e a ameaça do intruso; música diegética/moda de viola, silêncio e ruídos pontuais e expressivos, contraponto.

Essa sequência é articulada também pela música, agora diegética (DVD – Apêndice B: 5.1.1). A moda de viola em Lá b maior (FIG. 27) entoada numa roda de amigos na área externa da fazenda e acompanhada no violão por Lourenço, o braço direito do capataz, é o fundo sonoro predominante da passagem.

FIGURA 27 – Tema da moda de viola cantada e acompanhada ao violão por Lourenço

Fonte: Registro sonoro da autora.

Contraponto parece ser o termo adequado para a relação som e imagem da passagem. A música festiva que se associa a Lourenço, cuja faceta de galã inconsequente será apresentada no diálogo com Tônico ainda nessa sequência, é mostrada em primeiro plano sonoro e em seguida é contraposta ao silêncio do interior da casa de Tônico. Interessante observar que, apesar de se ouvir a música entoada pelos empregados, mesmo quando o foco está no interior da casa de Tônico, distingue-se o silêncio que representa o isolamento do capataz; duas camadas de representação, como duas melodias de uma estrutura polifônica. Duas maneiras opostas de estabelecer relações humanas são expostas: por um lado, as mais afetuosas, descontraídas, alegres e acompanhadas de música, como a sugerida na cena externa da cantoria dos empregados; por outro, as que se travam pela desconfiança, vingança e indiferença expressas pela ausência de diálogo do casal e pela ameaça do intruso. Se pela imagem essa oposição é apresentada por justaposição, com alternância das cenas de exterior e interior, sonoramente elas se superpõem, com a música dos empregados se contrapondo ao silêncio que predomina no interior

da casa do capataz. A sensação de aproximação e distanciamento da música em relação à alternância dos ambientes externos e internos da cena é enfatizada pela variação de sua intensidade, que oscila entre *pp* e *mf*. Essa tendência ao estilo naturalista da inserção musical é acentuada pela participação dos amigos de Lourenço, com diálogos e risos ou bater de palmas e entoação em coro de trechos da canção.

A tensão da passagem é reforçada com a presença do intruso na casa do capataz, que percebe a ameaça e prepara sua defesa. Sonoramente há adensamento da textura polifônica com a presença de ruídos sincronizados, que constituem a terceira camada do contraponto da passagem: o gatilho do revólver acionado por Tónico (11:53), o primeiro tiro (12:06), o papagaio (12:07) e o segundo tiro (12:11). Assim que o primeiro tiro é dado, a música cessa e a partir daí os diálogos se impõem. Somos apresentados a Lourenço e seu talento para trazer crianças ao mundo, como o filho que está para nascer da barriga da empregada Bastiana. O diálogo de Tónico e sua esposa, Lina, explicita os laços do casal, marcados por acusações recíprocas, a dele, por ela não lhe ter dado um filho; e a dela pela desonestidade na condução dos negócios da fazenda. A música retorna em 13:40 e o contraponto com os diálogos é mantido até 15:20.

- **III sequência (15:25 a 18:20):** o ambiente urbano dos patrões e a decisão de João Carlos; música diegética e urbana, diálogos que situam o ambiente e as relações sociais dos personagens.

Nesta sequência conhecemos os donos da propriedade rural: a mãe, viúva e o filho, João Carlos, jogador e único herdeiro que deverá assumir os negócios da plantação de café da fazenda. A mudança de ambiente da fazenda para a cidade é articulada pela mudança de música diegética. A canção que exalta o campo, tocada ao violão, cantada pelo grupo de trabalhadores e pessoas simples na sequência anterior é substituída pelo sucesso dos artistas da época com suas letras românticas escutadas na vitrola pelo grupo de aristocratas. Escutamos todos - personagens e espectadores - a música *Nem eu* de Dorival Caymmi, na interpretação do compositor (DVD – Apêndice B: 5.1.2). Na tonalidade de Lá maior, este será o tema diegético do romance que será travado entre Lina e João

Carlos. Novamente o ambiente da cidade é enfatizado agora pela música carnavalesca em *Fá # maior*¹⁰⁰ que acompanha o diálogo de João Carlos e sua namorada, Dora (17:26 – 18:20), cuja orquestração coloca em destaque os instrumentos de madeiras e metais (DVD – Apêndice B: 5.1.3).

FIGURA 28 – Melodia da música carnavalesca que toca em cenas dos filmes *Caiçara* (esquerda) e *Terra é sempre terra*



Fonte: Registro sonoro e imagens digitais dos filmes editados pela autora.

Vale dizer que essa mesma música está presente em *Caiçara*, na cena em que o marido de Marina está se divertindo no bar da cidade grande, enquanto sua esposa está à sua espera na ilha (DVD – Apêndice B: 5.1.4).

- **IV sequência (18:21 a 24:59):** a chegada dos patrões à fazenda e a decepção com seu estado; predominância da música, temas I e II, com alternância dos modos maior e menor.

No final da terceira sequência a música carnavalesca encadeia-se por elisão da altura próxima da nota *Dó #* do ruído do trem que pontua o início da próxima

¹⁰⁰ Esta improvável tonalidade original da peça pode ser resultado de sistema de gravação ou reprodução da época. No entanto, é nesta altura que se percebe a música no filme e com a qual o ruído seguinte irá se harmonizar.

sequência. Nova pontuação pelo ruído é dada pelo apito que avisa a partida do trem na altura correspondente à nota *Mi b* (18:59), nota subdominante na tonalidade de *Si b* maior, na qual o tema II será reapresentado.

FIGURA 29 - Relações tonais entre ruídos e músicas que articulam as III e IV sequências

Fa # maior Fá # - Lá - Dó #	← Dó #	<i>Mi b</i> →	<i>Si b</i> maior/menor
Música Marchinha do final da III sequência	Ruído Chegada do trem/ início da IV sequência	Ruídos Partida do trem e buzina do carro	Música Tema II / I - chegada dos patrões à fazenda

Fonte: da autora

O tema II é reapresentado (19:20) em *Si b* maior acompanhando o trajeto dos patrões até a casa, mas a má-condição da estrada impede a chegada do automóvel até o local da sede. O motorista então pede ajuda tocando a buzina do carro, que emite novamente a nota *Mi b* (19:59). Em seguida, o tema I reaparece nas cordas e na tonalidade de *Si b* menor (20:09), tonalidade que predominantemente irá acompanhar a decepção dos proprietários com o estado da fazenda (DVD – Apêndice B: 6.1.2).

A orquestração dessa passagem praticamente não se altera, com predomínio das cordas agudas na linha melódica e tratamento percussivo das cordas graves. Entretanto, percebem-se também instrumentos de madeiras, sobretudo a flauta, e metais, principalmente os trompetes, alternando trechos melódicos com as cordas, e instrumentos de percussão, possivelmente os pratos, reforçando trabalho dos violoncelos e contrabaixos. Escassos diálogos e ruídos (papagaio, passos, riacho) se superpõem à alternância dos dois temas musicais e das tonalidades de *Si b* maior e *Si b* menor, e quando o capataz encontra os patrões a

música decresce até desaparecer com o barulho da porta do casarão que se abre (22:26).

Como no cinema clássico *hollywoodiano*, nesses primeiros 25 minutos de filme foram apresentados os personagens, suas ações, seus conflitos e encontros, a partir dos quais a história irá se desenvolver. No interior da casa (até 24:56) apenas diálogos e ruídos são ouvidos, dos quais se sobressaem passos no assoalho de madeira e, principalmente, o relógio, que por duas vezes anuncia as horas (23:35).

- **V sequência (25:00 a 29:43):** os patrões assumem o controle da fazenda/O triângulo amoroso se instala; pouco diálogo e ausência de música.

Já instalados, os patrões começam a assumir os laços com a propriedade: a mãe cuidando da casa e distribuindo os presentes que trouxe para os empregados e João Carlos mostrando que entende de montaria. Nessa sequência (25:00 a 26:10) temos um exemplo da aplicação de conceitos de Alberto Cavalcanti expostos no segundo capítulo, sobretudo de sua predileção pelo uso comedido de palavras e seu entendimento de que a música não deve exercer o papel de tapaburacos, principalmente em cenas sem diálogos. Nessa passagem observa-se também a premiada atuação de Marisa Prado, demonstrada nos olhares, gestos e expressões da personagem Lina, revelando seu receio pela integridade física de João Carlos e antecipando, apenas para o espectador, o clima de romance que será estabelecido entre ela e o jovem patrão. Mais de um minuto de cena com quatro personagens, poucas interferências vocais e nenhum acompanhamento musical. O significado se dá exclusivamente pela montagem e expressão dos atores, entre os quais Marisa Prado se destaca (DVD – Apêndice B: 7.1.1).

O relógio toca novamente (26:18 – altura entre Mib e Reb), o que provoca o estranhamento da patroa: como apenas ele, o relógio, se mantém em funcionamento e em bom estado na fazenda tão maltratada? Esse objeto ganha relevância na cena e é assunto do diálogo entre as duas mulheres, mas a

informação que Lina tem dele, contada por Tônico, é desmentida pela dona da casa (26:50), e o assunto se encerra por aí.

No passeio a cavalo de João Carlos e Tônico pelas terras da propriedade (27:00), os breves momentos de recordações da infância dos dois personagens são narrados sobre um fundo musical baseado no tema II, na mesma tonalidade que acompanhou a cena inicial do filme, *Mi maior*, que surge em dinâmica *ppp* e desaparece dessa mesma maneira. Apenas a primeira frase do tema I reaparece em *Mi menor*, quando Tônico e João Carlos retornam do passeio e são avistados por Lina (28:16), toda bonita com o vestido novo dado por D. Irene.

No final da sequência (29:06 a 29:43), também poucas palavras são suficientes para que o espectador e Lourenço fiquem sabendo que mais um filho desse rapaz está a caminho, dessa vez gerado por Gertrudes, que apenas chora e gesticula. O rapaz então lança a ela a pergunta: “– O que foi que houve, meu bem? Ora, Gertrudes!” A troca de olhares entre os dois personagens leva Lourenço à conclusão: “– Será? Até parece praga!” (DVD – Apêndice B: 7.1.2).

- **VI sequência (29:44 a 34:22):** na cidade João Carlos é atraído pelo carteador, seu vício, e participa da jogatina pela primeira vez; diálogos curtos, ruídos, tema I e estudo de piano.

O momento em que os patrões, mãe e filho, chegam à cidade é pontuado por um apito não sincronizado em altura correspondente à nota Si (29:41). A explicação para essa sonoridade vem a seguir, com a pergunta de Tônico: “– Trouxe o bilhete para o embarque?”

Entende-se então que aquele som correspondia à chamada para o embarque e a partida do trem é anunciada por outro apito, agora na nota Ré (30: 50).

Durante o passeio de João Carlos e Tônico pela cidade (31:02 a 31:11) ouve-se a sonoridade de pianista executando movimentos escalares em Sol maior e, a partir da nota Ré deixada com o apito do trem, encadeia-se o primeiro movimento escalar descendente, (Ré)-Dó-Si-La-Sol. Esse movimento escalar no piano, não

sincronizado e distinto do que se passa nos limites do quadro, traz um personagem imaginário, fora do quadro, fora do texto, cuja presença, no entanto, está sugerida por essa sonoridade que se distingue do conjunto (DVD – Apêndice B: 3.1.1).

Quando João Carlos entra no bar (31:25), o interesse pelo jogo é estimulado no moço. Quando o jogador Fortunato pede que o rapaz assuma o carteadado enquanto se afasta por instantes, ouve-se uma buzina de carro na nota *re #* e assim que João Carlos assume o posto o tema I reaparece nas cordas graves, a partir da nota Mi e na tonalidade de Lá menor (DVD – Apêndice B: 6.1.3). Dessa maneira, a nota *re#* da buzina do carro resolve por semitom ascendente na nota Mi e se incorpora à escala cigana que estrutura o tema I na tonalidade de Lá menor.

A partir daí a tensão da rodada de jogo é enfatizada pelos cortes das imagens, primeiros planos nos olhares dos jogadores, poucas intervenções de falas alternadas a eventos musicais atemáticos e derivados do tema I, que também reaparece em Fá menor (32:35). A música passa para o primeiro plano sonoro e coloca em destaque os *pizzicatos* nas cordas graves que realizam um gesto melódico (Si³, Dó#⁴, Si³, Fá³), evidenciando o tenso intervalo melódico de 5^a diminuta ou trítone (Dó# - Fá). O crescendo de intensidade conduz à nova apresentação do tema I, inicialmente em Ré menor e andamento lento, que aos poucos se acelera e resolve em Lá menor. A partir dessa tônica, o movimento melódico cada vez mais acelerado e ascendente antecipa o ritmo da imagem do trem em movimento que aparece no plano seguinte. O corte para essa imagem do trem coincide com a conclusão musical suspensiva, novamente na nota Ré#. Somos conduzidos ao interior do trem para acompanharmos a conversa da mãe sobre sua preocupação com o vício do filho no jogo. Em seguida, novo corte na imagem traz de volta o ambiente do bar, com João Carlos vencendo a partida e devolvendo o lugar no jogo a Fortunato. Nesse novo plano não há acompanhamento musical e a suspensão sonora na nota *re#* de certa forma encontrará sua resolução no estudo de piano, ainda em Sol maior, que retorna quando Tônico e João Carlos saem do interior da casa de jogos.

Destaca-se nessa sequência o refinado ajuste entre sua estruturação sonora e imagética: início e conclusão em cenário exterior acompanhada do estudo de piano; cena no interior do bar acompanhada predominantemente da música incidental de Guerra-Peixe; cena no interior do trem em movimento, sem música e predomínio de diálogo. E, ainda, músicas e ruídos dessa sequência encadeiam-se por relações tonais fortes, que podem ser assim representadas:

FIGURA 30 – Relações tonais entre ruídos e músicas da VI sequência

Si - Ré →	Sol maior	Ré # →	Mi/Lá menor escala cigana	← Ré #	Sol maior
Ruído Apitos do trem	Estudo de piano	Ruído Buzina de carro	Música Tema I	Música Conclusão melódica	Estudo de piano

Fonte: da autora

- **VII sequência (34:23 a 39:48):** no interior da casa da sede Lina e Carlos dão o primeiro beijo/Desconfiança de Tonico e esconderijo do dinheiro roubado; variações do tema I e encadeamento tonal.

Ruídos de pássaros e do ambiente da fazenda introduzem essa sequência. Lina, em sua casa, conversa com D. Bastiana e elogia seu filho, dizendo que ele é “bonzinho”, que de nada reclama. Após a breve conversa das moças, em 35:12, mais um diálogo com poucas palavras é suficiente para se ter a notícia de mais um filho de Lourenço, cujas palavras que concluem essa passagem são pontuadas pelo relinchar de um cavalo. Assim que o empregado entra na casa do capataz, Lina pergunta pelo marido. Sabendo da ausência deste, após Lourenço se afastar, Lina se olha no espelho, momento em que a música surge ainda sob a sonoridade dos pássaros, fundo sonoro constante nesse trecho (DVD – Apêndice B: 6.1.4).

Uma variação do tema I, nos violoncelos, inicia-se na tônica Mi da escala cigana menor, cujo repouso nessa tônica não se confirma, e descende até concluir-se suspensivamente na nota Dó grave. Lina sai correndo em direção à sede e novas ocorrências aceleradas e ascendentes do tema acompanham a cena. Assim que o corte na imagem focaliza em primeiro plano o rosto de João Carlos, mais uma vez a música termina suspensa, agora na nota Si das cordas agudas. À medida que a câmera lentamente se afasta do rosto do rapaz, os violoncelos retomam a mesma variação o tema I a partir da nota Si, agora no grave, na mesma tonalidade, Mi menor, e instrumentação que acompanhou Lina na cena anterior. Mais uma vez essa melodia dos violoncelos descende à nota Dó grave, quando Lina bate à porta do quarto do jovem patrão. Essa nota Dó, que por duas vezes foi conclusão suspensiva de frase musical, assume a função de dominante da tonalidade de Fá menor e resolve sua tensão no arpejo ascendente dessa tonalidade, que soa no piano. Lina abre a porta e diz: “São quase 11 horas, o almoço está pronto”.

FIGURA 31 - Relações tonais da VII seqüência e partitura da variação melódica do tema I suspensa na nota Dó e concluída no arpejo de Fá menor

Mi menor	Dó (grave)	Modulações	Si (agudo) →	Mi menor	Dó grave →	Fá menor
Tema I (Vc.)	Suspensão	Tema I (Vli.)	Suspensão	Tema I (Vc.)	Suspensão	Conclusão (Piano)



Fonte: Registro sonoro da autora.

João Carlos vai até a vitrola e coloca a música *Nem eu* (37:25), em Lá maior, que pela primeira vez estará associada ao romance dos dois amantes que estão juntos e a sós na sala de estar da sede (DVD – Apêndice B: 5.1.5). A

aproximação de João Carlos em direção a Lina culmina na imagem em aproximação e primeiríssimo plano na boca da mulher (37:47).

FIGURA 32 - Primeiríssimo plano na boca de Lina que antecede o primeiro beijo dos amantes



Fonte: Imagem digital do editada pela autora.

O beijo é o desfecho da ação que tem como consequência um copo quebrado e o afastamento de Lina do local do primeiro ato de traição. Por um breve momento, deixamos de ouvir a música de Caymmi, com Lina do lado de fora da casa sob os olhares desconfiados de Lourenço e de seu ajudante. Voltamos a ouvir Caymmi até 38:36, com o foco na reação de João Carlos. A diferença de intensidade da música é tratada com o cuidado necessário para dar naturalismo à cena, mais forte dentro da casa, e vai suavizando à medida que o rapaz deixa o local do beijo e corre em direção à moça. Do lado de fora da casa predomina o silêncio, mas o canto do galo articula o final da passagem dos amantes e o novo plano da chegada de Tônico à fazenda.

Com predomínio de silêncio e alguns ruídos naturalistas, passos, tique-taque, agulha no disco, Tônico entra na casa, vê o copo quebrado e desliga a vitrola, deixando a expressão de desconfiança registrada no seu rosto em primeiro plano (39:21). No final da sequência, fica revelado que o relógio é o local escolhido pelo capataz para guardar o dinheiro conquistado de maneira desonesta. Tônico, então, dá corda no relógio que marca 11:05 h.

- **VIII sequência (39:49 a 45:57):** incêndio no canavial/encontro dos amantes e desconfiança de Tônico; música dando ritmo e tensão à cena.

A sequência é articulada pelo sino, não sincronizado, que toca anunciando o fim do dia e dos trabalhos na fazenda. A ligação com a sequência anterior se dá principalmente por essa sonoridade: as badaladas do sino, que não aparece no quadro, podem também ser as badaladas do relógio da fazenda visto na sequência anterior. De noite, na cama, o casal é acordado com as batidas de Lourenço à porta. Um incêndio no canavial deverá ser contido (DVD – Apêndice B: 6.1.5).

A música surge nas cordas graves, em dinâmica *ppp*, sem que se saiba de onde, em elisão com o som do sino que está em primeiro plano sonoro (41:07). O sino cessa e o crescendo da dinâmica e o movimento melódico ascendente traz o tema II nas cordas agudas e andamento mais lento (41:24).

A sugestão de movimento na cena do incêndio no canavial (até 43:23) é fornecida pela música, derivada do tema II, e pelo ritmo da montagem com vários cortes e primeiros planos nos golpes das foices na plantação e rostos dos trabalhadores, intercaladas com o plano geral do incêndio. Após breve silêncio musical (43:34), uma variação do tema I prepara sua reapresentação completa (43:49), na tonalidade original de Lá menor e andamento lento, acompanhando o diálogo dos amantes. Esse tema se rarefaz no final até silenciar com a imagem do capataz traído (44:40 a 45:43). O olhar de desconfiança de Tônico é acompanhado de eventos musicais atemáticos realizados pelo oboé.

- **IX sequência (45:58 a 49:02):** o banho dos amantes no açude, o trabalho dos ferreiros e a desconfiança de Tônico; sonoridade dos ferreiros se encadeia pelo ritmo e altura com a variação do motivo em notas repetidas.

A imagem das chamas que restam do incêndio no canavial associa-se à das chamas que alimentam o trabalho artesanal dos ferreiros que introduzem essa sequência (DVD – Apêndice B: 2.2.1).

FIGURA 33 – Sobreposição da imagem das chamas do incêndio no canavial com a chama que alimenta o trabalho dos ferreiros



Fonte: Imagem digital do editada pela autora.

Sonoramente, as batidas dos martelos que moldam a ferramenta confeccionada se associam timbricamente ao oboé da cena anterior e emitem notas sincronizadas do acorde de La b maior (46:00). Motivos do tema II antecipam sua reapresentação na tonalidade original de Mi maior (46:43) relacionado pela primeira vez aos amantes que desfrutam dos prazeres do campo. Lina banha-se no lago sem saber que João Carlos, que passeia a cavalo, se aproxima. Novamente a sonoridade sincronizada do trabalho dos ferreiros se impõe (47:08 a 47:32). Esse som cessa para dar lugar aos diálogos, quando Tônico chega a esse ambiente de trabalho e pergunta por João Carlos (47:44). Assim que cessam os diálogos, a sonoridade das batidas dos martelos retorna (47:51 a 48:13) e nos segundos finais dessa terceira intervenção do som dos ferreiros a música surge fundindo-se a ele pelo ritmo e altura das cordas graves. Melodicamente, a passagem aproveita o motivo de notas repetidas (FIG. 17), agora em andamento mais lento, com as notas Fá, Fá, Fá, Fá, Mi b mesclando-se com as notas dos ferreiros, Lá b, Dó e Mi b. O som do trabalho dos artesãos decresce e dá lugar à nova variação do tema I, nos violoncelos, em compasso binário composto e na tonalidade de Fá menor (FIG. 29) assim que Tônico avista João Carlos voltando do açude. Vale lembrar que essa mesma instrumentação foi associada ao primeiro contato físico dos amantes na sétima sequência, cujo trecho musical também conclui no arpejo na tonalidade de Fá menor.

FIGURA 34 - Variação do tema I em Fá menor



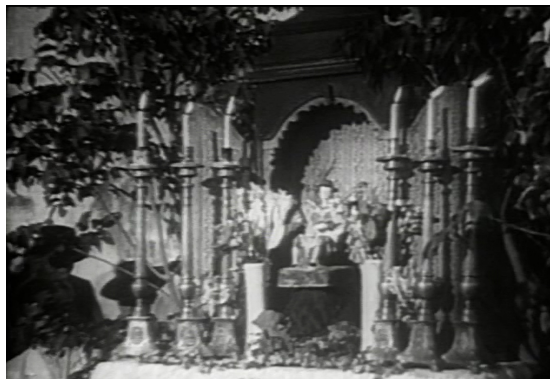
Fonte: Registro sonoro da autora.

Variações melódicas e instrumentais (flauta e fagote) do motivo inicial do tema I recorrem até Lina surgir do mesmo lugar que João Carlos, aumentando a indisfarçada desconfiança de Tonico. A passagem melódica termina suspensiva nota Mi b e com o mesmo motivo de notas repetidas: Ré, Ré, Ré, Ré, Mib.

- **X sequência (49:03 a 51:22):** a festa de São Gonçalo na área externa da fazenda/O encontro dos amantes no interior da casa da sede; música diegética, religiosa e profana.

Acompanhada exclusivamente de música diegética, essa sequência apresenta mistura de religiosidade, cultura e tradição. Na cena inicial, na área externa da fazenda os fiéis, à frente de um altar com a imagem de São Gonçalo e seu violão, entoam em primeiro plano sonoro o canto em louvor a Maria, *Com minha mãe estarei*, em *Re b maior* (DVD – Apêndice B: 4.1.1).

FIGURA 35 – Altar que introduz a sequência da Festa de São Gonçalo



Fonte: Registro sonoro e imagem digital do editados pela autora.

Nos planos seguintes, são apresentadas brincadeiras típicas de festa junina, como o pau de sebo e sorteio de prendas, e a música religiosa da cena anterior permanece, mas como fundo e em contraponto com os ruídos e diálogos dessas novas imagens. Começa-se a ouvir uma música ao fundo e, na cena seguinte, assiste-se ao ator Alberto Ruchel tocando violão, entoando em intervalo de terça harmônica com o outro cantador uma canção em homenagem a São Gonçalo, na tonalidade de Lá b maior. Os cantadores em primeiro plano dão os primeiros passos da dança típica que acompanha essa música. São Gonçalo é considerado padroeiro dos violeiros e casamenteiro e sua imagem tocando um violão aparece novamente sendo carregada por um homem que dança ao lado da dupla caipira. O folguedo retratado na cena é uma celebração em agradecimento às realizações intermediadas pelo santo, uma mistura de reza, brincadeiras, música, dança, comidas, que ocorre com a participação de todos os membros da comunidade envolvida. Originalmente comemorada no dia da morte do santo, 10 de janeiro, a festa de São Gonçalo acontece tradicionalmente em muitas cidades de São Paulo, mas sem data fixa para sua realização¹⁰¹.

FIGURA 36 – Sobreposição da imagem do beijo do casal e da fogueira da festa de São Gonçalo



Fonte: Imagem digital editada pela autora.

¹⁰¹ Possivelmente a inserção da Festa de São Gonçalo no filme foi influenciada pelas pesquisas musicológicas de Guerra-Peixe, apesar do compositor escrever (GUERRA-PEIXE, 1971. p. 16) que foi em 1953 que assistiu as comemorações desta festa tradicional. Em 1951, a determinação do músico sobre a necessidade de conhecer a expressão musical de seu país estava consolidada e suas pesquisas folclóricas no nordeste estavam em plena atividade, portanto em suas idas a São Paulo para os encontros com Cavalcanti certamente sua curiosidade de pesquisador foi atraída pelas manifestações autênticas também da região paulista.

Lina e João Carlos afastam-se do local da festa e dirigem-se à casa da sede. Um breve contraponto é proposto na imagem e no som, com a sobreposição das cenas de carinho dos amantes e do ambiente da festa: o calor da fogueira sobre o calor do beijo do casal (FIG. 36), a música lá fora em contraponto com silêncio no interior da casa.

- **XI sequência (51:23 a 56:22):** os problemas de João Carlos e Lina/As dívidas do rapaz e o anúncio da gravidez da moça; diálogos, ruídos, música diegética, Caymmi, e não diegética, tema I.

A sonoridade inicial da sequência alterna diálogos no interior da casa e ruído dos tiros de espingarda dados por João Carlos que está na varanda. São sete tiros e o último deles é disparado logo após a pergunta de Tonico a Lina: “– Você sabe quanto ele está devendo no banco?”

Assim que os amantes ficam sozinhos no interior da casa, Lina coloca o disco de Caymmi na vitrola e João Carlos reclama: “– De novo?” - Essa música acompanha o diálogo do casal. João Carlos propõe acabar com o romance proibido, diz que vai voltar para São Paulo, mas logo que Lina conta que está grávida, o rapaz, irritado, desliga o aparelho assim que termina a frase musical do refrão. A música não diegética então surge em dinâmica *ppp*, com o tema I nos violinos, na tonalidade original de Mi menor, quando Lina pergunta: “– O que você quer que eu faça?”. João Carlos abraça Lina (56:05) e diz que não vai mais embora, terminando a passagem com o crescendo da música de Guerra-Peixe enquanto o casal se afasta.

- **XII sequência (56:23 a 1:00:16):** João Carlos perde no jogo o dinheiro do pagamento dos empregados; eventos musicais atemáticos, silêncio e estudo de piano.

No banco, João Carlos faz mais um empréstimo. Ele então procura o dono da venda, Sr. Ferraz, que não está, mas que volta às 4 horas. João Carlos olha para o relógio da venda que é colocado em primeiro plano, marcando 2:05 horas da tarde. O pianista dedicado ao estudo de seu instrumento, tocando os mesmos

exercícios escalares na tonalidade de Sol maior, é ouvido novamente assim que o rapaz sai da venda (DVD – Apêndice B: 3.1.2). Esse som continua, enquanto João Carlos para, acende um cigarro e caminha em direção ao salão de jogos. Pela segunda vez é estabelecida a associação entre o rapaz focalizado no quadro - e que o espectador já conhece -, inclusive o seu vício, e o personagem imaginário sugerido pela sonoridade do estudo de piano.

Dentro do bar predominam os diálogos entre Fortunato e João Carlos. Uma buzina de carro soa lá fora, para onde Fortunato desvia o olhar. Ele então conta a João Carlos sobre o jogo previsto para a tarde e convida o rapaz a participar, mas o moço recusa, alegando que já não joga mais. Os dois homens sentam-se à mesa, ainda conversando sobre as rodas de jogo. Fortunato então se despede e o seguinte diálogo acontece entre eles:

- Pera aí, Fortunato! A que horas mesmo começa a função lá?
- Às quatro horas. Como é, resolveu?
- Olha, hoje não!

Os elementos musicais atemáticos em registro grave que surgem após a resposta de João Carlos possuem uma tensão que antecipa a expressividade da próxima cena. O corte para o primeiro plano no rosto do rapaz, que lamenta seu azar, e os diálogos que acompanham a cena informam ao espectador que o jogo acabou e que mais uma vez ele perdeu todo o dinheiro da aposta.

FIGURA 37 – Sucessão de cenas nas quais João Carlos recusa o convite para o jogo (esquerda) e em seguida aparece perdendo mais uma rodada



Fonte: Imagens digitais editadas pela autora.

A música que pontua a saída de João Carlos do local irá acompanhar sua ida até a sede na noite chuvosa.

- **XIII sequência (1:00:17 a 1:04:07):** João Carlos retorna à sede depois de perder dinheiro no jogo/Tonico, na chuva, vai ao encontro do casal; novas propostas musicais e ruídos harmonicamente associados a elas.

O carro que leva o rapaz até a fazenda é impedido de se aproximar por causa do estado da estrada. A música tensa que acompanha a passagem (DVD – Apêndice B: 1.1.2) evidencia o pentacorde da escala frigia, na tônica original Mi, possui andamento acelerado, ritmo marcado pelo pedal, nessa mesma tônica, realizado pelas cordas graves e ênfase melódica no intervalo de 7ª menor descendente que conclui a frase musical.

FIGURA 38 – Redução do tema que acompanha João Carlos de volta à sede e pentacorde da escala frigia

Fonte: Registro da autora.

Durante todo o trajeto de João Carlos na chuva escutamos ruídos de ventos e trovões que se amalgam à música. O ronco do motor do carro (1:00:27) soa na cena em que a placa da fazenda *Paioi Velho* é arrancada e pisoteada pelo rapaz raivoso.

FIGURA 39 – Placa do *Paiol Velho* pisoteada
por João Carlos



Fonte: Imagem digital editada pela autora.

O moço então chega à sede e quando Lina, do seu quarto, avista o amado, ela corre em sua direção, entra na casa, sobe as escadas e encontra o rapaz sentado. Após os cortes que enfatizam a troca de olhares dos amantes, a música cessa (1:01:15).

O carinho da moça que conforta o rapaz é acompanhado pela música com uma variação mais lenta e suave do tema I, que contrasta com a música ritmada e movida que a antecedeu. Superposta a essa variação mais doce do tema, no início da cena continuamos ouvindo os ruídos da chuva, mas eles cessam e dão lugar para o diálogo do casal. A passagem termina com a pergunta de Lina ao lado do relógio: “– Onde será que Tônico escondeu o dinheiro? Deve ser por aqui!”

O corte para a próxima cena (1:02:38) é articulado por pouco mais de três segundos de plano fixo no céu nublado. Enquanto os amantes estão na sede, em seu quarto Tônico desperta, percebe a ausência da esposa e se levanta (DVD – Apêndice B: 2.2.2). O *close* no revólver (1:03:01) é pontuado pela melodia que se inicia nos violoncelos com ênfase no intervalo melódico de 4ª diminuta e dá o tom do suspense e da gravidade da intenção de Tônico ao pegar sua arma. Quando o homem sai de casa em direção à sede, seus passos são acompanhados por uma música atonal, em andamento andante, com *tremolos* e *pizzicatos* nas cordas,

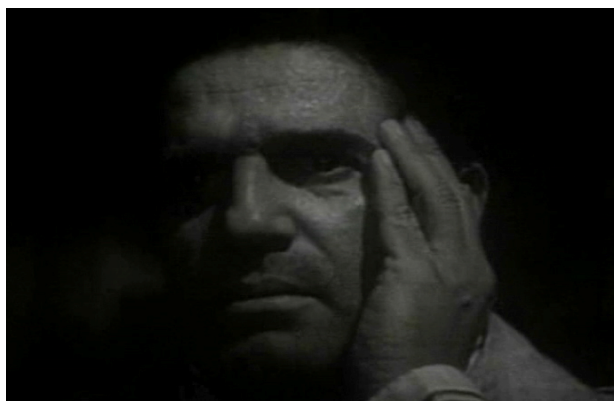
que deriva do motivo em notas repetidas do início do filme. Agora elaborado e harmonizado, esse motivo melódico pode ser percebido no movimento ascendente por semitom na linha do baixo dos compassos 4 e 5 da FIG. 40, e no ritmo que pontua cada um dos quatro tempos do compasso 4 da mesma figura. Essa música se associa, pelo timbre e pelo ritmo, à sonoridade das gotas de chuva e aos passos de Tonico.

FIGURA 40 – Redução dos compassos iniciais da música que acompanha Tonico em direção ao casal de amantes

Fonte: Registro sonoro da autora.

Uma suspensão musical ocorre (1:03:30) na nota Mi b do final da linha melódica do trecho, como representado no último compasso da FIG. 40, e dá lugar ao som grave de gotas d'água que caem em um barril (1:03:33) destacado na imagem. Essa sonoridade ganha intensidade à medida que cada passo aproxima o homem dos amantes e é envolvida pelo *tremolo* nas cordas graves e altura aproximada do ruído (1:19:30), até o ponto em que se transforma exclusivamente em música (1:20:00). Essa música aos poucos é acrescida de intensidade e novos elementos, como a flauta com nota pedal e melodia descendente nos violoncelos, até atingir o ponto culminante junto com o primeiríssimo plano no rosto do capataz (1:04:06).

FIGURA 41 – Primeiro plano em Tonico que caminha em direção aos amantes



Fonte: Imagem digital editada pela autora.

O breve silêncio que imediatamente se contrapõe a esse clímax dramático, musical e imagético é desconfortante e parece anunciar para o homem traído a revelação do romance de sua esposa com o jovem patrão.

- **XIV sequência (1:04:08 a 1:07:38):** Tonico propõe pagar as dívidas e comprar a fazenda de João Carlos; ruídos, diálogos e ausência de música.

O primeiro quadro da cena (1:04:09) apresenta o ponto de vista de Tonico: João Carlos sentado e Lina de pé ao seu lado, mas distante o suficiente para não gerar constrangimento.

FIGURA 42 – Tonico chega à sede e vê Lina ao lado de João Carlos



Fonte: Imagem digital editada pela autora.

À medida que ouvimos o som dos passos de Tonico entrando na sala, Lina se aproxima da câmera tirando, do espectador e de Tonico, a visão de João Carlos. Tonico afasta primeiro a moça e depois a cadeira que se coloca no seu caminho e, em intensidade muito fraca, todos, personagens e espectadores, ouvimos quatro ou cinco badaladas do relógio que não está no quadro. A tensão do momento vai sendo suavizada com o diálogo dos dois homens que versa sobre a dívida de João Carlos e ocorre um relaxamento, já que o foco no escuso relacionamento dos amantes é desviado. Tonico propõe a venda da fazenda a um possível comprador. Terminado o assunto, o relógio, apresentado apenas sonoramente nessa sequência, entra no quadro com a imagem de Tonico, entre os dois amantes, dando-lhe corda e dizendo: “– Lina, você pode ficar para servir café pro doutor!”

FIGURA 43 – O triângulo amoroso no quadro: Tonico acerta o relógio após propor a compra da fazenda



Fonte: Imagem digital editada pela autora.

O final dessa frase de Tonico (1:07:05) é pontuado pela entrada do tema I nos violinos e na tonalidade original de Mi menor. Assim que o homem se afasta, Lina chora no colo de João Carlos com o ruído do vento ao fundo. Intervenção musical baseada no motivo de notas repetidas em crescendo de intensidade acompanha a saída de Tonico que se aproxima da câmera, parando apenas para olhar para trás em direção ao local que deixou os amantes.

- **XV sequência (1:07:39 a 1:12:24):** os indícios da boa safra e da valorização do café estimulam Tônico na compra da fazenda; diálogos e ruídos sem música, tema II para os negócios do café.

Essa sequência é constituída por diversos planos e cenas curtas que alternam diferentes locações, interiores e exteriores, mas que se relacionam pela coerência e unidade da narrativa. A montagem recortada associada à música sugere o ritmo acelerado da realização dos planos de Tônico rumo à sua ascensão social, motivado, sobretudo, pela decadência do patrão e valorização do café.

Os 30 segundos no interior do bar (1:07:39 a 1:08:08), cuja sonoridade fica a cargo exclusivo dos diálogos, servem para abordar a valorização do café discutida por quatro fazendeiros cafeeiros que comentam os rumos positivos desse negócio. A sequência inicia-se com o primeiríssimo plano na pequena nota do jornal lido pelos fazendeiros, no entanto, o tempo de exposição da nota na tela é muito curto, impossibilitando a leitura completa do seu teor. Com a tela parada, lê-se o seguinte texto: “Coopere para que o mesmo erro não se repita. Não apresse os embarques e não precipite as vendas, ganhando tempo para melhorar a qualidade do que produz, valorizando-o em seu benefício e no do Brasil”. Logo abaixo da notinha está escrito em caixa-alta a palavra “ESPERANÇA”. Tônico sozinho em uma mesa do bar também lê seu jornal, provavelmente o mesmo, e ao ouvir com interesse o assunto discutido pelos homens retira-se do recinto.

Na casa dos empregados da fazenda, Lina e Bastiana (1:08:10 a 1:10:00) conversam e a segunda fica sabendo da gravidez resultante do adultério da primeira. Escutamos Tônico chamar por Lina. Ele chega à casa e em poucas palavras explica à esposa que está com o tempo contado para ser o novo dono da fazenda. Toda a cena é sonorizada apenas pelos diálogos, em contraste com a próxima (1:10:00), na qual predomina a música com espaçadas sobreposições de diálogos. A partir daí inicia-se o ritmo acelerado da montagem, com justaposição de diferentes planos que sugerem todo o processo dos negócios do café, desde a colheita até o mercado na Bolsa.

A colheita e os negócios do café (1:10:01 a 1:11:28) são acompanhados por mais uma variação do tema II, que se inicia nos metais e na tonalidade de Sol maior, sobreposto a intervenções de vozes e ruídos. O motivo inicial do tema II é sucessivamente transposto para variadas tonalidades, passando por diferentes instrumentos da orquestra, que evidencia os naipes das cordas, madeiras e metais. A música potencializa a sugestão do acelerado ritmo dos trabalhos na colheita e secagem do café, sempre sob a orientação do capataz. No plano seguinte, somos conduzidos ao ambiente dos negócios na *Bolsa Oficial de Café* e a mesma música permanece, porém em dinâmica menos intensa para deixar em primeiro plano as vozes e ruídos desse recinto. Apesar dos planos exteriores e interiores da sequência, a música é principal elemento que unifica o tema e a movimentação dos negócios nos dois ambientes.

A música para, assim como o ritmo acelerado da montagem, quando somos levados ao interior da casa (1:11:29 a 1:12:24) e vemos Tônico tirando do móvel do relógio as reservas para a compra da fazenda. Na rua, acompanhado de dois amigos, ele entra no Banco Bandeirantes do Comércio S.A. para fechar o negócio. O predomínio sonoro dessa cena é o silêncio, ruídos naturalistas e poucos diálogos.

- **XVI sequência (1:12:26 a 1:18:00):** Tônico comemora com amigos a compra da fazenda/A descoberta da gravidez da esposa e a morte do capataz; diálogos e ruídos.

Tônico comemora com os amigos que o ajudaram a concretizar a compra da fazenda. Quando Lina nega um gole da bebida em comemoração ao feito do marido e joga o copo ao chão (1:13:34), inicia uma música atemática, em movimentos escalares nas cordas graves e na tonalidade de Lá maior (DVD – Apêndice B: 7.1.3). Tônico sai da mesa, vai em direção à mulher que caminha para a cozinha e a música cresce em intensidade até concluir suspensivamente, quando o homem fecha a porta que separa a cozinha da copa. Associada aos cortes das imagens e diferentes planos e *closes* nos rostos de Tônico e Lina e no ventre da moça, essa música fica suspensa em um trêmulo na nota Dó#, após esta ter sido soada quatro vezes, como no motivo de notas repetidas dos créditos

iniciais. A tensão dessa nota suspensa associada à ausência de diálogos marca a revelação para o homem de que sua mulher espera um filho do outro. Tónico joga o vinho no rosto de Lina em sincronia com a música que salienta agora a nota Mi, após a qual retornam os movimentos escalares agora em Lá menor.

FIGURA 44 – Tónico descobre a gravidez de Lina e lança vinho no rosto da esposa



Fonte: Imagem digital editada pela autora.

O capataz se volta para a copa, acompanhado dessa música nas cordas graves, em Lá menor e dinâmica mais intensa, sente-se mal e a música cessa quando ele desfalece e os amigos tentam reanimá-lo.

O advogado dos antigos patrões e a ex-dona da fazenda entram na casa de Tónico e discutem com ele sobre a legalidade da compra da fazenda. Em toda essa passagem predominam os diálogos e principalmente a fala de Tónico, que tentam revelar os segredos que envolvem os personagens da história (1:14:47 a 1:17:05). Quando a mulher acusa Tónico de ladrão, João Carlos entra na casa e Tónico diz que ladrão é ele, o moço. O capataz vai à cozinha, pega Lina com rispidez e revela a todos os presentes a gravidez de sua esposa, assim como segredos de seu casamento com ela. Numa breve e mal-articulada frase de Tónico ficamos sabendo que ele se casou com Lina quando ela era menor de idade e porque o pai de João Carlos pediu. O rapaz se enfurece e agarra Tónico, quando surgem eventos musicais que acompanham o movimento de luta. Tónico

cai ao chão e morre (1:17:25). As últimas palavras do capataz são acompanhadas de uma variação do tema musical que acompanhou sua saída na chuva em direção aos amantes na XIII sequência. Nessa variação, o motivo de notas repetidas está mais evidente e a música, em andamento lento e intensidade fraca, é superposta por vozes de amigos que rezam pelo defunto. Do lado de fora, trabalhadores da fazenda aguardam em silêncio e a mãe de João Carlos dentro do carro explica ao amigo que a morte de Tônico estava anunciada.

- **XVII sequência (1:18:01):** a separação e a despedida de João Carlos e Lina; diálogos e orquestração de *Nem eu*.

O tema I surge nos violinos junto com o ranger da porta aberta por Lina. A moça encontra-se com João Carlos e esse tema musical acompanha o último diálogo dos amantes (1:18:04 a 1:18:48), superposto às vozes que rezam baixinho em outro ambiente da casa. Três linhas sonoras com semelhante expressividade, diálogos, música e ruídos se superpõem na composição da trilha sonora de trecho. Assim que João Carlos se retira da casa, Lina olha para a vitrola (1:18:52) e pela primeira vez ouvimos a música *Nem eu* na orquestração de Guerra-Peixe, cujo tema é realizado pelos violinos sobre o barulho do motor do carro que se afasta (DVD – Apêndice B: 5.1.6). A música continua até cessar, quando Lina pede que Lourenço assuma seu novo posto de fiscal da fazenda e que toque os sinos (1:19:25) anunciando o enterro do capataz.

Nova variação do tema derivado do motivo de notas repetidas que acompanhou os últimos momentos do capataz se associa à imagem de seu enterro e se funde, pelo ritmo e altura sonora, com o badalar do sino, como uma marcha fúnebre que acompanha o cortejo (DVD – Apêndice B: 2.2.3).

Na cena final, Lina, a nova proprietária, caminha em direção à sede acompanhada da reapresentação do tema I nas cordas, na tonalidade de Sol menor, em andamento mais lento e articulação instrumental mais *legato*. A música vai assumindo o primeiro plano sonoro e o tema I é reapresentado na tonalidade de Dó menor (1:21:05), acrescido de instrumentos até concluir com o

tutti orquestral, com presença de tímpanos e metais, nessa mesma tonalidade de Dó menor.

- **Créditos finais**

A apresentação do elenco nos créditos finais é acompanhada pela versão mais ritmada do tema I, a mesma versão apresentada após a cadência em Dó menor dos créditos iniciais, ou seja, a utilização percussiva dos instrumentos da orquestra que acompanham a melodia das cordas agudas, primeiro na tonalidade de Ré menor e na frase seguinte em Lá menor. E como nos créditos iniciais, o tema II também é reapresentado na tonalidade de Si maior, contrastando com o anterior pelo andamento mais lento e articulação *dolce* e *legato* dos instrumentos. Novamente o tema I inicia em Sol menor e em transposições descendentes e cada vez menos intensas é cortado juntamente com o corte brusco das imagens.

4.2 Análise sonora

Nesse item, os três elementos da banda sonora - diálogos, música e ruídos - destacados na *decupagem sonora* de *Terra é sempre terra* serão abordados de acordo com sua funcionalidade na narrativa, classificados e relacionados aos conceitos de Alberto Cavalcanti sobre som no cinema. Entretanto, para termos a noção mais clara de como era realizada a sonorização dos filmes da Vera Cruz, antes da análise do filme *Terra é sempre terra* serão apresentadas informações sobre a confecção da trilha sonora do primeiro longa-metragem da empresa, *Caiçara* (1950)¹⁰².

Falta de equipamentos, falta de critério na compra do material indicado pelos técnicos, falta de respeito pelo trabalho e pelo trabalhador e falta de comprometimento profissional são alguns dos problemas identificados pelo

¹⁰² *Caiçara* foi premiado, em 1951, como melhor filme sul-americano no Festival de *Punta del Este*, “apesar das inúmeras películas argentinas”, conforme publicado em primeira página do jornal carioca O Globo, em 07 de março de 1951 (LYS, 1951b). De acordo com a publicação, o filme foi “dirigido por Adolf Celi e supervisionado por Cavalcanti”. E ainda, na continuação da reportagem, “o maior crítico do Uruguai afirmou, logo após a exibição: “Depois de ver melhor este filme, tenho orgulho de ser sul-americano”.

assistente de montagem de *Terra é sempre terra*, o inglês Rex Endsleigh em depoimento à Maria Rita Galvão, para expressar sua decepção ao chegar para trabalhar na Vera Cruz. Além de exercer várias funções que não estavam previstas, “vários tapa-buracos”, ele fala sobre a dificuldade enfrentada no primeiro trabalho sistemático que realizou na empresa, a montagem das pistas dubladas de *Caiçara*, agravada pelo seu desconhecimento da língua portuguesa e precariedade do som-guia:

Os filmes eram dublados no estúdio e a sincronização com auxílio de guia de som, que em *Caiçara*, não sei por qual motivo, em muitas sequências não existia. Mas então, sem poder contar com o som-guia, eu ouvia as fitas do diálogo, olhava a imagem e ficava procurando uma consoante forte qualquer, um *p*, um *m*, um *f*, que pudesse me servir como ponto de referência deste tipo, sincronizava um pequeno trecho e chamava um brasileiro qualquer que estivesse por perto, para perguntar se fazia sentido. Algumas vezes, fazia, muitas outras, não; em geral o começo da fala estava certo, do meio pro fim não encaixava nada. Então eu tinha que recomeçar o trabalho [...] (GALVÃO, 1981, p. 121).

O montador da maioria dos filmes de Walter Hugo Khouri, Mauro Alice, em entrevista a Andrea Ormond esclarece que seus primeiros aprendizados em cinema foram na Vera Cruz, como auxiliar na montagem sonora de *Terra é sempre terra* e *Caiçara* e exalta a qualidade técnica de Rex Endsleigh na montagem das pistas dubladas de *Caiçara*:

Um técnico inglês comandava, um homem rigoroso, Rex Endsleigh. Ele fazia o sincronismo pelo desenho, a imagem das ondas sonoras, dos agrupamentos silábicos. Era a fotografia do som. Com o magnético isso desapareceu, sincronismo era no olho e tudo de ouvido. Hoje a gente voltou a fazer aquilo, porque no computador aparece aquela imagem do som. Lá, o Rex pegava, comparava o som dublado com o som guia pelos desenhos. Não importava o idioma dele, Rex. Remendava, remendava, com uma perícia incrível. No “*Caiçara*” inteirinho só tinha um lapso, um corte de imagem na frase “sai, canalha”. Que ficou na história do filme porque aparecia o remendo que ele fez (ORMOND, 2008, s.p.).

Esse lapso no recorte e remendo da imagem identificado por Mauro Alice, no entanto, passa despercebido pelo espectador durante a projeção do filme. Apenas quando buscamos por ele e tentamos revelá-lo por meio de uma projeção quadro a quadro, como realizado para este estudo, é que percebemos a sobreposição das duas imagens, o close no rosto de Marina e o plano inteiro de Manoel se retirando da casa da moça. Por outro lado, os problemas de sincronização são

realmente evidentes e a sonoridade das dublagens dos diálogos soa bastante artificial.

Sobre a música do filme *Caiçara*, Francisco Mignoni concebeu-a atemática, constituída de elementos rítmicos e melódicos que serão aproveitados no filme. Ao descrever a apresentação inicial desse filme, a sobreimpressão dos planos de águas revoltas em redemoinho e a página de um dicionário com significados do verbete caiçara, Galvão assim comenta a música:

Acompanham o redemoinho algumas frases musicais em que se destaca uma escala descendente de violinos, cujo final é uma explosão da orquestra em tons graves que preparam nova escala de violinos, desta vez ascendente. As escalas se repetem e o movimento de ida e volta parece imitar, de um modo inquietante, os movimentos do redemoinho. A música enfatiza com seu descritivismo a dramaticidade da imagem (GALVÃO, 1981, p. 234).

Essa música constituída de eventos musicais que não se apresentam como um tema recorrente e reconhecível, em minha opinião, fica incapacitada de mais significação na trama, já que não tem expressão própria e está sempre submetida à imagem, reforçando-a ou duplicando-a. Quanto aos ruídos, são quase sempre sincronizados e com a função de reforçar a localização geográfica e promover mais naturalismo às cenas: portas e janelas que batem, ondas do mar, batidas no pilão, apitos de navios, passos, etc.

Apesar dos problemas de sincronização e do limitado aproveitamento dos efeitos sonoros, observa-se já nessa primeira produção da Vera Cruz momentos de refinada sonorização propostos por Alberto Cavalcanti, principalmente quando ele aproveita a expressividade dramática dos ruídos e os relaciona, pelo ritmo, altura ou timbre, com a música e a palavra, como se explicará a seguir. Esse diferenciado tratamento dos ruídos, pela força dramática, intencionalidade e ineditismo de utilização, será o ponto de partida para a análise sonora do filme *Terra é sempre terra*.

- **Os ruídos**

No livro *Praxis do cinema*, escrito em 1967 e publicado em 1969, Noel Burch, também realizador de documentários, filmes experimentais e estudioso do cinema japonês, tece valorosos elogios ao diretor japonês Kenji Mizoguchi (1898–1956). No capítulo 6, *Sobre a utilização estrutural do som*, Burch aproveita trechos do filme *Os amantes crucificados* (1954) para exemplificar o uso da música em dialética com os ruídos, chamados por ele de “ruídos funcionais”, e os descreve da seguinte maneira:

Em uma cena em que o herói está escondido em um sótão, uma sucessão de ruídos claramente ritmados provenientes das tigelas de madeira que o fugitivo usou para comer, seguidos dos ruídos de uma escada que bate em uma parede, representa, na realidade, as primeiras notas (com tonalidade indeterminada, claro) de uma sequência musical que utilizará instrumentos cujos timbres se aproximam dos sons “naturais” que o precederam. Outra sequência musical termina com uma “nota” que nada mais é do que o ruído de uma porta que se fecha no quadro (BURCH, 2006, p. 121).

Na descrição de Noel Burch, a associação entre a música e ruídos pode ocorrer nos dois sentidos, ou seja, ruído se transformando em música e música concluindo-se em ruído. O autor esclarece que nessa relação entre esses “ruídos funcionais” e a música, além do vínculo orgânico e dialético que se estabelece entre eles, o fato desses ruídos serem sincronizados com a imagem “suscita novas ligações, entre as imagens e toda a trilha sonora do filme a qual, por esta razão, sai imperceptivelmente do espaço em *off* para entrar no espaço visual” (BURCH, 2006, p. 121).

No primeiro longa-metragem produzido por Cavalcanti na Vera Cruz, *Caiçara*, a intensidade dramática de algumas cenas é potencializada pelo uso dos ruídos funcionais. Além da evidente dialética entre a música de Francisco Mignoni e a sonoridade da pedra do sino na cena final do filme (DVD – Apêndice B: 2.1.3), dois momentos se destacam. No primeiro deles, entretanto, esse recurso difere ligeiramente do conceito de Burch, pela “falta” de sincronia do ruído com o objeto que lhe dá origem. Apesar disso, esse ruído não se descaracteriza em sua funcionalidade.

O primeiro trecho que exemplifica o emprego dos ruídos funcionais corresponde a uma das cenas mais inquietantes do filme *Caiçara*, em que aparecem três personagens: a jovem Marina, seu marido Zé Amaro, viúvo e mais velho que ela, e o empregado Manoel (DVD – Apêndice B: 2.1.1). Após discutir com a esposa, Zé Amaro resolve passar alguns dias na cidade. Manoel aproveita o momento para se aproximar da moça. Marina está sozinha em sua casa na pequena vila litorânea e, assim que se acomoda para jantar, ouvimos um barulho não sincronizado do qual a música surge e logo se impõe.

FIGURA 45 - Manoel invade a casa de Marina,
no filme *Caiçara*



Fonte: Imagem digital editada pela autora.

O forte ruído assusta a personagem e o espectador, que são em seguida surpreendidos com a presença de Manoel no interior da casa da mulher (FIG. 45). O ruído então se explica: era o ranger da porta dos fundos aberta pelo homem. A música de Francisco Mignoni, atemática e tensa, que se origina desse barulho passa a fazer parte de toda a cena, sustentando a tensão do diálogo e dos gestos dos personagens: ele, Manoel, tentando uma aproximação corporal, e ela, Marina, não permitindo. De maneira semelhante ao seu início, essa música cessa em fusão com a altura (indefinida, é claro), ritmo e timbre do ruído de batidas na porta da casa da moça, logo após Manoel ter abandonado o local. Quem seria? Era Zé Amaro, que retornara da cidade¹⁰³.

¹⁰³ Apesar de destacar nessa cena a relação entre música e ruído, não poderia deixar de citar o papel fundamental da música para a manutenção do suspense da passagem e indicar, nesse sentido, a leitura da análise proposta por Cintia Onofre para a mesma cena (ONOFRE, 2009, p. 40).

A “falta” de sincronia no instante em que o ruído do ranger da porta dá origem à música, em minha opinião, é mais expressiva do que se houvesse sincronia. Em toda a passagem, a porta é o objeto central que separa Marina das relações ambíguas e conflituosas com o marido e com o invasor. Várias vezes na cena a porta é focalizada em sincronia com seus ruídos. Antes mesmo de se tornar “funcional”, o rangido sincronizado já havia sido ouvido e, quando o invasor abandona a casa da moça, a câmera subjetiva focaliza o homem abrindo a porta que range. Portanto, se a sincronia estivesse presente também naquele momento em que o ranger marca o início da música, ela se tornaria excessiva e, por isso mesmo, menos expressiva. A assincronia é novamente explorada por Cavalcanti no final da cena: quando Marina se dirige para a porta que está à sua frente (FIG. 46), escuta batidas que, no entanto, vêm da outra porta que está atrás da moça.

FIGURA 46 – Marina escuta batidas na porta depois que o invasor deixa sua casa

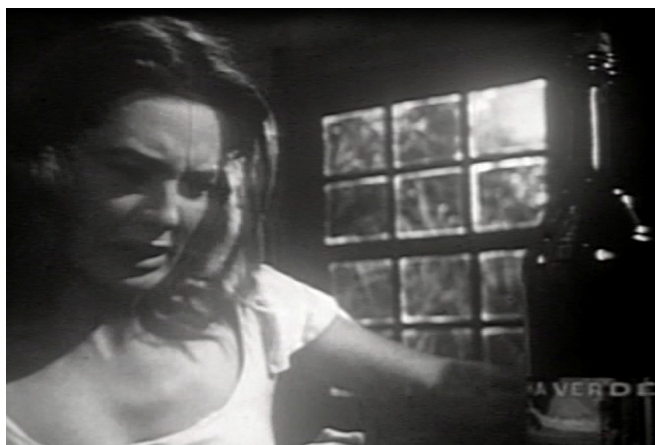


Fonte: Imagem digital editada pela autora.

O segundo exemplo de ruído funcional no filme *Caiçara* ocorre na cena externa em que Zé Amaro oferece um beijo de sua mulher ao empregado, Manoel (DVD – Apêndice B: 2.1.27). Depois da oferta de Zé Amaro e da revelação da possível herança familiar maligna da moça, a lepra, o som da corda do violão arrebatada ao toque irado de Manoel se vincula, sobretudo pelo ataque da articulação, altura e timbre, à música que entra em cena e acompanhará toda a passagem. Já no interior da casa do casal, a raiva da esposa desrespeitada pelo marido é potencializada com o crescendo de intensidade e tensão musical, que atinge seu

ponto culminante juntamente com o forte ruído da garrafa que se estilhaça ao ser lançada ao chão pela moça.

FIGURA 47 – Após discutir com o marido Zé Amaro, Marina joga uma garrafa ao chão



Fonte: Imagem digital editada pela autora.

Esses dois exemplos de estreita relação entre música e ruído extraídos do filme *Caiçara* se equivalem ao conceito de ruído funcional oferecido pelo crítico e teórico de cinema, Noel Burch (EUA – 1932). A escolha do termo funcional para esses ruídos, a meu ver, parece de acordo com a acepção da Medicina, “que altera sua função, mas não a estrutura” (MICHAELIS, 1998), e da Matemática, “que ou o que apresenta correspondência entre dois conjuntos de funções” (HOUAISS, 2001). Na explicação de Burch (2006), os ruídos funcionais são aqueles que, em estreita relação sonoro-musical com a música do filme, alteram sua função realística e complementar com a imagem e passam a exercer uma função expressiva e dramática. De maneira semelhante, a música que estabelece reciprocidade com esses ruídos também altera sua função, como diz Burch, “saindo do espaço *off* para entrar no espaço visual” (BURCH, 2006, p. 121).

Em *Terra é sempre terra*, um dos exemplos que considero mais expressivos da utilização do “ruído funcional” coincide com uma das ótimas passagens destacadas por Almeida Salles: suspeitando da traição da esposa com o jovem

patrão, na noite chuvosa, Tónico caminha em direção à sede com a intenção de surpreender o casal apaixonado.

FIGURA 48 – Tónico caminha na chuva em direção à sede onde estão os amantes



Fonte: Imagem digital editada pela autora.

Assim que Tónico sai de casa em direção à sede, os *pizzicatos* em dinâmica *pianíssimo* das cordas agudas da orquestra se confundem, pelo ritmo e pelo timbre, com os ruídos indeterminados dos pingos da chuva destacados nas imagens. À medida que o homem se aproxima do local onde sabemos que os amantes se encontram, seus passos são associados à sonoridade cada vez mais forte e ritmada de uma gota de água que cai do telhado sobre um barril do lado de fora da casa focalizado pela câmera. A sonoridade regular do gotejamento que perturba o capataz se funde com a música que cresce em intensidade à medida que cada passo aproxima o homem do casal. O envolvimento do espectador é garantido pelo acúmulo de tensão, até o ponto em que esse ruído se transforma exclusivamente em música, culminando em um *fortíssimo* sonoro no momento em que a imagem do *close-up* no rosto do capataz destaca a expectativa negativa desse personagem. O que ele vê? O silêncio se instala por alguns segundos antes do corte para a cena seguinte. A força expressiva da passagem está contida nessa ligação das imagens com a trilha sonora, que se resume na fusão de música, ruído funcional e silêncio.

Mais um exemplo de ruído em dialética com a música no filme *Terra é sempre terra* pode ser encontrado na cena do trabalho dos ferreiros, alternada com o banho de Lina e João Carlos no açude e Tônico, o marido traído, que espera pelos amantes. Esse é outro momento destacado pelo crítico Almeida Salles como otimamente realizado no filme.

FIGURA 49 – O trabalho dos ferreiros



Fonte: Imagem digital editada pela autora.

A sonoridade dominante do trabalho artesanal dos ferreiros que introduz a cena (FIG. 49) ocorrerá três vezes na sequência. As batidas dos martelos que moldam a ferramenta confeccionada pelos ferreiros têm características de um instrumento de percussão de altura determinada e criam uma melodia baseada na tríade de Lá b maior, que será alternada com intervenções de música incidental. Nos segundos finais da terceira intervenção do som dos ferreiros, a música surge e se funde ao ruído por semelhanças de seus ritmos e alturas sonoras (notas Fá e Mi b da música sobre as notas Lá b, Dó e Mi b dos ferreiros). Quando Tônico avista João Carlos, o som do trabalho dos artesãos decresce para a entrada do tema I, em Fá menor. Vale lembrar que as tonalidades em questão, Lá b maior e Fá menor, guardam entre si a forte relação das tonalidades relativas¹⁰⁴. Além da qualidade de ruído funcional, o som dos ferreiros provê a cena de ritmo e contribui

¹⁰⁴ As tonalidades relativas são constituídas pelas mesmas notas organizadas a partir de tônicas (notas iniciais com função de repouso) diferentes e separadas pelo intervalo de 3ª menor. Além das tônicas, as tonalidades relativas se distinguem pela cor maior ou menor que lhes conferirá a organização de suas notas, como, por exemplo, Dó maior e Lá menor, ou, no caso, Lá b maior e Fá menor.

para a unidade e estruturação formal dessa sequência quase isenta de diálogos, além de conferir mais dramaticidade aos eventos.

Além dos ruídos funcionais, Cavalcanti explora em *Terra é sempre terra* o som não sincronizado, em sua capacidade de complementar as imagens e estimular a imaginação do espectador, conforme tratado nos item *Relevância do som* do segundo capítulo deste estudo. Essas sonoridades não sincronizadas, reveladas ou não, isto é, aquelas que ocorrem antes ou depois de uma fala, uma imagem ou gesto que irá esclarecê-las, ou as que omitem a concretude do objeto que as originou têm funções distintas nesse filme, como evitar a previsibilidade do sincronismo rigoroso, situar geograficamente a cena ou, principalmente, despertar o interesse, a expectativa e inquietação no ouvinte. O canto do galo ouvido pelo espectador logo após a imagem da ave sair do quadro na primeira cena, os sinos ouvidos vinculados ou não à imagem do objeto, o apito do trem ou as buzinas dos carros enquanto João Carlos se entrega ao jogo no bar da cidade são sonoridades que compõem a planificação sonora do filme. Mas, entre essas sonoridades, uma se destaca, sobretudo por sua originalidade e por ter sido reproduzida por Jean Luc Godard, anos mais tarde, em *O acossado* (1960), filme que marca a estreia do diretor e início da *Nouvelle vague*. Refiro-me à sonoridade do estudo de piano que aparece duas vezes no filme *Terra é sempre terra* nas cenas exteriores associadas ao vício de João Carlos pelo jogo, cuja significação se vincula ao potencial ativo da música, ou do som, sobre a narrativa do filme, conforme concebido por Cavalcanti.

Em entrevista de 1960 a I. F. Martialay, em Madri, ao ser perguntado sobre as transformações do papel do cenário no cinema, Cavalcanti lamenta o fato do cenário ter perdido força expressiva nos filmes:

Antes, o cenário assumia uma verdadeira função artística e estética, era uma arte no seio de outra arte e se adaptava enquanto tal à narrativa, dando-lhe nuances, uma validade psicológica, condicionando o jogo dos personagens e até a própria ação. O cenário era um personagem a mais, quando hoje é, na maioria dos casos, um elemento estritamente funcional. No lugar de assumir um papel quase ativo de personagem, ele não passa de uma parte passiva do ambiente, da atmosfera. Na minha opinião, o cenário se situa no mesmo plano que a música: ele deve ser associado de forma estreita às histórias e aos exteriores. (CAVALCANTI apud PELLIZZARI; VALENTINETTI, 1995, p. 279)

Minha interpretação para as referidas cenas segue esta linha indicada por Cavalcanti, essa intervenção ativa do som na narrativa, com uma significação paralela às imagens, cuja interpretação será apresentada a seguir a partir da comparação com a semelhante cena no filme de Godard.

Em aproximadamente 30 minutos do filme *Terra é sempre terra*, na cena do primeiro passeio de João Carlos pela cidade, mas antes do rapaz entrar no bar da roda de jogo, ouve-se a sonoridade de um estudante de piano executando repetidos movimentos escalares. De maneira semelhante, em *O acossado* o exemplo se refere à sequência em que Michel, após atirar no policial, vai ao restaurante e avisa à atendente que irá pegar o jornal (DVD – Apêndice B: 3.1.3). Na cena seguinte, Michel lê a notícia de seu crime no jornal em frente a uma janela fechada. Nesse instante, podemos ouvir os exercícios escalares, muito praticados por pianistas em busca do desenvolvimento da técnica no instrumento, possivelmente executado por alguém de dentro da casa cuja janela nos é mostrada.

FIGURA 50 – *Terra é sempre terra* e *Acossado*: sobre a imagem dos protagonistas, respectivamente, João Carlos e Michel, ouve-se um estudo de piano



Fonte: Imagens digitais editadas pela autora.

Em ambos os filmes os personagens possuem pelo menos duas importantes características em comum: a juventude e o vício. O vício do personagem em *Acossado* caracteriza-se pela disposição natural para fazer um mal, como roubar

e até matar, já o vício de João Carlos em *Terra é sempre terra* é sua incontrolável dependência pelo jogo.

O momento de inserção do estudante de piano nos dois filmes coincide com a apresentação de como esse vício irá atormentar o personagem no desenvolvimento da história. Em *Acochado* é o momento em que ele lê no jornal a notícia de seu crime, em *Terra é sempre terra* é o momento que antecipa a tentação de seu vício, o jogo. É essa presença sonora ausente de sua imagem correspondente, essa ausência de sincronia entre som e imagem, não uma sonoridade assimilável por sua banalidade, mas sim uma sugestão sonora de atividade e intencionalidade humana, que suscita uma complementação da mensagem. A imaginação do espectador atento é ativada e, a partir desse estímulo sonoro que induz a uma possibilidade de ação que está fora do quadro, complementamos de significado a cena.

Chama a atenção na passagem o contraponto dramático que se estabelece entre imagem e som, cuja soma gera uma interpretação psicológica para o todo. Alheio à fraqueza e tormenta dos personagens centrais da trama, outro, secundário e exclusivamente sonoro, provavelmente um estudante também jovem, intervém com um modelo de comportamento humano que se contrapõe ao dos protagonistas: com o nobre objetivo de alcançar a excelência no que faz, estuda seu piano, de maneira metódica, sem vícios, com a prática correta e rigorosa, *Gradus ad Parnassum*¹⁰⁵. Dessa maneira, da superposição de imagem e som resulta a representação simbólica dos opostos que se complementam e fazem parte da complexidade emocional e psicológica humana.

Essa oposição aparentemente manequista, o bem e o mal, o certo e o errado, já havia sido utilizada por Cavalcanti nos estereótipos extremados das famílias protagonistas *Pett and Pott* (1934) o primeiro trabalho na GPO, um curta-metragem sobre a utilidade do telefone.

¹⁰⁵ Essa expressão, do latim “degraus do Parnaso”, foi aplicada por compositores para intitular obras destinadas principalmente à aquisição de uma habilidade prática, com propostas de exercícios gradativos que conduzissem o estudante ao desenvolvimento de uma técnica instrumental ou composicional cada vez mais refinada, como a coletânea de peças para teclado do compositor italiano Muzio Clementi (1752-1832) e o método de contraponto do compositor e teórico austríaco J.J. Fux (1660-1741).

“Acentuando os caracteres, levando ao extremo as situações e pintando o todo com tintas fortes, mas divertidas, Cavalcanti consegue ridicularizar o maniqueísmo inicial, mostrar-nos igualmente odiosos ou igualmente simpáticos os dois grupos de famílias e zombar das autoridades (os policiais, o juiz, o pastor).”(PELLIZZARI; VALENTINETTI, 1995, p. 30)

- **A trilha musical**

A trilha musical de *Terra é sempre terra* é resultado da primeira parceria de Guerra-Peixe e Alberto Cavalcanti, mas o cineasta já havia convidado o compositor para a música de *Caçara*, como lembra Guerra-Peixe: “Em 1949 fui para Recife, mas antes de ir o Cavalcanti esteve aqui me convidando para fazer o filme *Caçara*. Porém, em junho, quando o filme ficou pronto, eu não poderia abandonar a Rádio Nacional do Comércio, em Recife” (GUERRA-PEIXE, 1993). Em junho de 1949, Guerra-Peixe dava início ao compromisso assumido de fazer música para a programação da Rádio pernambucana, emprego conquistado a partir do convite de Theófilo de Barros. O filme *Caçara* ficou pronto nessa mesma época, impossibilitando a realização da trilha, que foi composta por Francisco Mignoni. No mesmo depoimento, Guerra-Peixe explica que aproveitou as férias na Rádio para compor a trilha musical de *Terra é sempre terra*.

De acordo com Lúcio Aguiar (BARROS; FARIA; SERRÃO, 2007), para realizar a música de *Terra é sempre terra*, Guerra-Peixe viajou para São Paulo e, sempre ao lado de Cavalcanti, assistiu aos trechos do filme. O autor esclarece que Cavalcanti encomendou a música para o tempo da abertura, da sequência do incêndio no canavial, no meio do filme, e o tempo de encerramento, com permissão para o uso de toda a orquestra nesses trechos. Guerra-Peixe retornou ao Recife e realizou a tarefa, utilizando a moda caipira nos trechos sem orquestra. Regressou a São Paulo e, ao lado de Cavalcanti, assistiu ao filme inteiro, cronometrou, tomou notas e conversou com o produtor. Em dois dias e meio finalizou o trabalho, que também exigiu a orquestração do samba-canção *Nem eu*, de Dorival Caymmi, incluído pelo produtor e que se destacou com um dos motivos temáticos do drama. Sobre a repercussão da trilha de Guerra-Peixe, Lúcio Aguiar comenta:

O sucesso da trilha, no meio cinematográfico, é indiscutível. A crítica de Almeida Salles sobre o filme, publicada em “O Estado de S. Paulo” de 10 de abril de 1951, considera o trabalho de Guerra-Peixe *a melhor partitura até hoje feita para o cinema no Brasil*. A trilha marca de tal forma a carreira do compositor que várias vezes será convidado por produtores e diretores a repetir o resultado de *Terra é sempre terra* (BARROS; FARIA; SERRÃO, 2007, p. 140).

A trilha musical de *Terra é sempre terra* evidencia três principais e recorrentes temas, dois deles compostos originalmente por Guerra-Peixe, tema I e tema II, são apresentados na música dos créditos iniciais do filme. O terceiro tema, a música *Nem eu*, de Dorival Caymmi, aparece em três momentos do filme, duas vezes na interpretação do compositor e uma única vez na orquestração de Guerra-Peixe e será comentado mais adiante, nas análises das músicas diegéticas do filme. O motivo condutor, *leitmotiv*, do romance vivido pelo casal estará associado ao tema I, em tonalidade predominantemente menor, e a fazenda é representada musicalmente pelos quatro compassos que caracterizam o tema II, em tonalidade predominantemente maior. A orquestração original desses dois temas destaca o naipe das cordas, mas eles retornarão em diferentes variações, entre outras, tonais, harmônicas, no andamento e na instrumentação. Como característico de um tema musical, essas diferentes alterações não impedem o reconhecimento das qualidades do original, sobretudo as melódicas, caracterizadas pelas escalas modais tão apreciadas pelo compositor, cujas particularidades intervalares as tornam facilmente identificáveis: para o tema I, a escala cigana, com o intervalo característico de 4ª aumentada, e para o tema II, a escala maior com o 7º grau abaixado que distingue o modo mixolídio.

As palavras de Lúcio Aguiar podem indicar que o trabalho de Guerra-Peixe se restringiu à composição das músicas do início, meio e final do filme e à orquestração de *Nem eu*, e que coube a Cavalcanti o uso dessa música com liberdade. No entanto, isso é parcialmente verdadeiro. As músicas do filme são semelhantes e baseadas nos temas I e II, como também nos elementos de transição e articulação entre eles, mas sempre em novas orquestrações e variações escritas pelo compositor. A cena em que Lina corre e se encontra com João Carlos no quarto do moço, por exemplo, é uma nova variação do tema I nos violoncelos. A música que acompanha a chegada dos patrões à fazenda é uma elaboração musical que utiliza os dois temas, em variações tonais e

instrumentais. Já a música que acompanha a volta de João Carlos para casa na noite chuvosa depois de mais uma derrota no jogo é uma nova elaboração de motivos e temas que aparece apenas nessa XIII sequência. Além dos dois temas principais, o motivo musical de notas repetidas extraído também da música dos créditos iniciais será bastante utilizado em variações melódicas, rítmicas, no andamento e na instrumentação. Esse motivo, que em algumas cenas será ampliado e elaborado, predominantemente se associa a situações tensas do filme geradas pela desconfiança de Tônico em relação ao romance de sua esposa com o patrão. Suas qualidades melódicas, notas repetidas e de indefinição tonal e rítmicas, pulsos regulares estarão presentes, por exemplo, na música que acompanha a cena da ida de Tônico na chuva em direção à sede, onde sabemos que estão os amantes, e no final da IX sequência, quando Tônico encontra os amantes perto do açude, primeiro João Carlos, depois Lina, ambos de cabelos molhados. Também na cena da morte de Tônico também podemos reconhecer as qualidades musicais desse motivo. Portanto, essa diversidade musical apresentada no filme permite concluir que esta deve ter sido a encomenda: primeiro, a composição da música para os pontos estruturais do filme, princípio, meio e fim e, a partir daí, Cavalcanti e Guerra-Peixe decidiram o que dela iriam explorar no decorrer da trama. O resultado gera unidade, pois toda música deriva da inicial e riqueza pelas diferentes qualidades das muitas variações dos temas e motivos.

A concisão e economia do material, como utilizado na composição da trilha original de *Terra é sempre terra*, foi destacada no terceiro capítulo como uma forte característica já presente nos arranjos e composições de Guerra-Peixe naquela época e se reflete também na orquestração da música desse filme. Nele, os instrumentos da orquestra são utilizados de maneira semelhante às observadas por Ernani Aguiar¹⁰⁶, isto é, com “nenhuma ‘imensidão’, nenhum instrumento raro e nenhuma extravagância timbrística”. Das particularidades da orquestração de Guerra-peixe, nota-se também na música desse filme o predomínio das cordas agudas na realização de linhas melódicas, as cordas graves com funções percussivas e a força dos instrumentos de metal resguardada para os momentos

¹⁰⁶ Ver capítulo 3, Guerra e o cinema brasileiro.

de ponto culminante. Como ele explora percussivamente toda a orquestra, os instrumentos de percussão não são muito utilizados, percebendo-se principalmente a presença dos tímpanos nos pontos culminantes que exploram o *tutti* orquestral. Trompas e madeiras encorpam a harmonia e, por vezes, madeiras agudas realizam trechos melódicos. Na orquestração, pode observar a presença auditivamente identificável do piano, apenas na VII sequência. Vale lembrar que esse instrumento é o escolhido para representar o personagem imaginário que se associa por oposição ao vício de João Carlos, nas VI e XII sequências. O resultado geral se equivale às qualidades das orquestrações de Guerra-Peixe indicadas por Ernani Aguiar no terceiro capítulo, ou seja, transparência, clareza e equilíbrio sonoro.

As músicas diegéticas também estão presentes no filme com a principal função de apresentar diferenças de costumes dos ambientes contrapostos na trama: a capital, com suas indústrias, inclusive a fonográfica com os sucessos da época, representado no filme pela marchinha carnavalesca que toca no clube frequentado por João Carlos e sua namorada e a música *Nem eu* de Dorival Caymmi; e o campo, sua simplicidade e costumes, com a moda de viola cantada por Lourenço, que também faz o acompanhamento ao violão, e a música em homenagem a São Gonçalo interpretada por Alberto Ruchel no festejo da roça contraposta à música religiosa entoada pelos fiéis. A música de Caymmi, o terceiro tema recorrente na trilha musical, associa-se ao romance proibido do patrão com a mulher do capataz. E na interpretação de Dorival Caymmi é ouvida pelo espectador e pelos personagens em três cenas do filme, nas duas primeiras, por iniciativa de João Carlos, na terceira, de Lina. Apenas na cena final, quando Lina olha para o toca-discos ao ver seu amado partir, essa música reaparece no naipe das cordas na orquestração de Guerra-Peixe, mas naquele momento ela não está inserida na cena e apenas nós espectadores a ouvimos. A participação de Caymmi no cinema já havia sido aproveitada anteriormente e com sucesso, como será visto a seguir.

No final da década de 1930, o então jovem cantor e compositor baiano Dorival Caymmi (1914–2008) conquistou grande sucesso com *O que é que a baiana tem?*, interpretada por Carmem Miranda na comédia musical *Banana da terra*

(1939), produzida pela Sonofilmes de Wallace Downey e dirigida pelo português Ruy Costa, que já havia sido assistente de direção de Mário Peixoto em *Limite*. Sobre a música de Caymmi, o site da Atlântida oferece a seguinte informação atribuída à filha de Moacyr Fenelon:

Yedda Fenelon recorda que o filme contaria com uma canção de Ary Barroso, cantada por Carmem Miranda. Como era de seu feitio, Ary combinou uma quantia e depois pediu outra. Quando Downey viu que mais uma vez fora passado para trás pelo compositor, enfureceu-se, mas nada podia fazer, porque tudo já estava preparado, inclusive a cenografia e os figurinos de Carmem e do Bando da Lua, que a acompanharia. Fenelon o acalmou propondo substituir o *play-back* por outra música de um baiano novato e talentoso que procurava editor. Tanto as roupas quanto a cenografia seriam compatíveis com a nova música. Yedda lembra que a maior dificuldade foi a de Carmem, que não lia música, em memorizá-la. Assim nasceu O que é que a baiana tem? de Dorival Caymmi (ATLÂNTIDA, 2005).

A música *Nem eu* vem aumentar o repertório do samba-canção, gênero musical que teve o tempo áureo nas décadas de 1940-50, influenciado pelo bolero que conquistou o mercado brasileiro principalmente pelo cinema mexicano. No Brasil, as orquestrações desses sambas de letra sentimental e romântica eram muito usuais desde a década de 1930 e o refinamento musical dos arranjos em interpretações de Francisco Alves e Vicente Celestino, entre outros, agradava o gosto da classe média consumista que frequentava as casas de bailes, cassinos e clubes. Foi nessa década que surgiram as rádios Tupi (“*Cacique do ar*” 1935 – RJ), na qual Caymmi se integrara ao elenco na década de 1940, e a Rádio Nacional, doada por Roquette-Pinto, em 1936, ao Ministério de Educação e estatizada por Getúlio Vargas a partir de 1940. Essas rádios mantinham um elenco de primeira qualidade de músicos, cantores e radioatores e eram emprego almejado pelos artistas da época. A indústria fonográfica ampliava-se e o mercado brasileiro vinha sendo cada vez mais conquistado. Os sucessos das rádios tocavam nas ruas, nos bailes de carnaval, no cinema e entravam nas casas da classe média urbana, principal consumidora dos discos da época, como exemplificado na cena em que ficamos conhecendo o ambiente urbano de João Carlos, em *Terra é sempre terra*. De acordo com as pesquisas de Paulo Henrique Fialho¹⁰⁷ sobre os 100 maiores *hits* musicais de cada ano do período de 1949 a 1960, o predomínio dos sucessos nacionais é soberano e dos poucos exemplares

¹⁰⁷ Disponível em: <http://decadade50.blogspot.com/2006/09/parada-de-sucessos-1949-1960.html>. Acesso em: 05/08/2010.

estrangeiros pode-se extrair *Put Your Head On My Shoulder*, de Paul Anka, oitavo lugar em 1960, Elvis Presley, no 32º., com *King Creole*, e Brenda Lee, em quinto, com *Jambalaya*, ambos em 1959. A música *Nem eu* de Caymmi ficou em 14º. lugar nas paradas de sucesso no ano de 1953, na voz de Ângela Maria, dois anos depois de seu lançamento no cinema.

No segundo capítulo deste estudo estão expressas opiniões de Alberto Cavalcanti sobre a utilização da música no cinema que, para ele, deve representar seu próprio papel, da mesma forma que os outros elementos, tais como o argumento, a edição, o “decor” e a fotografia, e ajudar a contar, com lógica e realismo, a história do filme. Nesse sentido, ela deve integrar-se ao conjunto e contribuir para que seus efeitos sejam aceitos pelos espectadores. Cavalcanti, também por meio das opiniões de Maurice Jaubert e Jacques Ibert, releva a importância da sensibilidade do músico para perceber o instante adequado para as inserções musicais, cujo alcance poético poderá suprir as imagens nos momentos em que o realismo lhes escapa. Em *Terra é sempre terra*, a cena de Tônico saindo na chuva em direção aos amantes que ilustrou anteriormente os “ruídos funcionais” é marcada principalmente por esse poder intensificador e envolvente da música, explorado em várias cenas do filme, como demonstrado a seguir em mais dois exemplos.

O primeiro exemplo do oportuno uso da música em *Terra é sempre terra* relaciona-se à cena do incêndio no canavial, na VIII sequência. Se, por um lado, o crítico Almeida Salles (SALLES, 1951, p. 7) destaca a falta de ritmo da passagem, por outro releva o papel da música no sentido de garantir o fluxo rítmico tão necessário à dramaticidade da cena e manutenção do interesse do espectador. A música que irá acompanhar toda a cena surge nas cordas graves, em intensidade fraca e associada ao sino que toca em primeiro plano. Dificilmente o espectador percebe sua origem e quando se dá conta da presença musical ele já está envolvido pelo movimento e pela tensão que principalmente ela trouxe para a cena. Essa música ganha intensidade e integra-se aos diversos e alternados planos justapostos na montagem, intensificando a pretensa sugestão de atividade

e realismo da cena, dotando-a, como percebeu Vinícius de Moraes, de “ritmo e ‘tempo’”¹⁰⁸.

O justo uso da música pode também ser notado logo no início do filme, após os créditos iniciais, na cena em que somos apresentados ao cenário da trama, na panorâmica do grandioso território da fazenda, e aos poucos conduzidos ao universo individual do capataz responsável pela terra. O silêncio quebrado pelo relógio que desperta o empregado dá a dimensão temporal daquele momento, a matina. O início dos trabalhos no campo é sugerido pelo acréscimo gradativo de poucos diálogos e alguns ruídos que vão dando ritmo e movimento às cenas. As badaladas do sino convocando os trabalhadores antecipam a entrada da música, que aparece pela primeira vez, com o tema II, após sete minutos de quase total silêncio. Envolvido pelo acúmulo gradativo de sonoridade e movimento, o espectador é conduzido ao espaço físico do desenvolvimento da história que ganha mais vida, ritmo e intensidade com a entrada da música. Lembro que esta é mais uma cena destacada por Almeida Salles como um dos momentos otimamente realizados, sobretudo pela entrada da música de Guerra-Peixe, “dando uma ênfase magnífica à cena” (SALLES, 1951, p. 7).

Alberto Cavalcanti, em *Terra é sempre terra*, também utiliza a música, sobretudo a diegética, em contraponto com imagens desprovidas parcial ou totalmente de som, em passagens que ilustram a citação que reproduzo novamente para melhor entendimento dos exemplos que se seguirão: “A conjunção da canção irrelevante e da ação muda cria um terceiro elemento, uma espécie de excitação dramática, que acentua o valor do som e da filmagem, trazendo ao público ‘humor’, sentimento e ‘suspense’” (CAVALCANTI, 1957, p. 165-6). Esse recurso já havia sido utilizado em *Caiçara*, na cena em que os pescadores cantam do lado de fora da casa em contraponto ao silêncio do casal no interior desse cômodo. Em *Terra é sempre terra* destacarei inicialmente a passagem da entoação da moda de viola na II sequência, a qual acrescentaria na lista de Almeida Salles para os momentos bem-realizados no filme. A música nessa cena, além de caracterizar os

¹⁰⁸ Disponível em: http://www.viniciusdemoraes.com.br/site/article.php3?id_article=638. Acesso em: 17/04/2012.

costumes do homem rural, exerce a função de contraponto dramático com a imagem, como se explica a seguir.

A II sequência inicia-se com a música festiva de Lourenço e seus amigos, que participam com diálogos e risos ou bater de palmas e entoação em coro de trechos da canção, apresentada em primeiro plano sonoro e, em seguida, contraposta ao silêncio do interior da casa de Tônico. Apesar de continuarmos ouvindo essa música entoada pelos empregados mesmo quando a imagem focaliza o interior da casa de Tônico, somos conduzidos a distinguir o silêncio que representa o isolamento do capataz. Duas camadas de representação são expostas pelas diferentes maneiras de estabelecer relações humanas: de um lado, as mais afetuosas, descontraídas e alegres, representadas pelo som da moda de viola; de outro, as que se travam pela desconfiança, vingança, indiferença e a falta de diálogo, representadas pelas imagens quase mudas do capataz com sua esposa e do empregado que o ameaça. Se na montagem essas imagens estão justapostas, primeiro a moda de viola e depois o interior da casa do capataz, em relação ao som esta última imagem que carrega o silêncio é superposta à música, como duas melodias de uma estrutura musical polifônica. Quando a câmera focaliza o interior da casa, a tensão é acentuada com a presença do intruso que é percebida pelo capataz ameaçado. Na planificação sonora há também um adensamento, com o surgimento dos ruídos sincronizados, constituindo a terceira camada do contraponto da passagem: primeiro, o gatilho do revólver acionado por Tônico (11:53), depois, o primeiro tiro (12:06), o papagaio (12:07) e, por último, o segundo tiro (12:11). O contraponto - moda de viola, silêncio e ruídos - atinge o ponto culminante assim que o primeiro tiro é dado. A música então cessa e após o segundo tiro os diálogos se impõem.

Na X sequência, Cavalcanti explora novamente um breve contraponto, resultante da sobreposição de “canção irrelevante e da ação muda”, gerando um terceiro elemento. A música que anima a festa de São Gonçalo na área externa da fazenda acompanha o afastamento de Lina e João Carlos e permanece superposta ao romance dos dois no interior da casa. A sobreposição de imagem e som destaca as duas linhas da ação dramática da cena, a aproximação íntima dos amantes no silêncio do interior da casa e a movimentada festa no ambiente

externo da fazenda. Essa sobreposição de “música irrelevante e ação muda” gera o terceiro elemento de que fala Cavalcanti, capaz de provocar suspense, humor ou excitação dramática.

Na VII sequência, essa mesma ideia de contraponto entre música diegética e imagem muda também se estabelece. Enquanto a música de Caymmi que toca na vitrola tem andamento lento e cadenciado, nos cortes e expressividade das imagens temos argumentos de tensão, seja pelo desespero da moça que corre, pelos olhares desconfiados dos empregados, por João Carlos que sai em direção à moça ou Tônico chegando à fazenda. Duas linhas distintas se contrapõem, uma muda, porém movida, tensa, imprevisível proposta pelas imagens, e outra lenta, cadenciada e previsível, derivada da sonoridade da música de Caymmi.

O tratamento que Cavalcanti dá à trilha musical do filme *Terra é sempre terra* vai muito além da pontuação e articulação de cenas ou caracterização de ambientes e dramas. Os exemplos extraídos desse filme e apresentados neste capítulo ilustram opiniões e proposições do cineasta sobre o uso da música no cinema expostos no segundo capítulo deste estudo. A música de Guerra-Peixe, por exemplo, é utilizada de forma semelhante aos diálogos do filme, de maneira dosada e com finalidade bem-delineada e sua presença é introduzida de maneira sutil, sem que se saiba de onde ele parte nem quando termina. A orientação, que está no item *Tratamento do material sonoro* do referido capítulo, para que a música surja e desapareça de maneira orgânica, “escondida detrás de qualquer coisa mais real do que ela” (CAVALCANTI, 1957, p. 173), confirma a intencionalidade da estreita relação entre música e ruídos que se estabelece em algumas cenas do filme, como os “ruídos funcionais” exemplificados no item anterior. A originalidade do uso da música no filme está expressa também nos exemplos de contraponto entre canção e ação desprovida de som, intensificando a dramaticidade e o suspense de cenas. A variação de graus de intensidade e alternância de *crescendos* e *decrescendos* está presente, tanto para dar mais naturalismo às situações e profundidade às imagens, quanto para potencializar sua dramaticidade. Apoiado nas ideias dos compositores franceses de música incidental, Maurice Jaubert (*apud* CAVALCANTI, 1957, p. 170-1) e Jean Wiener (*apud* PELLIZZARI, VALENTINETTI, 1995, p. 193), Cavalcanti afirma que é

importante que a música intervenha com economia, mas ao mesmo tempo de maneira indispensável para a promoção da evolução dramática ou psicológica do argumento. E assim ela é aproveitada com a economia necessária e a capacidade de, nos momentos oportunos, dotar as imagens de poesia, profundidade e ritmo.

- **A palavra**

A crítica de Alberto Cavalcanti ao uso abundante de diálogo, que caracterizou o início do cinema sonoro, é uma das opiniões que integram o item sobre a palavra, no segundo capítulo deste trabalho. Ao contrário, Cavalcanti expressa sua preferência pelo uso comedido desse elemento da trilha sonora e destaca os primeiros filmes sonoros de Charles Chaplin como exemplos de que não reside na palavra a solução dramática de um filme. Essa predileção de Cavalcanti pelo uso parcimonioso da palavra, pelo texto curto e neutro submetido e comprometido com a expressão visual pode ser comprovada em *Terra é sempre terra*.

A adequação dos diálogos do filme *Terra é sempre terra* foi tema de discussão entre o argumentista, Abílio Pereira de Almeida, e os outros dois roteiristas, Alberto Cavalcanti e Guilherme de Almeida. Em depoimento à Maria Rita Galvão, Abílio Pereira recorda a difícil e inútil tarefa de tentar defender a permanência dos diálogos que escreveu para o filme: “não adiantou nada, cortaram a maior parte, e do que sobrou foi tudo modificado”. E acrescenta: “Pra eles, o cinema era arte da imagem, com uma linguagem específica que dispensava as palavras” (ALMEIDA *apud* GALVÃO, 1981, p. 168).

O jornalista Edmundo Lys também comenta sobre a redução dos diálogos do filme, apesar de sua opinião não ser muito clara: “Diálogos muito abundantes, embora não sejam os originais da peça, mas feitos para o filme por Guilherme de Almeida, que os desliteralizou ao máximo, conseguindo atenuar o mal que a sua abundância faria à película” (LYS, 1951a, p. 5).

Esse uso parcimonioso das palavras dando lugar à força expressiva das imagens pode ser observado em todo o filme. Somos informados, por exemplo, de cada

novo filho de Lourenço que está por vir, por meio de choros, gestos, olhares e mínimas expressões verbais de desânimo, como, por exemplo, a cena final da V sequência na qual o choro e gestos de Gertrudes são os sinais que esclarecem a Lourenço e ao espectador que outro herdeiro está a caminho. A resignação de Bastiana pelo destino pobre de seu filho é expressa em não mais de duas frases no filme. A intensificação do romance proibido dos amantes é percebida quase que exclusivamente pelas imagens e é desse relacionamento que extraio o exemplo que considero mais significativo do uso extremamente regrado das palavras e também da música que, segundo Cavalcanti, não dever exercer o papel de tapa-buracos, principalmente na ausência de diálogos.

O exemplo se refere à cena destacada por Almeida Salles como “a melhor sequência da fita” e ocorre em aproximadamente 25 minutos de filme. No trecho, tem-se uma demonstração da premiada atuação de Marisa Prado, cujos olhares e expressões revelam o interesse afetuoso que será travado entre sua personagem e o jovem patrão. Mais de um minuto de cena com quatro personagens, quase nenhum diálogo e sem acompanhamento musical. O significado se dá exclusivamente pela expressão das imagens tratadas na montagem que alterna planos do terreiro, onde João Carlos tenta dominar o cavalo, e do terraço, local onde Lina, ao lado da mãe do rapaz, tenta disfarçar a ansiedade pela integridade física do moço.

Outro exemplo do direcionamento da expressão para as imagens, agora aliada à música, em vez da palavra, é a cena em que Tonico fica sabendo da gravidez de sua esposa. A montagem recortada de planos e closes associada à tensão musical da cena intensificam o desentendimento do casal e o uso das palavras é completamente dispensável para que o homem, já desconfiado, entendesse que a mão no ventre e a ira de Lina significavam a concretização de sua infidelidade conjugal.

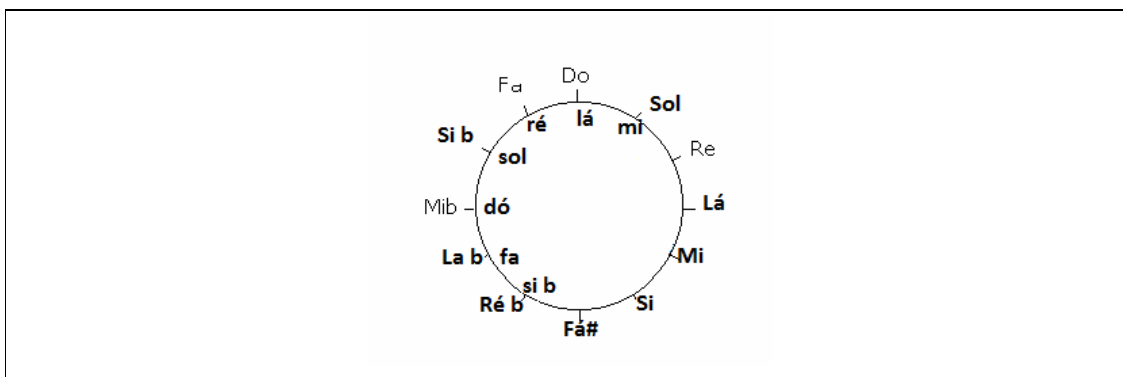
O cuidado demasiado com as palavras, no entanto, pode ser responsável pela descontinuidade da temática sociocultural da trama e o excessivo enfoque na história de amor. A falta de elaboração e desenvolvimento desse tipo de abordagem do argumento foi lamentada por muitos críticos, como indicado no

início deste capítulo. Apesar disso, são as falas e diálogos raros, curtos, mas precisos, como o reclame de Tónico pelo direito à terra a quem trabalha, ou o diálogo do casal da cidade, formado por Dora e João Carlos, que suscitam diferentes interpretações para esse tema. É possível, portanto, que isso explique a impressão de Edmundo Lys de defasagem entre as imagens e os diálogos do filme, elas, contando uma coisa, e eles, outra.

Resta ainda comentar o papel do timbre e tonalidades na planificação sonora do filme *Terra é sempre terra*. Todo cuidado no tratamento do som observado até aqui se reflete também na escolha das tonalidades, nas notas dominantes e pontuações de cenas e até mesmo na qualidade dos ruídos. Se nas imagens a busca da unidade e do encadeamento harmonioso das sequências é explorado pela luminosidade, fusões e *fades*, sonoramente ritmos, timbres e tonalidades desempenham essa função. O relógio a que Tónico dá corda no final da VII sequência, por exemplo, se associará ao timbre do sino que toca no início da sequência seguinte, mas que, no entanto, não aparece no quadro. A tonalidade de Ré b maior da música religiosa cantada pelos fiéis que introduz a X sequência, outro exemplo, encadeia-se com a tonalidade de Lá b maior, que predomina no trabalho dos ferreiros na XIX sequência, que por sua vez se associou ao timbre do oboé que finalizou a cena anterior.

O encadeamento das tonalidades se dá de maneira diversificada no plano tonal geral do filme, com temas e motivos apresentados em diferentes tons (FIG. 51)

FIGURA 51 – Tonalidades principais, maiores (externo e negrito) e menores (interno) usadas no filme *Terra é sempre terra*



Fonte: da autora

Além disso, na articulação das cenas ou mesmo dentro de uma sequência essas tonalidades se associam entre si e com as alturas dos ruídos pela lógica das relações tonais atrativas, como na relação de *subdominante* e *tônica* das tonalidades de Ré b maior e Lá b maior referidas anteriormente e nos exemplos que serão apresentados a seguir.

Um exemplar da forte relação tonal das sonoridades no filme *Terra é sempre terra* é a função da nota Dó # do ruído da chegada do trem que articula o início da IV sequência, cuja altura compõe o acorde de *tônica* da tonalidade de Fá # maior da marchinha que finalizou a sequência anterior. Além desse, os próximos ruídos dessa sequência - o apito do trem e a buzina do carro - soam na nota Mi b, *subdominante* das tonalidades de Si b maior e Si b menor dos dois temas musicais, respectivamente, II e I, que acompanham o percurso dos padrões até a sede. Dessa forma, as relações tonais entre ruídos e música da IV sequência promovem sua ligação sonora com a sequência anterior assim como sua unidade interna.

O ruído da chegada do trem na nota Ré introduzindo a VI sequência é mais um exemplo de relações tonais atrativas dos sons nesse filme. A partir dessa nota inicia-se a descida dos movimentos escalares em Sol maior que irão caracterizar o estudo do pianista que não aparece no quadro. Vale lembrar que a nota Ré tem a função de *dominante*, V grau, da escala de Sol maior. Ainda nessa sequência, quando Tonico e João Carlos estão no interior do bar, a buzina do carro que toca do lado de fora tem altura aproximada da nota Ré #. Essa altura sonora é o sétimo grau (sensível), portanto, com função de *dominante*, da tonalidade de Mi menor, com a qual o tema I será reapresentado nas cordas graves nessa mesma sequência.

A nota Dó na VII sequência, que apresenta variações do tema I associados a Lina e João Carlos, é outro exemplo de eixo tonal, importante no equilíbrio sonoro da passagem. A função tonal aparentemente enfraquecida dessa nota na tonalidade principal da cena, Mi menor, com o tema I nos violoncelos, não diminui a sensação de suspensão que ela causa, principalmente por sua recorrência no registro grave e em ponto musical fraseológico importante. Assim que Lina abre a

porta anunciando que o almoço será servido, essa suspensão se resolve no arpejo da tonalidade de Fá menor, na qual a nota Dó tem função de *dominante*. Essa tonalidade, que ainda não havia sido referenciada nas variações dos dois temas, será retomada na IX sequência associada ao banho dos amantes no açude.

Os exemplos apresentados indicam o refinamento da utilização das tonalidades das músicas e suas relações com os ruídos do filme *Terra é sempre terra*. O tratamento rigoroso, cuidadoso e evidentemente intencional das várias sonoridades desse filme trouxe mais unidade e fluência, tanto para o encadeamento das sequências quanto para suas estruturações internas. O olhar detalhado e minucioso sobre os passos trilhados e as decisões tomadas por Guerra-Peixe e Alberto Cavalcanti na composição dessa trilha sonora resultaram em informações que não apenas comprovam a opinião do crítico Almeida Salles de que a partitura de Guerra-Peixe foi a melhor composição para o cinema daquela época, como permite inferir que esta tenha sido a melhor trilha sonora realizada para o cinema brasileiro até aquela data.

5 O CANTO DO MAR (Kino Filmes, 1952/53)

No ano de 2011 tive o prazer de assistir, no evento Retrospectiva Cinematográfica Maristela¹⁰⁹, em São Paulo, a alguns filmes da produtora, muitos deles em película. Durante as exhibições, um senhor se distinguia na plateia pela simpatia e pelas opiniões autênticas que demonstravam seu conhecimento a respeito de filmes, diretores, atores e datas. Presente em várias sessões, aquele senhor chamou minha atenção, que procurei ficar atenta a seus comentários. Após a projeção de *O canto de mar*¹¹⁰, em conversa com um amigo ele comentava a brilhante atuação de Margarida Cardoso no papel de D. Maria, sobretudo pela expressão de dor intensa e contida durante o ritual de passagem do filho Silvano. Ao encontrar outro conhecido que disse não ter visto o filme, mas que pretendia assisti-lo no dia seguinte, o senhor falou: “– Então venha preparado! Eu não conhecia esse filme e ele me impressionou profundamente”.

Quando assisti *O canto do mar* pela primeira vez, apesar das condições desfavoráveis da fita VHS em um aparelho de televisão colocado dentro da Biblioteca da Cinemateca Brasileira, sem qualquer cabine que individualizasse minha fruição, ele também me impressionou. Não eram histórias nem contextos comuns com os quais me identificasse, ao contrário, o drama coletivo do povo nordestino e o individual da família protagonista me apresentavam um novo cenário, triste, pobre, desesperançoso, mas também festivo, autêntico e muito musical. Assisti-lo no referido evento de 2011 foi uma nova experiência ainda mais envolvente e a cada vez que me aprofundo na investigação sobre sua sonorização, mais aprecio sua força expressiva.

Se ainda hoje o filme é capaz de despertar interesse e comover o espectador, pelo trecho da crítica publicada no sábado, 21 de novembro de 1953, p. 6, do

¹⁰⁹ Patrocinado pelo Ministério da Cultura e Banco do Brasil, o evento Retrospectiva Cinematográfica Maristela foi idealizado e teve a curadoria de Rafael de Luna Freire. As exhibições aconteceram no ano de 2011 simultaneamente no Rio de Janeiro (2 a 14 de agosto) e São Paulo (3 a 14 de agosto) e em Brasília de 16 a 28 de agosto.

¹¹⁰ O filme *O canto do mar* foi exibido em cópia de difusão 35 mm da Cinemateca do Museu de Arte Moderna (MAM).

Jornal Estado de São Paulo, podemos conferir que na época de seu lançamento para muitos não foi diferente:

Confessamos que a fita nos conquistou, que não nos conseguimos furtar ao poder de sugestão dramático desse Brasil descarnado que ele nos revela, pobre e triste, ingênuo e patético, Brasil de beira do cais, do subúrbio humilde do Recife, com crianças morrendo, procissões festivas, danças exóticas, cantos nostálgicos, gente de pé no chão e fala musical, pregões nas ruas de sobrados. Aprender este Brasil, não o reduzindo a um mero “decor” pitoresco, mas animando-o de um sentimento de posse própria, de declaração de autoidentidade, eis o que “*O canto do mar*” conseguiu, sem se preocupar com o fato de não ser lisonjeira a verdade revelada, e sem, em nenhum momento, demonstrar pudor ou temor ao proclamá-la¹¹¹.

Essa falta de lisonjeio aliada à narrativa cinematográfica mais voltada para a poesia do que para a prosa é argumentos defendido pelo autor da crítica para justificar uma provável rejeição do público pelo filme. Para o crítico, a preferência do grande público daquela época pelo cinema rotineiro, sem nobreza e que oferece poucas brechas para a reflexão, o que não parece diferente nos dias de hoje, é o que distancia o espectador da linguagem cinematográfica menos prosaica oferecida por Cavalcanti.

A narração poética constitui um enriquecimento de sentido de interior da imagem, a transformação da tomada em elemento índice de uma expressão que a transborda, que ela não esgota materialmente, a criação de um halo emocional que estende a ressonância da imagem, além de seu sentido pragmático de instrumento objetivo da ação “fílmica”¹¹².

O canto do mar foi também muito criticado na época. De acordo com Sérgio Caldieri, “o filme foi realizado em Pernambuco com o apoio financeiro do vários empresários paulistas e pernambucanos e eles não gostaram nem um pouco quando viram o filme mostrando a verdadeira realidade brasileira” (CALDIERI, 2005, p. 77). Cavalcanti, em 1977, recorda sua intenção ao rodar o roteiro no Nordeste do Brasil e o repúdio que as peculiaridades de vida daquele povo geraram em algumas pessoas. No entanto, o cineasta demonstra satisfação ao observar que sua passagem deixou marca no cinema brasileiro:

¹¹¹ O trecho foi extraído da publicação de 21 de novembro de 1953, p. 6, do jornal Estado de São Paulo, que consta do acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

¹¹² *Idem*.

O que procurei fazer no Brasil foi criar uma consciência de nacionalidade nos filmes, que eles não tivessem só uma cor local, mas uma cor nacional, social. Quando filmei *O canto do mar*, as pessoas me insultavam dizendo: “Como você ousa mostra esta miséria? Nós somos um país dos mais ricos do mundo!” Me chamaram de comunista e de não sei mais o quê. Acho que algo ficou na minha passagem. Por exemplo, depois que deixei o Brasil, começou-se a fazer filmes brasileiros como eu os concebía. Engraçado, não? (CAVALCANTI, 1977, *apud* CALDIERI, 2005, p. 79).

Segundo Rafael de Luna Freire, *O canto do mar* foi “um dos primeiros longas-metragens brasileiros de ficção a tematizar o problema da miséria provocada pela seca, resultando na prostituição e na migração para o Sudeste” (FREIRE, 2011, p. 43). Durante o triênio 1952-53-54 classificado por Glauber Rocha como a “primeira tomada de consciência cultural e política do cinema brasileiro” (ROCHA, 2003, p. 99), os cineastas brasileiros começaram a se interessar e a divulgar as diferenças sociais e culturais do país, com produções de cunho mais realista que inspiraram o Cinema Novo, como *Agulha no palheiro* (1952), de Alex Viány, e *Rio 40 Graus* (1955), de Nelson Pereira dos Santos, segundo Glauber Rocha “o primeiro filme brasileiro verdadeiramente engajado” (ROCHA, 2003, p. 105). Alex Viány dirigiu também o filme *Ana*¹¹³ (1955), episódio brasileiro (25’) entre os cinco que compõem o longa-metragem *Rosa dos ventos* produzido pelos estúdios DEFA, da Alemanha Oriental, com argumento escrito por Jorge Amado sobre a situação precária dos retirantes nordestinos. Assim como *O canto do mar*, *Ana* foi filmado em locações do próprio sertão nordestino e teve a colaboração de Alberto Cavalcanti, que dividiu o roteiro com Trigueirinho Neto. Apesar disso, Alex Viány foi um dos que criticaram duramente o filme de Cavalcanti.

Segundo Caldieri (2005, p. 77), enquanto o filme *O canto do mar* foi considerado por Jean Paul Sartre “um dos clássicos do cinema” e recebeu o 1º prêmio no Festival de Karlovy-Vary, na então Tchecoslováquia, no Brasil ele foi classificado pelo crítico Alex Viány como um filme fracassado. Em 1959, na crítica dedicada à Vera Cruz no livro *Introdução ao cinema brasileiro*, Alex Viány tenta amenizar o peso da culpa de Cavalcanti pelo “brasileirismo artificial” de *Terra é sempre terra*, *Caiçara* e *Angela*. No entanto, ele observa que o cineasta cometeu os mesmos erros de *Caiçara*, ao utilizar:

¹¹³ Esse filme foi exibido no referido evento Retrospectiva Cinematográfica Maristela em cópia de difusão 35 mm da Cinemateca do MAM do Rio de Janeiro

Motivos folclóricos, mais por seu exotismo do que mesmo por exigência da trama – em *O canto do mar* – produziu, escreveu e dirigiu em Pernambuco, tentando combinar a tremenda realidade das secas e dos flagelados com a pífia anedota melodramática usada uma vez antes por ele próprio em *En rade* (1927) (VIANY, 2009, p. 100).

No mesmo trecho do livro, Alex Viany (2009) associa o que percebe como distanciamento de Cavalcanti da realidade brasileira ao fato de o cineasta ter passado grande parte da vida fora do país, do ambiente cosmopolita dos estúdios que trabalhou na Europa e “ainda menos o ajudava a malta de brasileiros desnacionalizados que o cercava mais de perto” (VIANY, 2009, p. 100). Por outro lado, ao jornalista Sérgio Caldieri Cavalcanti diz que só voltou a ser brasileiro quando retornou ao país de origem e, ao contrário do que pensava Viany, Caldieri considera que o interesse de Cavalcanti pela temática social brasileira foi despertado a partir do “contato com um mundo do qual não tinha noção alguma e com que se impressionou muito” (CALDIERI, 2005, p. 34) . A meu ver, a opinião de Viany, reproduzida por outros críticos, como, por exemplo, o amigo Glauber Rocha (2003), reflete seu distanciamento das coisas e das pessoas de seu país naquela época.

No prefácio da primeira edição do livro *Introdução ao cinema brasileiro*, Viany comenta que começou a escrevê-lo a partir de artigos, anotações e recortes que havia reunido e elaborado a partir do final de 1948, após retornar de Hollywood. Ele reconhece, “com vergonha e arrependimento”, que antes de morar em Hollywood desconhecia o cotidiano dos estúdios brasileiros, mas que depois de 1949 envolveu-se com a produção e os movimentos cinematográficos do país. No entanto, as opiniões do jornalista e crítico cinematográfico carioca em relação ao filme *O canto do mar*, a meu ver, soam defasadas de outros acontecimentos culturais no país. Difícil saber ao certo quais seriam, na opinião de Alex Viany, os que compunham a “malta de brasileiros desnacionalizados” que cercavam Cavalcanti, mas certamente não deveria se aplicar a Guerra-Peixe e José Mauro de Vasconcelos. A contribuição dos dois no filme *O canto de mar* foi negligenciada por Viany, no entanto, as histórias pessoais e profissionais de cada um deles indicam que tenham sido agentes importantes para a aproximação de Cavalcanti com as coisas de sua terra, colocando-o em contato com esse novo mundo que o impressionou.

Na crítica ao filme *O canto do mar*, Viany (2009) não faz referência à música original ou ao compositor Guerra-Peixe, cujo nome na época já havia alcançado projeção nacional e internacional, principalmente pelas orquestrações de música popular e, sobretudo, pelas composições dodecafônicas. Após abandonar o grupo Música, a partir do início de 1949 Guerra-Peixe engajou-se nas pesquisas das tradições musicais nordestinas, cujos resultados possibilitaram que fossem inseridos no filme, de maneira orgânica e genuína, o culto do Xangô, a festa do maracatu, do frevo, o pregão, a reza-de-defunto e as melodias cantaroladas pelos personagens. A este respeito, a pesquisadora Ana Cláudia Assis (2006) destaca duas importantes distinções entre o nacionalismo modernista proposto por Mário de Andrade, seguido por Guerra-Peixe, e o nacionalismo romântico do século XIX: por um lado a conscientização dos artistas sobre seu papel social na cultura do país e, por outro, no caso da música, a maneira como os elementos musicais que expressassem a idéia de “raça” brasileira deveriam ser aproveitados nas composições. Sobre este último, a autora acrescenta a seguinte afirmação de Arnaldo Contier:

“Da mesma forma, a apropriação de elementos étnico-musicais como mero apelo ao ‘exotismo’ deveria ser totalmente evitada porque, além de falsificar o verdadeiro sentido artístico das obras nacionalistas, contribuía para a manutenção da crítica européia, sobretudo a francesa, incentivadora dos aspectos exóticos da música tradicional (CONTIER, apud ASSIS, 2006, p. 63).

Ao contrário do que afirmou Alex Viany, no contexto em que se desenrola a história de *O canto do mar*, as manifestações tradicionais e seus elementos folclóricos são concernentes, têm força expressiva e faltariam à trama caso fossem omitidos. No entanto, compreende-se que o distanciamento sociocultural entre a região nordestina e o eixo Rio-São Paulo, onde se concentravam as forças cinematográficas do país, pode ter propiciado o estranhamento expresso nas palavras de Viany.

O roteiro de *O canto do mar* é de José Mauro de Vasconcelos (1920–1984), mais conhecido no Brasil pelo sucesso de *Meu pé de laranja-lima* (1968), livro adaptado para a televisão e o cinema. De família pobre de origem nordestina, José Mauro de Vasconcelos exerceu várias atividades durante sua vida como nadador, lutador de boxe, garçom, pescador, vendedor de bananas, professor

primário em um núcleo de pescadores da capital pernambucana e ao lado dos índios, junto com os irmãos Vilas-Boas. Essa exploração da região do Araguaia resultou no primeiro livro, *Banana brava*, em 1942 – sobre a vida no garimpo. Segundo nota da revista *Veja* de 1984, *Banana brava* foi aplaudido pela crítica, mas foi com *Barro blanco* que o autor “começou a conquistar o grande público, enquanto a crítica literária passava a menosprezar seu estilo crítico e sentimental”¹¹⁴. Estaria ele também incluído na “malta de brasileiros desnacionalizados” de Vianny? Glauber Rocha não poupou crítica à escolha de Cavalcanti para o roteirista de *O canto do mar*:

Cavalcanti, que em seu livro tanto falou na habilidade para a escolha dos roteiristas, preferiu um nome vivo como o de José Lins do Rego – que tão bem documentou Recife em *Moleque Ricardo* – pela colaboração raquítica de José Mauro de Vasconcelos, paulista, com um suposto conhecimento do Nordeste (ROCHA, 2003, p. 73).

Apesar de falecer em São Paulo, José Mauro de Vasconcelos nasceu no Rio de Janeiro e morou até os 15 anos de idade em Natal/RN. Voltou para o Rio na adolescência, mas retornou para o Nordeste, morou em Recife e viajou muito de norte a sul do país. Em 1951, lançou o quarto livro cuja história se passa em Goiás, *Vazante*, e, em 1953, *Arara vermelha*, uma história de fuga e perseguição decorrentes do roubo de uma pedra preciosa rara encontrada em um garimpo no Pará. Desenvolvida no sertão nordestino em região percorrida pelo autor na época em que a escreveu, *Arara vermelha* foi adaptada para o cinema pela produtora Maristela¹¹⁵, em 1957, com direção de Tom Payne e com Odete Lara e Anselmo Duarte no elenco. Segundo nota da revista *Veja*, José Mauro escreveu 20 romances e foi traduzido para 20 línguas em 32 países. Se Glauber reclama para o roteiro um apelo político-social mais contundente ou o peso literário de José Lins do Rego, a proximidade de José Mauro de Vasconcelos com uma diversidade de pessoas, profissões e culturas certamente facilitou o contato e as escolhas de Cavalcanti com cenários, personagens e tradições típicas do Nordeste, além de trazer para o drama de *O canto do mar* um toque de ternura e sensibilidade que caracterizam a obra do roteirista.

¹¹⁴ Disponível em: <http://veja.abril.com.br/acervodigital/home.aspx>. Acesso em: 12/06/2012, Revista *Veja*, edição 830, 1/8/1984 (seção *Datas*).

¹¹⁵ Esse filme foi exibido no referido evento Retrospectiva Cinematográfica Maristela em cópia nova de difusão 35 mm feita exclusivamente para a mostra pela Cinemateca Brasileira.

Nos comentários sobre o filme *O canto do mar*, de maneira predominante e contrária à opinião de Cavalcanti, os autores se referem a ele como a versão brasileira ou uma refilmagem do filme silencioso de Cavalcanti *À deriva* (*En rade*, 1927). De acordo com depoimento ao MIS, Cavalcanti considerava esse seu terceiro filme mais importante que *Rien que les heures* e valorizava o fato dele ter sobrevivido e ser prestigiado nas antologias. O cineasta o definiu como um filme ficcional, sobre a vida num porto francês de Marselha, e não se importou por ele não ter tido êxito comercial: “Eu sempre digo que para o lançamento de um diretor é melhor fazer um filme notável, que não seja comercial, do que fazer um filme comercial que não seja notável”. E dá gargalhadas. No entanto, quando o entrevistador Ricardo Cravo Albim se refere ao filme *O canto do mar* como uma refilmagem de *À deriva* (*En rade*), Cavalcanti diz: “era um tema muito vago, o mesmo de *En rade*, o tema da evasão. Se reduzia a isso. Não era uma refilmagem, de maneira alguma; os filmes existem e podem ser vistos” (CAVALCANTI, 1969). Pude assistir a ambos os filmes e concordo com a ênfase de Cavalcanti na distinção entre eles. No entanto, as semelhanças são notadas, além do tema da evasão, no drama dos personagens centrais das histórias, cuja inspiração não se difere.

À deriva (*En Rade*) tem argumento de Phillipe Hériat, que atua no filme como o marinho idiota. Cavalcanti e Phillipe Hériat já haviam trabalhado juntos como, respectivamente, ator e cenógrafo, em filmes de Marcel L’Herbier, como, entre outros, *L’Inhumaine* e *L’Inondation*, ambos de 1923, e Hériat atuou em *Riens que les Heures* (1926), de Alberto Cavalcanti. Segundo Fernanda Martins (2010), o cineasta tomou conhecimento da novela *A partida da Valdívia* (*Le départ du Valdívia*) ainda no manuscrito. E enquanto o filme foi lançado em 1927, o livro teve a primeira publicação em 1933. Embora se diferencie em número e destinos de alguns personagens e nos diferentes contextos, cais de Marselha e cais de Recife, a essência da história contada em ambos os filmes é a mesma, cuja síntese oferecida pelo crítico Jean Dréville para a produção francesa serve também para *O canto do mar*. “O roteiro? Nada: a vida que passa num porto. Pessoas que permanecerão sempre lá, enquanto sob seus olhos o mundo inteiro passa... Um brilho: Partir?... Não. A vida continuará, monótona, sem gosto. [...] Nada e Tudo (DREVILLE *apud* MARTINS, 2010, p. 166).

Apesar do tema da evasão ser a base para os dois filmes de Cavalcanti, eles se diferem, sobretudo, na exploração dos elementos fundamentais dos períodos cinematográficos distintos ao qual pertencem: a imagem, na versão francesa silenciosa, e o som, na produção brasileira. No filme francês, o trabalho com as imagens é requintado, com tomadas que enfatizam os contrastes e conflitos de linhas, planos, volumes, movimentos e luminosidade. O tempo de exposição dos rostos dos artistas é expandido, prolongado, captando cada detalhe de mudança de suas expressões faciais carregadas de significado e emoção e que se assemelham à dos atores teatrais. É um filme poético sobre o tema da evasão, tratado, a meu ver, em seu significado mais universal e cuja localização em Marselha é apenas uma referência geográfica isenta de uma dimensão sociocultural específica: “Nas ruas que beiram o cais de Marselha cruzam-se os destinos de uma jovem garçonne, oprimida pela mãe e pela lascívia dos clientes, um rapaz triste que sonha com outras terras e outros destinos e um pobre idiota que se enamora pela moça” (CINEMATECA BRASILEIRA, 2011).

Em *O canto do mar* a poesia é extraída de uma realidade singular, de um ponto localizado no mapa do Brasil, cujas particularidades socioculturais induzem à evasão, como uma saída para a sobrevivência e não apenas pela ambição ou pelo sonho. “No litoral nordestino, que acolhe migrantes do sertão à espera de viagem para o Sul, o drama de uma família em desestruturação, devido a problemas financeiros e psicológicos motivados pela miséria” (CINEMATECA BRASILEIRA, 2011). Segundo Norma Couri, “uma leitura sociológica dos dois filmes revela como *En Rade* é pobre em contexto social quando comparado a *O canto* e sua realidade perversa” (COURI, 2004, p. 43).

A narração cinematográfica poética de *O canto do mar*, no entanto, é simples na apresentação das imagens, como bem percebeu o autor da crítica do Estado de São Paulo de 22/11/1953:

Essa fita de Cavalcanti não tem requintes de angulação, nem maneirismos fotográficos. A tomada é simples e direta, a fotografia de Cyril Arapof, embora obtendo um excelente claro-escuro, não é nunca absorvente. No entanto, a fita não nos preocupa, e nos seduz apenas pelo que nos conta episodicamente. Há uma presença sensível presidindo ao desenrolar da trama, imprimindo-lhe um acento lírico e emocional, que lhe dá característica e originalidade (JORNAL ESTADO DE SÃO PAULO, 1953b, p. 11).

Embora simples no tratamento das imagens, *O canto do mar* apresenta uma riqueza de sonoridades de origens diversas, como os ruídos, a música orquestral, a orquestra de sopros do frevo, os tambores do maracatu e do Xangô, o trio original que toca no cais, o solo de saxofone, os pregões, as cantigas populares e as cantigas religiosas. Se na versão francesa quase podemos ouvir as buzinas dos navios a vapor, cujas imagens são projetadas no horizonte com suas chaminés que soltam fumaça a cada apito soado, em *O canto do mar* elas serão orquestradas junto a outros ruídos, músicas e vozes, aumentando a diversidade sonora apresentada no filme. Essa profusão de sons, esse canto do mar nordestino carrega consigo o realismo do contexto no qual a história se desenvolve, unifica e interliga cenas e sequências e se contrapõe aos personagens, criando símbolos sonoros. É o domínio do cinema sonoro aliando a maestria de Cavalcanti em se expressar sonoramente no cinema com o conhecimento construído por Guerra-Peixe sobre as manifestações musicais do Nordeste brasileiro, mas especificamente de Pernambuco.

Apesar de inspirado no tema de Phillipe Hèriat, destaco como diferença positiva que a produção brasileira traz para o roteiro a presença de uma delicadeza, um frescor, até mesmo um otimismo que não pude notar em *En rade*.

Não foi sem intenção que Cavalcanti caracterizou a sua obra como um canto. Há uma participação amorosa, o desejo de ritmar em imagens a melodia da vida pobre das populações do Recife, onde a miséria não destrói a pureza e o sonho, onde a morte tem o rito das festas da vida, onde o sofrimento não sufoca a dança e o canto, onde a paisagem bucólica transfigura a face crua da realidade (JORNAL ESTADO DE SÃO PAULO, 1953a; p. 6).

Nesse sentido, Cavalcanti introduz em *O canto do mar* por meio do som um elemento novo e original, trazendo para aquele cenário de miséria e desencanto mais uma demonstração de otimismo. A novidade se refere à presença do personagem sonoro simbólico, o saxofonista, que atravessa a trama e se concretiza no final da história revelando ter encontrado a felicidade ali mesmo¹¹⁶, naquele âmbito ao qual pertence e que, portanto, não se resume a sofrimento e miséria. Afinal, ele alcançou o que queria: “tocar na Filarmônica Dantas Barreto”.

¹¹⁶ A participação desse personagem no filme será detalhada nos próximos itens, decupagem e análise sonora.

De acordo com a Cinemateca Brasileira, *O canto do mar* recebeu o Primeiro Prêmio no Festival de Karlovy-Vary, na antiga Tchecoslováquia, em 1955; Prêmio de Melhor Filme pela Associação Brasileira de Cronistas Cinematográficos/RJ, em 1953; e de Melhor Produtor para Alberto Cavalcanti, Melhor Montagem para José Canizares e Melhor Música para Guerra-Peixe no Prêmio Governador do Estado/SP, em 1953. Segundo a IMDb, o filme foi indicado ao grande prêmio do Festival de Cannes de 1954.

5.1 Decupagem sonora

- **Créditos iniciais (até 01:49)**

FIGURA 52 – *O canto do mar*: tema I e escala frigia na tônica Si

The musical score is presented in three systems. The first system is for Trp. (Trumpet) and Cordas/Corn. (Strings/Cornet). The tempo is marked as quarter note = 90. The key signature is one sharp (F#). The first system shows the trumpet playing a melodic line with triplets and the strings playing a harmonic accompaniment. The second system continues the melodic line with more triplets. The third system shows the Phrygian scale in the key of B major.

Fonte: Registro sonoro da autora.

A música que se superpõe às imagens estáticas dos desenhos com temas ligados à seca no Nordeste – ossos de animais, vegetação agreste, malas de retirantes – expõe, tal como em *Terra é sempre terra*, dois temas que serão recorrentes na trama (DVD – Apêndice B: 1.2.1). O primeiro (FIG. 52), na tônica Si de uma

escala frígia, com melodia lírica, predominantemente descendente e em andamento lento, realizada pelo trompete, conclui-se no acorde de Si maior.

Após a cadência conclusiva do tema I, mais alguns compassos de extensão com seus elementos faz a transição tonal para a entrada do tema II (00:53). O trompete realiza uma melodia em escala maior nordestina, caracterizada pelo 4º grau elevado e 7º abaixado, na tônica Lá, com acompanhamento orquestral harmônico e percussão em ritmo sincopado (FIG. 53). Apesar da instrumentação orquestral do segundo tema, sua escala musical, ritmo sincopado e contorno melódico com motivos que se repetem contribuem para a caracterização do ambiente nordestino no qual a história será desenvolvida. Esse tema será reapresentado em sequência nas cordas agudas e tônica Mi (01:18).

FIGURA 53 – *O canto do mar*: tema II e escala nordestina na tônica Lá

The figure displays a musical score for 'O canto do mar'. It features three staves. The top staff is a vocal line in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a tempo marking of quarter note = 40. The middle staff is a piano accompaniment in bass clef, showing chords and a rhythmic pattern of sixteenth notes. The bottom staff is a separate line in treble clef showing the Northeastern scale: A-B-C#-D-E-F#-G-A. A small number '6' is visible in the piano accompaniment staff.

Fonte: Registro sonoro da autora.

Após elaborações dos temas I e II, a passagem termina com o motivo melódico do tema I (compasso 1 da FIG. 52), na tonalidade de Dó # maior. Sobre a imagem do mapa do Brasil, enquadrado na região nordestina, Pernambuco, será sobreposta à imagem do solo tostado pelo sol.

FIGURA 54 – Imagem do mapa do Brasil sobreposta à do solo rachado pelo sol, demarcando o início do filme



Fonte: Imagem digital do filme editada pela autora.

- **I sequência (01:50 a 6:10):** miséria e abandono causados pela seca no Nordeste brasileiro; documentário, variações do tema II.

Sob um *tremolo* nas cordas agudas, surge uma melodia descendente nas cordas graves, baseada no tema II, na tônica Ré da escala nordestina (FIG. 55). As imagens vão conduzindo do geral ao individual: o mapa que se transforma, por sobreposição das imagens, no solo sedento, o corte para o horizonte de montanhas, novo corte para o solo, depois a vegetação morta e novamente as rachaduras do solo (DVD – Apêndice B: 1.2.1). A partir desta última imagem, a tônica Ré conclui a variação do tema II e altera sua função de tônica para dominante da tonalidade de Sol maior que se impõe na melodia dos violoncelos, a partir do compasso 4 da FIG. 55.

FIGURA 55 – Melodia do tema II nas cordas graves e início de nova intervenção musical em Sol maior



Fonte: Registro sonoro da autora.

Associado à nova tonalidade da melodia atemática surge a voz do narrador (02:08), com o *mot* “Não chove” poeticamente recorrente:

Há muito tempo que não chove.
 A terra seca, virgem de água, racha-se até o horizonte.
 Não chove!
 O céu sempre azul aguarda os dias piores que irão de vir.
 Não chove!
 Os galhos das árvores tostadas pelo sol apontam para o céu como se pedissem clemência. A gente prepara-se para abandonar a caatinga seca e as pessoas quando se encontram não falam. Não há necessidade de palavras para eles, pois bem sabem os que os esperam nos dias que rasteiam ventos. É o abandono de tudo que construíram, é a sede, as longas caminhadas, a morte... Os urubus já presentiram a desgraça e anunciam a infelicidade dos dias tórridos, das noites de insônias, dos perigos nas estradas empoeiradas, da miragem de cidades longínquas, onde os flagelados podem matar a sede e a fome.
 Não chove!
 A casa ficará na recordação e os entes queridos, já mortos dormirão para sempre a luz crua do dia ou sob o brilho pálido das estrelas (inserção da voz do personagem que chama a cadela Piaba)
 A casa ficará na recordação (respiração com música)
 Diante do céu impiedoso, os sertanejos esperam pela água que não cai. Eles veem afastarem-se as nuvens e prosseguem para a longa viagem de ida. Na estrada ficarão aos poucos todos os pertences, depois os filhos e eles próprios. Não terão o que comer, não terão o que beber e a recordação de um sertão verde das épocas invernosas fere mais do que as dores do pobre corpo exausto.
 Não chove!
 Caminharão aos tropeços pelos infindáveis caminhos do sertão em busca da Zona da Mata onde existe água em abundância. O passado vivo permanece como um ferro em brasa, queima mais que a soalheira que deixaram para trás (respiração com música e inserção da voz do caminhoneiro: “ – Vamos vê se tem água no açude lá de cima. Vamos pessoal!”).
 Um dia, quando as árvores florescerem e os riachos novamente correrem nas terras sedentas, quando o milho crescer em abundância e as vacas mugirem nos currais, quando as violas repenicarem nos desafios e as caatingas perderam a cor acinzentada, eles voltarão e esquecerão os dias de morte e o horror dos falecimentos. Agora, porém, marcham em coluna a caminho do sul à procura dos rios e mar. Afastam-se do sol impiedoso.
 Não chove! Não há de chover por longo tempo.
 No sertão ficam as pobres casas abandonadas no silêncio da caatinga. A estrada é longa e a esperança morreu no coração dos homens.

O texto inicia-se junto com a imagem da terra rachadal, a partir da qual a câmera se movimenta para frente e para cima até enquadrar um casebre. Novos cortes mostram árvores secas, urubus, ossadas e, finalmente, pessoas. Como em um documentário, as imagens são comentadas pelo narrador, cuja emissão vocal pausada e tranquila se harmoniza, como em um dueto de instrumentos graves, com o violoncelo, cuja melodia baseia-se em movimentos lentos e atemáticos, que circundam a tônica Sol.

Quando o texto se refere às pessoas daquele ambiente sofrido, que abandonam suas raízes movidas pelo que resta de expectativa por dias melhores (02:35), o contraponto entre música e imagens se adensa gradativamente. A clarineta interpreta uma melodia derivada do tema II, as cordas graves a acompanham com ritmos sincopados e um tambor dolente marca predominantemente os dois últimos tempos do lento compasso quaternário. Surgem as cordas agudas (03:11); e a música, baseada no mesmo motivo melódico do tema II, adquire andamento mais animado, enfatizando os preparativos para a retirada. Pela primeira vez ouvimos a voz do personagem (03:33). Por três vezes, ele chama para a partida sua cachorrinha Piaba, que, visivelmente sem ânimo, não o atende. A música então conclui, de maneira lamentosa. A saída do homem abandonando seu casebre é simbolicamente demarcada pela luminosidade que divide a tela ao meio, o escuro, do interior da casa e o claro da luz do lado de fora (FIG. 56) e pelas palavras do narrador: “– A casa ficará como recordação!”

FIGURA 56 - Luz e sombra dividindo o quadro do abandono do casebre



Fonte: Imagem digital do filme editada pela autora.

A imagem do homem se afastando de costas coincide com o silêncio da voz do narrador e o primeiro plano sonoro na reapresentação do tema II (03:47), na tonalidade de Mi maior (escala nordestina), nas cordas, tal como exposto nos créditos iniciais do filme.

Variações e reapresentações do tema II (cordas e clarineta) irão acompanhar a partida do grupo de pessoas cada vez mais numeroso. Quando o caminhão com

os retirantes estaciona à procura de água, mas encontra um lago quase totalmente seco, o tema II é evidenciado transposto para Lá maior (escala nordestina). Como no início da sequência, um *tremolo* das cordas (06:07), dessa vez na nota Mi, se sobrepõe à última fala do narrador, concluindo musicalmente a passagem e se encadeando com a sonoridade indefinida, porém semelhante na altura e no timbre, que se sobrepõe à imagem do céu e dos pássaros. A indeterminação sonora decorre da mescla de sons graves e percussivos da orquestra com o ruído da onda do mar, mas aos poucos traz em primeiro plano sonoro a reexposição do tema I (06:11), também na tônica Mi, pela primeira vez associado à imagem do mar que aparece na tela.

- **II sequência (06:11 a 11:25):** chegada dos retirantes no mar do nordeste; a apresentação gradativa da família protagonista sua rotina, seus desejos, loucura e desencanto; variações do tema I.

A grandiosidade do mar está representada também na música, tema I, cuja orquestração deixa em evidência principalmente os instrumentos de sopro de metal, mas também as madeiras, cordas e os pratos da percussão. À medida que a câmera se movimenta da direita para a esquerda, afastando-se do mar para focalizar o caminhão com os retirantes, o tema I sofre alterações e se transforma no tema II, que foi associado à seca na sequência anterior.

As imagens daquelas pessoas admirando aquela imensidão de água se alternam à das lavadeiras que trabalham na beira do rio e são acompanhadas musicalmente pelo tema II, nas variações que apareceram na sequência anterior, como a interpretada na clarineta. Uma das lavadeiras se destaca pelos gestos e pela fala - “É hora da janta!” - justificando o final dos trabalhos. É essa mulher que chama a criança pequena que brinca no mar, Silvino, para o retorno para casa.

FIGURA 57 – Lavadeiras e retirantes



Fonte: Imagens digitais do filme editadas pela autora.

Quando as lavadeiras enfileiradas retornam para casa (07:34), o tema I, que predominará na sequência, reaparece em uma primeira variação. O andamento mais movido da melodia nas cordas agudas, acompanhada pelos metais na base harmônica e cordas graves com qualidades rítmicas e percussivas, reforça o ritmo da marcha das mulheres. No final da passagem, já no interior da casa da família protagonista, flautim e trompa alternam motivos melódicos do tema I (07:48 a 08:07).

FIGURA 58 – A marcha das lavadeiras no retorno para casa



Fonte: Imagem digital do filme editada pela autora.

Assim que a mulher, D. Maria, entra no outro cômodo da casa, a música se cala para que possamos acompanhar o diálogo entre ela e sua filha, Aponina. O interesse da jovem em levar a roupa lavada para uma freguesa é visto com desagrado pela mãe, já que a referida mulher é uma meretriz admirada por

Aponina. Outro filho, Raimundo, chega a casa e escuta o diálogo das mulheres. Observa-se na cena o cuidadoso tratamento sonoro, sugerindo profundidade e espacialização, ao diminuir a intensidade da voz das mulheres quando a câmera nos mostra Raimundo no outro cômodo da casa. Também quando ele aparece na janela e carrega o irmão Silvino, deixamos de ouvir o diálogo de mãe e filha e escutamos o som dos passarinhos que estão nas gaiolas do lado de fora da casa.

O final do diálogo das mulheres é pontuado por um gesto melódico amplo e ascendente (Sol 3 ao Ré 6) na clarineta, que se acelera ao se aproximar da nota mais aguda. Após prolongamento na nota mais aguda, a clarineta realiza movimento melódico baseado no motivo inicial do tema II, o tema da seca pontuado por ataques *marcados* das cordas graves. A instrumentação se adensa e os movimentos melódicos lentos e atemáticos nas cordas graves que se alternam com os arabescos melódicos da clarineta compõem o acompanhamento sonoro do pobre jantar da família constituída por D. Maria e seus filhos, Aponina, Raimundo e Silvino. O *close* no prato vazio é assinalado por um *cluster*¹¹⁷, cuja dissonância se adensa aos poucos e se constitui de *tremolo* nas cordas agudas, notas prolongadas nas madeiras e metais, cordas com ataques percussivos. O ponto culminante da tensão musical coincide com a imagem solitária de um triste marinheiro. (DVD – Apêndice B: 1.2.2)

FIGURA 59 – O prato vazio, representando o pai ausente (direita), no jantar em família



Fonte: Imagem digital do filme editada pela autora.

¹¹⁷ A palavra *cluster*, do inglês *cacho*, é utilizada para denominar um agrupamento de notas musicais soando simultaneamente, gerando blocos sonoros que não se relacionam com as funções ou sonoridades dos acordes tonais. O *cluster* pode ser, em ordem crescente de dissonância, pentatônico, diatônico ou cromático.

O corte para o jantar em família agora destaca o personagem Raimundo falando de seu desejo de partir para o Sul e escapar da seca e da miséria. A expectativa e o encanto do rapaz pelo mar é acompanhado pelo tema I ao fundo, em dinâmica bem *piano* e tonalidade original. A mãe pondera que o mar é traiçoeiro, traz desgraça e “faz a gente enlouquecer”, e quando diz essa última frase olha para o prato vazio, novamente em primeiro plano, novamente pontuado pelo *cluster* no registro agudo. O espectador, dessa maneira, compreende a imagem do prato posto na mesa, porém vazio, e o *cluster* como representações da figura paterna ausente: um ex-marinheiro enlouquecido.

- **III sequência (11:26 a 16:13):** Raimundo, sua esperança no mar e sua relação amorosa com Aurora/João Bento, completa o triângulo amoroso; tema I, música diegética e ruído, fusão e espacialização sonora.

A sonoridade do *cluster* que finalizou a sequência anterior se associa ao timbre do ruído sincronizado da onda que avança para a praia, o canto do mar. Como em uma onda sonora, a música surge inicialmente indeterminada misturada com o ruído do mar. Assim que a onda quebra na areia sincronicamente, o tema I retorna, na tônica Mi, e a música ganha primeiro plano sonoro a partir das batidas nos pratos da percussão. A câmera, parada no *close* do prato vazio na cena anterior, agora se movimenta no mesmo andamento da onda do mar, numa panorâmica da direita para a esquerda, até o próximo corte enquadrar Raimundo, que passeia no cais do porto. O rapaz admira o movimento vivo do mar, representado primeiro pelo redemoinho, depois pelos cortes nos remadores, nos barcos à vela e no navio que parte com os retirantes. Essas imagens se alternam aos primeiros planos no rosto do rapaz até focalizá-lo novamente no cais do porto (12:10). Durante toda a cena, o tema I foi rerepresentado na tônica Mi e orquestração grandiosa.

A música de Guerra-Peixe vai diminuir gradativamente de intensidade. Ao atingir a nota Dó #, sustentada e lentamente repetida nas cordas graves, ela se funde na mesma intensidade e andamento lento da música cantada por um grupo de fiéis.

frase que reforça o flerte: “– Você que tem sorte, rapaz, o dia todo junto de uma moça bonita!”

Na varanda do estabelecimento escutamos o som dos pássaros que também serão comentados pelo homem, aproveitando o motivo para fazer mais um elogio à moça e se despedindo como João Bento. Como Raimundo não está no local, ele não acompanhou o flerte do casal. Após a última frase de João Bento, “porque quem vê esses olhos não pode deixar de voltar!”, a música retorna (15:16) a partir da nota Mi, nas cordas agudas, no registro médio, realizando os dois compassos iniciais da melodia do tema II, o tema da seca.

Num movimento melódico ascendente a música se transforma no motivo inicial do tema I, a partir da nota Si, sobre a qual a música para pontuada pelo chamado de Raimundo pelo pai (15:28). Raimundo é avisado de que seu pai está no estaleiro velho e os diálogos do grupo de amigos narram sobre o processo da loucura do pai do rapaz, Zé Luiz, e os planos de D. Maria para sua internação, antecipando o assunto principal da próxima sequência.

- **IV sequência (16:14 a 21:04):** a loucura de Zé Luís e os planos de fuga de Raimundo e Aurora; variações do tema I e *cluster* associado à loucura do pai.

A imagem de aranhas no chão e a entrada de eventos musicais indeterminados tematicamente articulam o início da sequência. Quando Raimundo encontra o pai, ouvimos em intensidade bem fraca o *cluster* dissonante e agudo, pontuado pelas cordas graves, como havia sido apresentado na primeira sequência. Quando pai e filho se encantam com a partida do barco de um amigo, a música surge nas cordas graves (16:50), o tema I, o tema do mar, a partir da mesma nota Dó do original, mas em uma variação mais lenta e tensa. O *cluster* retorna, ainda intensamente fraco, como pano de fundo para as lembranças do pai.

O *flashback* (17:38 a 18:42) no qual Zé Luís conta a Raimundo sobre a festa da primeira viagem de seu barco, *Maria do mar*, é articulado pelo ruído sincronizado dos fogos de artifício que demarcam a entrada da música (DVD – Apêndice B:

4.2.1). Interpretada por grupo de sopros (clarineta, trombone, sax) e percussão, a música do frevo na tonalidade de Dó menor é acompanhada também por um grupo de dançarinos que aparecem na tela depois de iniciada a música. Em meio a essa festa estão o pai e a mãe de Raimundo, jovens, felizes e apaixonados. Observa-se, sob o primeiro plano sonoro da música, a melodiosidade dos passos dos dançarinos, sobretudo quando a câmera os capta em primeiro plano. Esses ruídos dos passos da dança associam-se aos dos fogos de artifício que articularam o início dessa cena. O corte para o rosto do homem cansado, triste e envelhecido (18:45) traz de volta a sugestão de desencanto pela realidade daquele momento, reforçada pela música, não mais o frevo, mas o tema I.

A melodia nos metais graves (19:06) registrada na FIG. 61, originada do motivo melódico do tema I e que evidencia o intervalo dissonante do trítone, pontua a imagem do pai desfalecido ao lado de uma garrafa de bebida. A condução melódica aos poucos vai se suavizando com a repetição do mesmo motivo, no segundo compasso da partitura, mas agora evidenciando o intervalo de 4^a justa, que predominará no terceiro compasso para repousar na tônica Mi, no compasso 4 da FIG. 61.

FIGURA 61 – Melodia grave e imagens associadas a ela; da tensão ao relaxamento

The figure consists of a musical score at the top and a series of film stills below it. The musical score is in bass clef, 4/4 time, with a tempo marking of ♩ = 76. It features a melodic line with two triplet markings (indicated by a '3' above the notes) and a tritone interval (indicated by a bracket and the word 'trítono' below the notes). The film stills are arranged in three rows. The top row shows a close-up of a man's face. The middle row contains three stills showing a man and a woman walking towards each other on a path. The bottom row contains two stills showing the man and woman standing close together, holding hands.

Fonte: Registro sonoro e imagens digitais do filme editadas pela autora.

A condução musical da tensão para o repouso é reproduzida na imagem que traz, surgindo da esquerda, Raimundo, e da direita, Aurora, até se encontrarem no centro da tela junto com a tônica musical. Quando os jovens estão próximos, podemos perceber a suavidade da sonoridade das cordas agudas pontuada por um instrumento de teclado, um piano ou um metalofone, também bem agudo. Entretanto, há uma instabilidade tonal na harmonia que acompanha a variação do

tema I que acompanha o diálogo do casal: ela, reclamando da vida no bar, ele, da miséria e do temor de ver o pai no hospício. A proposta de fuga de navio em direção ao Sul feita pelo rapaz é encarada com dificuldade por Aurora. O beijo (21:02) escondido pelo foco na cabeça de Raimundo e depois pela tela negra finaliza essa sequência.

Assim como na narrativa cinematográfica clássica, nos primeiros 20 minutos do filme fomos apresentados aos personagens da história e seus conflitos, que serão desenvolvidos nas próximas sequências.

- **V sequência (21:04 a 24:45):** D. Maria interna Zé Luís no hospício /Raimundo procura o pai que é solto por não oferecer risco para a sociedade; variações do tema I e reexposições do *cluster* associado à loucura do homem.

A imagem do mar calmo que introduz a sequência é demarcada pela música nos violinos, o tema I que se inicia na altura original, escala fria em Si, mas que logo se torna instável harmonicamente. A procura de D. Maria pelo marido (21:06 a 21:34) é acompanhada pela melodia nas cordas (FIG. 62) construída a partir do motivo inicial do tema I. O motivo é apresentado, repetido um semitom abaixo (segundo compasso) e, encurtado, descende a escala até concluir a frase musical no quarto compasso, com a repetição completa desse motivo uma oitava abaixo da altura inicial. Uma extensão melódica nos sopros conclui o trecho na tonalidade original do tema I, Si menor.

FIGURA 62 – Melodia que acompanha a procura de D. Maria por Zé Luís

The image shows a musical score for two staves. The top staff is labeled 'Cordas 3' and the bottom staff is labeled 'Sopros....'. Both staves are in 4/4 time with a tempo of quarter note = 90. The key signature has two sharps (F# and C#). The string part starts with a triplet of eighth notes, followed by a descending eighth-note scale, and ends with a triplet of eighth notes an octave lower. The woodwind part starts with a triplet of eighth notes, followed by a descending eighth-note scale, and ends with a triplet of eighth notes an octave lower.

Fonte: Registro sonoro da autora.

Após a conclusão da linha melódica, cordas graves sustentam em intensidade muito baixa a nota Fá, o trítono com a nota Si do final da melodia que acabou de soar. A mulher avista o marido por trás das madeiras que ela atira ao chão. Os fortes ruídos das tábuas caindo se fundem com a música atemática nos metais e percussão. Após a queda da última tábua jogada pela mulher, a música ganha destaque e reproduz o ruído da queda da madeira com um forte e seco ataque grave da percussão (DVD – Apêndice B: 2.3.1). Assim que a mulher convence o marido a acompanhá-la, o tema I é reapresentado na mesma variação reproduzida antes (FIG. 62), repousando na tônica Mi. Quando Dona Maria entra com o marido no hospício, outra variação do tema I acompanha a cena. A variação representa o tema I em andamento mais movido, harmonia mais tensa, orquestração com instrumentos de percussão (guizos e tambores) e ritmo marcado. Assim que Zé Luís chama pelo filho (22: 46), há um corte na imagem e no som; surge Raimundo, que procura pelo pai, sem acompanhamento musical, apenas sua voz e os ruídos das madeiras pisoteadas.

FIGURA 63 - Contraste entre os planos na cena em que Zé Luís é internado no hospício



Fonte: Imagens digitais do filme editadas pela autora.

O contraste, a colisão, nos termos de Eisenstein, entre os dois planos intensificam a dramaticidade da cena: as linhas curvas das grades do hospício e as predominantemente verticais no local de Raimundo, Zé Luís saindo do quadro pela esquerda e pelo fundo, Raimundo entrando no quadro para a direita e para frente, a música e o silêncio. Novo corte para o hospício traz também a música atemática e tensa, com características tímbricas e harmônicas que a assemelham ao *cluster* dissonante. A tensão se acalma com as enfermeiras aplicando

A tônica de Ré menor que acaba de soar irá se encadear como subdominante da tonalidade de Lá menor da cantiga de ninar (FIG. 65), em compasso binário composto, que D. Maria irá cantar para acalantar o filho doente (DVD – Apêndice B: 5.2.3).

FIGURA 65 – Acalanto cantarolado por D. Maria para o filho doente



♩ = 70

Xô, xô, pa - vão, sai de ci - ma do te - lhado. dei - xa meu fi - lhinho dor - mir, seuso - ni - nho sos - se - gado.

Fonte: Registro sonoro e imagem digital do filme editados pela autora.

Vale dizer que a representação gráfica que dei para a melodia cantarolada por D. Maria corrige a mudança de tom que a atriz realiza, embora considere a mudança de afinação um efeito naturalista da passagem. Não são raras as vezes em que ouvimos pessoas alterando a tonalidade quando cantam melodias simples. Na cena, a mulher abaixa um semitom na altura de cada nota a partir da última nota da primeira frase musical (quarto compasso), terminando a melodia em Sol # menor, em vez da tonalidade original de Lá menor.

- **VII sequência (27:07 a 30 16):** os anseios de Aponina por uma vida melhor; novo tema incidental reforçando o contraste do ambiente do bordel.

A cena externa e noturna é pontuada por ruídos de conversas e assovios de um ambiente bastante movimentado. Assim que Aponina sobe as escadas que levam à casa de D. Belinha, ouvimos uma música em dinâmica pianíssimo, mas que aos

poucos cresce e passa a compor o ambiente do quarto da mulher (DVD – Apêndice B: 1.2.3). Melodiosa e dançante, em compasso ternário e andamento moderato, interpretada com predomínio de cordas agudas e a presença perceptível do piano, a música reforça o *glamour* do recinto, assim percebido por Aponina. Esse é o fundo musical para o diálogo das duas mulheres durante toda a cena. Aponina se encanta com a fumaça do cigarro aceso, com os objetos do quarto, com as roupas da freguesa, tudo, aos olhos da jovem, elegante e rico, diferente da realidade de sua casa; também a música não poderia ser a mesma. A tonalidade agora é Ré maior.

- **VIII sequência (30:16 a 35:15):** a doença de Silvino se agrava/personagem sonoro; melodias não sincronizadas e indeterminadas e outras cantaroladas pelos personagens.

Mais uma vez o ruído articula o início da sequência. Sobre a imagem com a vista do mar e da cidade portuária no início da manhã, ouvimos duas badaladas de sino na altura da nota Mi. O corte para o ambiente do bar apresenta Raimundo comentando com Aurora sobre o alto preço das passagens de navio. O padraço de Aurora entra no bar com João Bento e avisa à moça que o caminhão do rapaz ficará guardado na garagem do estabelecimento. O papagaio que aparece no quadro pia e por duas vezes repete o nome de Raimundo, que percebe o flerte do homem e a receptividade de Aurora e se retira do bar. Os diálogos que prosseguem entre João Bento e outros homens que estão no bar anunciam a festa do bumba-meu-boi.

Pela primeira vez no filme ouvimos uma sonoridade musical não sincronizada e inusitada (DVD – Apêndice B: 3.2.1), sobretudo por sua indeterminação. Um instrumento solo, um saxofone talvez, realiza um breve trecho melódico (FIG. 66), assim que a mãe de Aponina sai carregando a trouxa de roupa a ser lavada.

FIGURA 66 – Primeira intervenção sonora indeterminada e não sincronizada: D. Maria passa em frente a algumas casas carregando a trouxa de roupas



Fonte: Registro sonoro e imagem digital do filme editados pela autora.

Pelo diálogo das lavadeiras na cena seguinte, ficamos sabendo da piora de Silvino, da vaidade de Aponina e da dedicação de Raimundo ao trabalho como empregado em uma venda e vendedor ambulante de mangas.

FIGURA 67 – Melodia cantarolada pelo cego pedinte



Fonte: Registro sonoro e imagem digital do filme editados pela autora.

FIGURA 69 - Segunda intervenção sonora indeterminada e não sincronizada: Aponina corre para avisar D. Maria sobre a piora de Silvino



Fonte: Imagem digital do filme editada pela autora.

Aponina pede a Finoca que fique com Silvino enquanto vai avisar à mãe e seu irmão Raimundo do agravamento da doença do garoto. Assim que a mãe chega a casa e vê a sombra do menino estática na rede, a música nas cordas graves surge, atemática, apenas um movimento escalar descendente a partir da nota Dó. O movimento escalar repousa ritmicamente quando atinge o intervalo de trítono com a nota inicial da linha melódica, mas em seguida resolve por semitom descendente no intervalo consonante de 5^a justa, conforme registrado nos três compassos iniciais da FIG. 70. Alguns compassos e eventos melódicos em dinâmica muito fraca antecipam a próxima melodia, em Dó menor eólio, que irá se impor (34:20) assim que D. Maria se aproximar do filho (compassos 5-9 da FIG. 70).

FIGURA 70 – Redução do tema da morte de Silvino

Fonte: Registro sonoro da autora.

A tonalidade de Dó menor se instala, finaliza a sequência e inicia a próxima.

- **IX sequência (35:17 a 40:00):** o funeral de Silvino; novo tema musical incidental e reza-de-defunto.

Até aproximadamente 37:27 (DVD – Apêndice B: 4.2.2), portanto, durante pouco mais de dois minutos, apenas a música fúnebre, dramática, pontuada por batidas de tambores em Dó menor (FIG. 71) e orquestração mais escura acompanha o silencioso preparativo para o funeral da criança.

FIGURA 71 – Redução do tema que será desenvolvido para acompanhar os preparativos para o enterro de Silvino

Fonte: Registro sonoro da autora.

Raimundo escreve a carta ditada pela mãe (37:28 a 39:10), com as seguintes palavras dedicando felicidade ao filho agora ao lado de Maria:

Nossa Senhora... minha mãe do céu... Eu... não sei dizê... coisa bonita..., mas sei... que a Senhora... sabe lê... de tudo. Veja... que não há... uma lágrima... de choro... nos meus olhos. Não choro..., porque se chorá... eu sei... que meu filho...entra no céu... com chuva. Amanhã... sei... que vou chorá..., quando espíá... a rede dele... balançando... sozinha. Eu quero... que ele seja... bem... feliz... que ele seja... muito... feliz, junto... da Senhora, mais... do que foi... junto... de mim. Maria

O tema musical que estava em primeiro plano passa a ser fundo e perde suas características temáticas para dar lugar à voz pausada, lenta e grave de D. Maria. Após o breve silêncio quando a mãe sela a carta e coloca-a junto ao filho que será enterrado, (39:36), uma amiga da família entoia uma melodia em Si b maior

(FIG. 72) que será repetida pelo coro dos amigos que velam a criança (DVD – Apêndice B: 5.2.5).

FIGURA 72 - Coro dos amigos para a criança morta

Moderato

Já mor-reu o pé, já mor-reu a mão, já que-brou-sea cor-da, e seuco-ra - ção

Fonte: Registro sonoro da autora.

Observa-se mais uma vez a preocupação com a sugestão de profundidade sonora: quando a câmera deixa o ambiente interno da casa e focaliza de longe os amigos do lado de fora, o som da melodia entoada pelo coro também diminui.

- **X sequência (40:01 a 45:48):** as lembranças de D. Maria, sua juventude e os bons momentos ao lado de Zé Luís; canção “Maria do mar”.

Depois de aproximadamente 15 minutos de trilha musical constituída de melodias entoadas por personagens e diferentes temas incidentais, o tema I retorna. Esse tema musical articula o início da sequência associado à imagem estática do mar e permanece durante a panorâmica com movimento de câmera circulando para a esquerda, parando de frente para a casa da família protagonista. Do lado de fora da casa, acompanhamos o diálogo de D. Maria e sua freguesa, D. Belinha, que propõe trabalho para Aponina, mas a mãe da moça recusa.

Dentro de casa, a música se cala e os diálogos se impõem. Aponina se queixa da vida que leva e do futuro que lhe espera se seguir os passos de D. Maria. A raiva toma conta da moça que, para irritar ainda mais a mãe, revela os planos de fuga de Raimundo. D. Maria escuta tudo em silêncio até o momento em que, não se contendo, bate no rosto da filha (42:54). Os ruídos das bofetadas, os gritos de Aponina e os cortes alternando a fisionomia tensa dos rostos das duas mulheres expressam a sobrecarga emocional da cena¹¹⁹.

¹¹⁹ No capítulo 2, no item 2.2 Ideias cinematográficas compartilhadas, foi comentada uma cena semelhante a esta inserida no filme *En rade*.

FIGURA 73 – D. Maria bate em Aponina



Fonte: Imagens digitais do filme editadas pela autora.

Aponina se retira e D. Maria, sozinha, pega os panfletos do plano de fuga do filho, acompanhada por uma variação lenta e triste do tema I na flauta sobre acordes prolongados nas cordas.

FIGURA 74 – Superposição das imagens de D.Maria e suas lembranças e transcrição para piano da canção “Maria do mar”



Lento

Ma-ri-a³ do mar ... Ma-ri-ado sol. Ma-ria da lua, Mariada rua, Mariadoa - mor.

Fonte: Registro sonoro e imagem digital do filme editados pela autora.

A sobreposição da imagem do mar no rosto sofrido de D. Maria (FIG. 74) associada à sobreposição sonora, lembranças da palavras que acabara de ouvir de Aponina sobre a variação dolente do tema I fazem a transição para a

recordação da juventude da mulher (DVD – Apêndice B: 5.2.6). A variação do tema I inicia-se na nota Lá b, o segundo grau da escala frigia desse tema, na tônica Sol. A intensidade da música diminui cada vez mais até se fundir com a sonoridade de um violão, que ganha primeiro plano acompanhando a canção *Maria do mar* (FIG. 74) entoada por Zé Luís na tonalidade de Sol menor.

Imagens do casal apaixonado, do mar, pássaros e velas de barcos iluminam e sugerem o frescor daquele momento captado pelas lembranças da mulher. Depois de ouvirmos o tema da canção, a orquestra surge, pianíssimo, envolvendo a voz e o violão que permanecem soando, mais ao fundo, e cada vez mais distantes da realidade que retorna com a imagem da mulher envelhecida, só e triste em sua casa: o *fade out* deixa a tela escura por alguns segundos, finalizando a sequência. A música, em contraste, termina na tonalidade de Si b maior, relativa ao Sol menor da canção. Uma nova cadência conclusiva adiciona a 6ª (a nota *sol*) ao acorde da tônica maior, conferindo-lhe a ambiguidade das duas tonalidades relativas: Sib maior e Sol menor.

- **XI sequência (45:50 a 47:54):** documentário sobre a partida dos retirantes; orquestração polifônica de ruídos, diálogos, música popular e voz *over*.

O som do apito de navio na altura correspondente à nota Dó # anuncia a partida do vapor (DVD – Apêndice B: 2.3.2). Inicia-se uma música regional na tonalidade de Dó maior tocada por um trio que aparece na tela. Além do pandeiro e do violão, nota-se um instrumento diferenciado: uma única corda esticada sobre a base de uma panela, um tacho de metal, e presa nas pontas de um arco que se parece com o berimbau. Sobre a corda, a mão esquerda do instrumentista desliza um pequeno bloco sólido modificando as alturas das notas que realizam a melodia da música. A panela emborcada para baixo serve ao mesmo tempo como um amplificador do som da corda e um instrumento de percussão acionado por uma baqueta na mão direita do instrumentista.

FIGURA 75 - Trio instrumental que toca na partida do vapor para o Sul



Fonte: Imagem digital do filme editada pela autora.

Novos ruídos com diferentes timbres e alturas de marteladas, buzinas e espaçados diálogos vão se agregando e se harmonizando com a música, até surgir em primeiro plano a voz do narrador (47:05), mais um elemento da textura polifônica gerada pela superposição gradativa de ruídos, diálogos, música e a voz declamando o seguinte texto:

Por alguns dias a cidade do mar acolheu os sertanejos,
 E, no porto, pela última vez eles contemplam as terras do Nordeste.
 (Grande pausa na narração para primeiro plano sonoro nos ruídos das marteladas, apitos, passos e falas, sobre a música do trio instrumental).
 Um dia, quando as árvores florescerem e os riachos novamente correrem nas terras sedentas,
 Quando o milho crescer abundante e as vacas mugirem nos currais,
 Quando as violas repenicarem nos desafios e as caatingas perderem a cor acinzentada,
 Eles voltarão e esquecerão os dias de morte e o horror dos padecimentos.

Essa sonoridade se rarefaz também de maneira gradativa, cessando primeiro os diálogos, depois a música do trio (47:20), o texto narrado permanecendo por alguns segundos, até ouvirmos por último o apito do navio, um pouco menos intenso, com a imagem da embarcação se afastando do porto. Por detrás da sonoridade da buzina do navio na altura aproximada da nota Si a música orquestral de Guerra-Peixe retorna com melodia baseada no final do tema I, em Mi menor, e sobressai-se (47:37), junto às imagens das mulheres, primeiro Aponina e depois Aurora, que assistem à partida dos retirantes. A música cresce

em intensidade, culminando em sincronia com a imagem sincronizada do ruído de uma grande onda do mar que bate nas pedras (47:50), mais uma vez *canto do mar*. Após o clímax, um subido decréscimo da intensidade finaliza a sequência na tônica Fá #.

- **XII sequência (47:55 a 51:00):** a indefinição dos planos de fuga de Aurora/cantadores na praia; músicas diegéticas *Galope à beira-mar* e "O canto do mar".

De noite, na roda de amigos na praia, João Bento toca o violão e canta "O canto do mar", muito semelhante e na mesma tonalidade de Sol menor da canção "Maria do mar" da X sequência (DVD – Apêndice B: 5.2.7).

FIGURA 76 – Transcrição para piano da canção "O canto do mar"

Fonte: Registro sonoro da autora.

Assim que termina de cantar, João Bento se aproxima de Aurora. Outro homem assume a cantoria e entoia "Galope à beira mar" (DVD – Apêndice B: 5.2.8)¹²⁰, na tonalidade de Dó # maior, que servirá de fundo para a conversa do casal. João Bento diz palavras amorosas à Aurora e propõe levá-la embora daquele lugar, atraindo o interesse da moça. Raimundo chega ao local, assiste de longe à conversa dos dois e faz sinal para que Aurora se aproxime. A música do cantador permanece como fundo para o diálogo do jovem casal, no entanto, destaca-se,

¹²⁰ Tipo de repente com estrofes de 10 versos: o primeiro rima com o quarto e o quinto; o segundo rima com o sétimo e o décimo; o último verso deve terminar com as palavras "beira" e "mar". Disponível em: <http://poemia.wordpress.com/2008/05/15/glossario-de-musica-nordestina/>. Acesso em: 13/05/2012.

pelo contraste que se estabelece: a leveza da música sobre a tensão dos diálogos. Raimundo está nervoso com o que acabara de ver, sua namorada de conversa com outro homem, e cobra de Aurora uma decisão sobre a fuga que propôs a ela. A moça se explica e os dois selam o combinado. As últimas palavras do verso do cantador finalizam a sequência: “– Num galope à beira-mar”.

- **XIII sequência (51:01 a 52:36):** Raimundo vendedor de mangas /Aponina é aliciada; variação do tema I, fusão musical, espacialização sonora, ruídos, pregão (DVD – Apêndice B: 6.2.2)¹²¹.

O mar mais uma vez aparece na tela articulando o início da sequência. O ritmo sincopado e a melodia desenfreada do repente cantada no final da sequência anterior estão presentes, respectivamente, na percussão (tambor ou tímpano) e no movimento das cordas agudas, no início de mais uma variação orquestral do tema I. A passagem de uma música para outra é feita pela fusão dos acordes sincopados do violão do cantador sobre o ritmo percussivo da variação do tema I.

O corte para a panorâmica que sobrevoa a cidade nordestina onde se desenvolve a história é acompanhado por essa música dramática baseada no tema I, com melodia movimentada das cordas agudas, sobre a qual ouvimos ao longe uma voz não sincrônica. Novo corte traz a imagem de Raimundo com a bacia de frutas na cabeça (51:23). A música orquestral cessa e o canto do rapaz anunciando as frutas está agora em primeiro plano enchendo vivamente a cidade de música:

“– Olha a manga! Olha a manga-rosa! Olha a manga, duas por 10 tostões!”

FIGURA 77 – Pregão cantarolado por Raimundo vendendo mangas

Allegreto

O - lhaman - ga, ___ o - lha man - ga ro - sa, o - lhaman - ga, ___ o - lhamanga ro - sa, ___ du - as por dez tões,

Fonte – Registro sonoro da autora.

¹²¹ “O pregão tem sido conceituado como pequena linha melódica com palavras destinadas a anunciar o produto que é vendido” (GUERRA-PEIXE *apud* ARAÚJO, 2007, p. 175).

Novo corte para o passeio de Aponina pela cidade (52:03) é articulado pela buzina não sincrônica de um carro. A cidade é ambientada sonoramente pelo ruído de buzinas de carros, assovios para a moça e conversas de pessoas na rua. Ao admirar um colar, mas demonstrar não poder comprá-lo, o vendedor se aproxima e alicia a moça, prometendo-lhe o objeto desde que ela entre em sua casa.

- **XIV sequência (52:38 a 55:15):** a festa do bumba-meu-boi/ A indefinição dos planos de fuga de Aurora; música e dança da festa regional, ruído funcional.

Sobre a imagem estática de uma placa anunciando a festa do bumba-meu-boi, a música agitada, atemática, com timbre instrumental bem agudo cresce e culmina com a batida do martelo quebrando uma pedra que está sobre a barriga de um homem deitado (DVD – Apêndice B: 2.3.3). Está demarcado o início da festa (52:43). A partir desse ruído a música incidental sai de cena e entra a música diegética, com tambores e outros instrumentos de percussão que acompanham a dança e o canto da festa do boi retratada nas imagens. Risos, diálogos espaços são superpostos à apresentação dessa manifestação cultural regional.

Como na XII sequência, Aurora se vê dividida entre as propostas de fuga de João Bento e de Raimundo, que participam da dança do boi. Agora, no entanto, o fundo musical para os diálogos, primeiro Aurora e Raimundo, depois ela com João Bento, é a música típica do bumba-meu-boi.

- **XV sequência (55:16 a 1:08:14):** a purificação de Zé Luís no Xangô/o sonho de Raimundo; a música do Xangô e do maracatu/orquestração de ruídos música e voz *over*.

Quando Raimundo entra no local onde Zé Luís se esconde e chama pelo pai, podemos escutar bem ao longe a buzina de um navio na altura da nota Fá. Essa sonoridade dura os cinco segundos que separam os dois chamados do garoto:

– Pai!

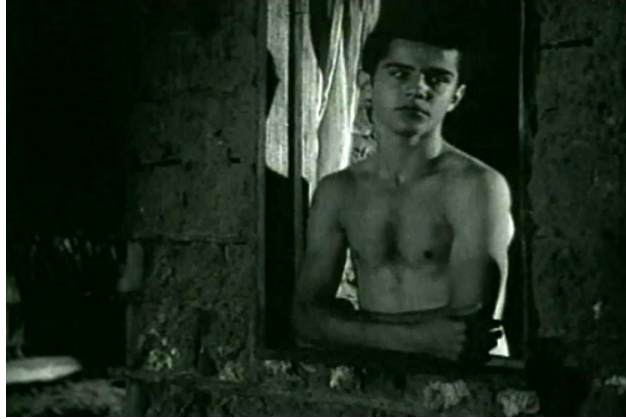
– Pai, sou eu!

O rapaz encontra o pai e propõe levá-lo para uma sessão de cura no Xangô. Ele conta os planos de fuga para Zé Luís e diz que retornará para buscá-lo assim que juntar dinheiro. Ouvimos mais um apito de navio ao longe e a música que surge como fundo para a fala de Raimundo baseia-se na mesma ideia do *cluster* associado à loucura do pai. Notas musicais prolongadas e sustentadas por instrumentos de sopro lembram os referidos apitos de navio que soaram no início da sequência.

A cena noturna seguinte (DVD – Apêndice B: 4.2.3) apresenta a aglomeração de fiéis no terreiro do culto religioso. Durante quatro minutos assistimos ao ritual do Xangô, com seu canto, sua dança e a sessão do jogo de búzios que Mané Mariano faz para Zé Luís. O cuidado com a espacialização sonora pode ser percebida nas alterações de intensidade associada à mudança dos ambientes captados pela câmera. O som dos percussionistas, do cantador e do coro tem intensidade rigorosamente ajustada ao distanciamento sugerido pela câmera, quanto mais distante, menos intensa a sonoridade, quanto mais perto, mais sonora, o que demonstra atenção ao naturalismo da cena. Sobre a música na tonalidade de Mi maior, Mané Mariano diz algumas palavras e sobre o coro já distante dos fiéis que se retiraram da casa, Raimundo conclui a sequência com a fala: “– O senhor fica bom, pai! Vô mandá o senhor vir aqui toda vez que Mané Mariano tocar”.

De noite, na casa da família protagonista (DVD – Apêndice B: 3.2.3), D. Maria ora em silêncio e percebe a presença de Raimundo que retornara do Xangô. Quando o rapaz está no seu quarto, escutamos uma sonoridade prolongada na altura da nota Fá, com pouca intensidade e origem indeterminada. Assim que Raimundo se aproxima da janela e olha para o lado de fora de sua casa (FIG. 78), a mesma nota soa novamente, agora muito mais intensa, e depois, mais uma terceira vez. Indiferente, Raimundo se deita na rede.

FIGURA 78 – Raimundo escuta a terceira intervenção sonora indeterminada e não sincronizada



Fonte: Imagem digital do filme editada pela autora.

A câmera capta Raimundo balançando a rede com o pé e a cortina do quarto que se agita com a brisa do mar. A cena é acompanhada de uma música que cresce de intensidade e realiza um movimento melódico ascendente, sobre a qual ouvimos as palavras do rapaz ditas a Aurora, como lembranças dos planos de fuga do garoto. As palavras de Raimundo soam sobre a música que se agita e passa a ter as mesmas qualidades da variação do tema I que iniciou a XIII sequência: ritmo sincopado da percussão (tambor ou tímpano) e movimento melódico desenfreado nas cordas agudas. Sobre novas variações do tema do mar o sonho do rapaz se desenvolve. Ouvimos o pai chamar por Raimundo que, ainda no sonho, acorda para o passeio de barco.

Tal como nos sonhos, as situações pelas quais Raimundo atravessa são confusas e se mesclam umas às outras sem razões explícitas: inicialmente a cena pontuada pelo *cluster* dissonante, na qual Raimundo é perseguido pela mãe e pelos enfermeiros do hospício (1:03:10); o encontro do grupo de enfermeiros com o rapaz se transformando em um bando de homens cambaleantes que carregam uma coroa de flores; e, por fim, Aurora que chama Raimundo oferecendo-lhe uma bebida e se transformando em uma velha aos olhos do rapaz. Nesta última cena, a música descende, em cada tempo de um andamento lento, soando nas cordas e metais graves as notas Sol, Fá, e concluindo na nota Mi.

Na mesma altura, nota Mi, e andamento lento da música que finalizou a cena anterior, o sino sincronizado de uma igreja toca, dando início ao total de 20 badaladas (DVD – Apêndice B: 2.3.4). Sobre o ruído do sino ouvimos as palavras do pai na porta da igreja, reclamando do filho por não tê-lo reconhecido. A imagem do homem desaparece aos olhos do rapaz, pontuada por um acorde musical dissonante, o *cluster*. Raimundo entra na igreja. Dentro da capela a intensidade das badaladas diminui e surge uma voz, que reconhecemos como a do narrador, cujas palavras incentivam o desejo de fuga de Raimundo. Após poucos segundos da fala, o sino cessa e a música surge derivada do tema I nas cordas e na tônica original Si (frígio).

Na percepção onírica de Raimundo, as palavras que incentivam sua fuga para o Sul parecem ditas pelas imagens do Cristo e dos santos do interior da igreja. Na última frase em exaltação à riqueza e à liberdade que o Sul poderá oferecer ao rapaz (1:04:46) a música para e o som do sino retorna. Quando Raimundo olha para a imagem de uma santa, ela, que se transforma em Aurora, se move e nesse momento o *cluster* se interpõe à sonoridade do sino. Serão 20 badaladas até a saída do rapaz da igreja.

O corte para a cena seguinte é articulado por batidas (1:05:21) de tarol e caixas-de-guerra do maracatu, que se associam pelo ritmo e timbre às badaladas do sino que acabara de soar (DVD – Apêndice B: 4.2.4). Essa nova sonoridade será sincronizada com as imagens de percussionistas que compõem o grupo da festa de origem afro-brasileira do *Maracatu Elefante*. Iniciado com batidas regulares dos instrumentistas do tarol, aos poucos o ritmo se adensa com entrada de batidas diferenciadas de outros instrumentos de percussão. Sobre essa música também cantada, Raimundo chama pelo pai, que também chama pelo filho, e um ruído de trovão se insere adensando ainda mais a textura da banda sonora. D. Maria e Aurora estão presentes na festa. Quando Raimundo pega a moça pela mão e a leva daquele ritual em direção ao mar, o ritmo do maracatu decresce para dar lugar à variação do tema I em orquestração grandiosa, parecida com sua apresentação original, com cordas e metais alternando os elementos melódicos. Os jovens entram num barco e os cortes no mar, no rosto da moça, nas velas do barco, no mar e finalmente na cortina do quarto trazem de volta a realidade do

rapaz adormecido na rede. A música cessa pontuada por pratos e tímpanos e dá lugar à voz de D. Maria despertando Raimundo (1:07:57).

- **XVI sequência (1:08:15 a 1:11:19):** os preparativos para a fuga/Raimundo rouba a venda /Aurora foge com João Bento; variações do tema I em solos instrumentais e eventos musicais como pulsar de relógio.

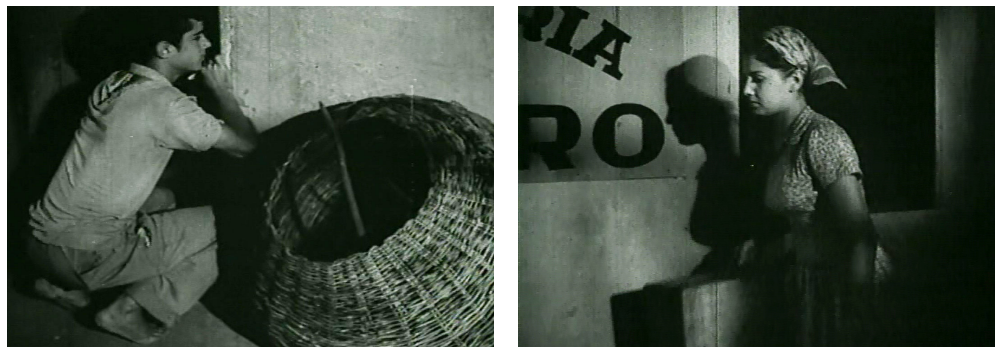
A imagem de uma embarcação parada na tela articula o início da sequência. João Bento comanda os preparativos para a partida anunciada para a madrugada do dia seguinte. No próximo minuto de filme, o dia corre, com as imagens de Aurora e Raimundo se aprontando para a fuga.

Aurora arruma suas trouxas (1:08:24), acompanhada de acordes prolongados e lentos nas cordas. O tema I, em uma nova variação com melodia nos instrumentos de sopro de madeira, andamento movido e caráter leve, na altura original da escala frigia na tônica Si, acompanha Finoca, que corre em direção à casa de Raimundo. A garota olha pela janela do quarto do rapaz, que também arruma as malas (1:08:55). A música cessa para mais uma intervenção jocosa da menina abobada. A imagem da lua cheia indica o final do dia e vem acompanhada da mesma variação do tema I que acabamos de ouvir.

De noite (1:09:37), Aurora em seu quarto está pronta para a partida e responde com naturalidade ao chamado da mãe, perguntando se podia apagar a luz: “– Pode, já devia ter apagado!”- A moça se deita e aguarda o momento certo para partir. A música atemática baseada em acordes prolongados e espaçados nas cordas acompanha a cena.

O corte seguinte (1:09:55) mostra Raimundo que passa sorrateiramente em frente à placa da “Mercearia do Juazeiro”. O rapaz força a abertura da porta do estabelecimento. A montagem dos planos seguintes esclarece ao espectador o desencontro dos planos de fuga de Raimundo e Aurora. Enquanto Raimundo entra para assaltar o estabelecimento do padraço de Aurora, a moça pula pela janela para o lado de fora da casa, bem ao lado do local onde Raimundo acabara de estar.

FIGURA 79 – O desencontro dos planos de fuga do jovem casal



Fonte: Imagens digitais do filme editadas pela autora.

A música que segue as imagens (DVD – Apêndice B: 1.2.4), uma nova variação do tema I, estrutura-se de tal maneira a sugerir o pulsar das horas e o descompasso dos planos dos dois. Por um lado, uma base musical, cujo timbre instrumental parece combinar cordas e piano. A harmonia e o ritmo coincidentes com a pulsação regular de um compasso binário em andamento andante, um pouco mais lento que os segundos de um relógio, sugerem a medição do tempo. Por outro, a melodia do tema I com rítmica livre e irregular é realizada por um trompete que sobrevoa o pulso rigoroso da base musical. Além da rítmica diferenciada, as duas linhas que estruturam essa variação do tema I sugerem uma bitonalidade ou “bimodalidade”, já que as tônicas são as mesmas: a melodia do trompete em Mi b menor na escala frígia, enquanto a notas Dó e Si b da base, pela cadência conclusiva que se segue, soam inseridas na tonalidade de Mi b maior.

- **XVII sequência (1:11:20 a 1:17:30):** a revelação do personagem sonoro/D. Maria descobre o roubo do filho/Raimundo se decepciona com a fuga de Aurora; saxofone, tema I e silêncio.

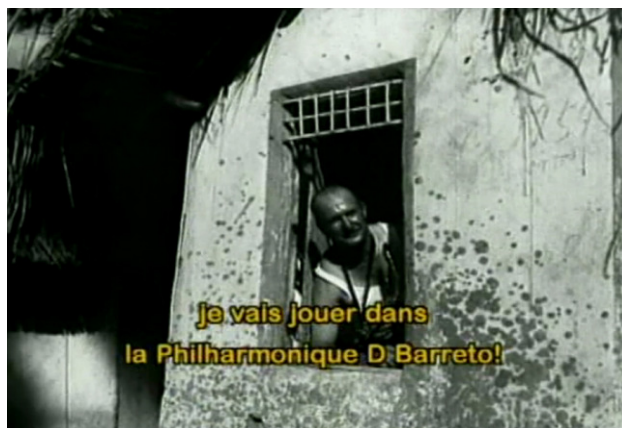
O coração desenhado na madeira com as letras R e o A incompleto demarca o início da sequência. Aurora já partiu, mas Raimundo, sem saber do triste fato, compra duas passagens para a fuga com sua amada. A música continua alternando eventos melódios nas cordas com a variação que sugere o pulsar das horas, mas é interrompida junto com o corte para o plano das lavadeiras (1:12:22) acompanhado de variação rítmica e melodicamente agitada do tema I.

Novamente a música se modifica e os acordes prolongados da tonalidade de Ré menor concluem na tônica assim que D. Maria chega em casa e chama por Raimundo (1:12:52). A mãe mexe nas coisas do filho e encontra uma passagem de terceira classe para o Sul. Nesse momento, a música inicia como as batidas de um relógio e passa a realizar uma variação lenta e triste do tema I, nos violoncelos e na altura original, terminando harmonicamente suspensa, assim que a mãe sai de casa.

A próxima cena inicia-se com uma casinha focalizada no quadro (DVD – Apêndice B: 3.2.4) e com o som de uma melodia, não sincronizada, mas que se assemelha, principalmente pelo timbre, à sonoridade indeterminada e indefinida já ouvida três vezes no filme. Assim que Raimundo passa em frente a essa casa, um homem com um saxofone chega à janela e chama a atenção do garoto: “– Raimundo, afinal consegui o que queria! Vou tocar na Filarmônica Dantas Barreto”.

FIGURA 80 – Melodia da última intervenção sonora indeterminada e não sincronizada: saxofonista justifica sua presença no filme

Moderato



Fonte: Registro sonoro e imagem digital do filme editados pela autora.

O espectador é levado a compreender que aquelas sonoridades indeterminadas e indefinidas ouvidas anteriormente eram do homem que estudava o seu instrumento musical. Talvez seja possível também compreender que, naqueles três momentos anteriores, a sonoridade do sax esteve sempre associada ao entorno da moradia de Raimundo e recordar que aquela casa, vizinha de Raimundo, fora discretamente focalizada quando ouvimos o sax nas duas primeiras vezes. Assim como havia feito em *Terra é sempre terra*, Cavalcanti aproveita o som instrumental, mas ao mesmo tempo indeterminado, para interferir e dialogar ativamente com a narrativa, conforme expresso na entrevista de 1960 (CAVALCANTI apud PELLIZZARI; VALENTINETTI, 1995; p. 279)

D. Maria passa em frente à “Mercearia do Juazeiro” (1:13:45) e o padraço de Aurora interrompe os passos da mulher alegando que precisava conversar com ela. No recinto, D. Maria fica sabendo do roubo de Raimundo e promete pagar o que ele retirou. O diálogo dos dois, Sr. Juazeiro e D. Maria, dura aproximadamente dois minutos sem acompanhamento musical, dando mais aspereza e seriedade à cena (DVD – Apêndice B: 7.2.1).

Raimundo vai à casa de Aurora (1:15:12) e é recebido agressivamente pela mãe da moça. Quando ela diz a Raimundo que Aurora tinha ido embora (1:15:25), surge uma variação do tema I nas cordas graves e andamento lento que reforça a carga negativa que a revelação trouxe para o coração do rapaz, expressa em seu semblante e na voz embargada.

O corte traz novamente o diálogo entre D. Maria e Juazeiro (1:16:00 a 1:17:11), que se mantém sem acompanhamento musical. A música, tema I nos violinos, retorna quando a mulher sai da mercearia, sobre a qual um ruído de trovão e a voz pouco intensa de Juazeiro confirmam a possibilidade de chuva. A paisagem do horizonte inóspito e céu nublado projetada na tela articula a passagem para a próxima sequência.

- **XVIII sequência (1:17 a 1:23:50):** D. Maria procura pelo filho no embarque do navio/Raimundo conta o roubo para D. Maria/Zé Luís morre; *cluster*, silêncio e tema I.

Uma voz masculina em ritmo regular faz a chamada dos que irão embarcar para o Sul. Ruídos de apitos de navios e o diálogo de D. Maria com um marinheiro se superpõem à voz do homem. Os primeiros planos nos rostos envelhecidos e cansados de cada uma das pessoas relacionadas na lista do oficial evidenciam a realidade sofrida do povo nordestino.

FIGURA 81 - Retirantes que irão embarcar no vapor rumo ao o Sul



Fonte: Imagens digitais do filme editadas pela autora.

A voz do homem continua, mas passa a ser fundo, e os ruídos ganham destaque. Podemos também ouvir diálogos que em seguida serão sincronizados para que, junto com D. Maria, possamos identificá-los como sendo de Aponina, flertando com alguns homens na beira do cais.

Dona Maria continua sua procura por Raimundo e o primeiríssimo plano sonoro no apito sincronizado do navio, na altura da nota Fá, convoca a tripulação para o embarque. D. Maria acompanha a entrada das pessoas, mas não vê Raimundo. Alguns compassos do tema I soam lentamente nas cordas graves, mas quando a mulher avista Zé Luís é o *cluster* dissonante que soa (1:19:13 a 1:19:23). D. Maria aproxima-se do marido, aponta para o navio a vapor que parte e acusa o pobre homem pela fuga do filho na embarcação. O *cluster* se intensifica com o *close* no rosto do homem. Durante o diálogo as falas de cada um deles, Maria e Zé Luís, são entrecortadas por sonoridades derivadas do *cluster* e do tema I. Ela conta a Zé Luís que Raimundo foi para o Sul e queria levá-lo, mas ele perdeu a partida do

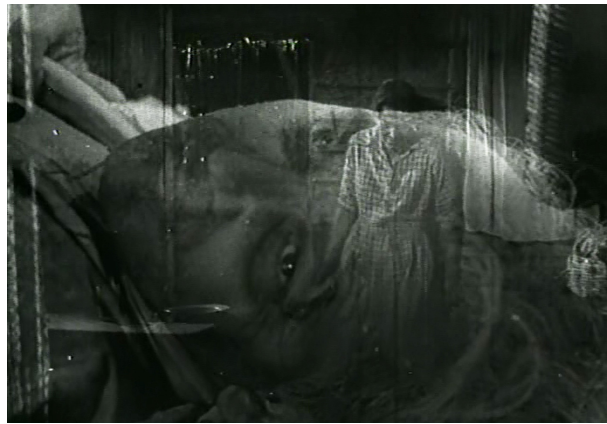
navio. Zé Luís pede a passagem à mulher e a música, num gesto melódico rápido e ascendente, termina suspensivamente no agudo, junto com a frase dita por Maria: “– Você quer a passagem?” - D. Maria rasga o bilhete e joga-o ao mar. Essa ação da mulher é pontuada por um acorde grave, dissonante, com a presença identificável dos instrumentos de percussão da orquestra (1:20:26). A cena termina com o *fade out* na imagem da mulher parada e do homem se afastando às pressas.

O ruído das ondas introduz a cena na qual Zé Luís pega seu barco e avança mar adentro. A partir do sincronizado canto do mar, os violinos se agitam e trazem o tema I, que cresce em orquestração grandiosa e decresce no final da frase musical, junto com a voz de um homem que chama por Zé Luís. A música conclui-se na próxima cena, no interior da casa da família.

D. Maria prepara a mesa de jantar. Raimundo entra e cumprimenta a mãe, que lhe abençoa. O diálogo dos dois inicia-se e até o fim não tem acompanhamento musical (DVD – Apêndice B: 7.2.2). O rapaz conta tudo à sua mãe, que o conforta dizendo que já sabia do roubo e que iria pagar ao Sr. Juazeiro. Raimundo demonstra arrependimento, admite que a mãe estava certa ao dizer que o mar só traz desgraça e chora.

Do lado de fora da casa alguém chama pelo rapaz (1:22:26). A música surge, doce e em intensidade bem fraca, com a melodia do tema I nos violinos. O homem entra na casa e conta à Maria e a Raimundo que a canoa de Zé Luís havia sido encontrada em frangalhos.

FIGURA 82 – Sobreposição da imagem de
D. Maria e Zé Luís morto



Fonte: Imagem digital do filme editada pela autora.

A câmera focaliza, primeiro, Raimundo e o amigo saindo na chuva em busca de mais informações e, depois, a mulher que fica só e com expressão de culpa pelo mal que possa ter ocorrido ao marido. A câmera vai se distanciando e, em sobreposição à imagem da mulher, apresenta o primeiro plano no rosto do marido morto (FIG. 82).

A música cresce em intensidade e tensão harmônica, junto com a crescente força emocional da cena, até se aclamar novamente com o ruído sincronizado do mar. A reexposição do tema I conclui-se em Mi menor, junto com as imagens das sombras das pessoas que no escuro velam o corpo do homem.

FIGURA 83 – Raimundo caminha só e triste
pelo cais do porto



Fonte: Imagem digital do filme editada pela autora.

Raimundo caminha só e triste pelo cais do porto e olha para um redemoinho no mar pontuado pelo *cluster*, a partir do qual um movimento escalar ascendente e acelerado dos violinos traz o tema I pela última vez.

5.2 Análise sonora

Os três elementos da banda sonora - diálogos, música e ruídos - destacados na *Decupagem sonora* de *O canto do mar* serão abordados de acordo com sua funcionalidade na narrativa, classificados e relacionados com os conceitos de Alberto Cavalcanti, expostos no capítulo 2 deste estudo. Além disso, as pesquisas musicais realizadas por Guerra-Peixe no Nordeste do Brasil, comentadas no terceiro capítulo, serão retomadas na interpretação das manifestações tradicionais inseridas no filme.

- **Os ruídos e sonoridades diferenciadas dos diálogos e da música**

Sinos, apitos de navios, barulho do mar, sons vocais são sonoridades diferenciadas dos diálogos e da música que têm importante participação na montagem da banda sonora de *O canto do mar*. Seja pelo ritmo, tonalidade ou timbre, os ruídos nesse filme relacionam-se com a voz e trechos musicais, complementando informações, pontuando e valorizando a dramaticidade das passagens. Uma das funções mais simples que eles exercem é a pontuação, auxiliando a articulação das cenas. O som do papagaio ou de uma porta que bate, o portão que range na III sequência, os fogos de artifício que anunciam o frevo na IV e a buzina de carro não sincrônica que articula o passeio de Aponina pela cidade na XIII são alguns exemplos dos ruídos que pontuam. No que diz respeito ao emprego de sonoridades indeterminadas e indefinidas, destaca-se a presença de um personagem exclusivamente sonoro, semelhante ao papel do personagem do pianista inserido no filme *Terra é sempre terra*.

Em *O canto do mar*, a inclusão de uma sonoridade instrumental não sincronizada será ouvida em três momentos, mas sua significação será esclarecida apenas

perto do final do filme. A indefinição e indeterminação desse som, que parecem notas tocadas em um instrumento de sopro, um saxofone, porém nunca vinculado à imagem que justifique ou concretize sua presença, despertam o interesse, a inquietação e a expectativa do espectador. Mesmo podendo não ser percebida por alguns, para o ouvinte atento essa inserção sonora amplia o universo da cena para fora de campo e estimula a busca de seu sentido.

As duas primeiras intervenções do sax executando o mesmo motivo melódico acontecem depois de 30 minutos de filme, com diferença de pouco mais de 1 minuto entre elas, ambas na VIII sequência. Seria esse som diegético ou não diegético? Qual o seu significado, já que ele não se constitui tematicamente, tampouco se impõe pela duração ou intensidade?

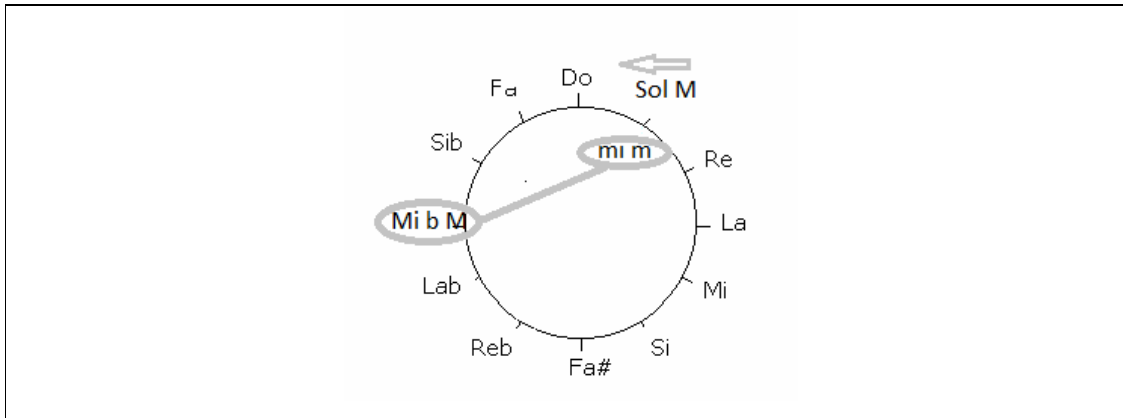
Após 1 hora de filme, portanto, aproximadamente 30 minutos depois das duas apresentações iniciais, a sonoridade não sincronizada retorna pela terceira vez, na XV sequência. Na cena noturna em que Raimundo está em seu quarto, apenas uma nota, Fá, soa três vezes. No momento em que ele se aproxima da janela e olha para o lado de fora do quarto, a nota soa com mais intensidade, enfatizando a aproximação do rapaz para a origem do som amplificado pelo silêncio da noite.

A resolução da expectativa gerada por essas intervenções sonoras não sincronizadas ocorre próximo do final do filme, na XVII sequência. Uma nova melodia, ainda não sincronizada com a imagem, antecipa a revelação do “novo” personagem, quando um homem surge na janela de sua casa no momento em que Raimundo passa em frente a ela. Só então percebemos que, nos três momentos anteriores, a sonoridade do sax esteve associada ao entorno da moradia de Raimundo e recordamos que aquela casa, vizinha de Raimundo, fora discretamente focalizada quando ouvimos o sax nas duas primeiras vezes. Dessa última vez, um homem que carrega um saxofone chega à janela e, chamando a atenção de Raimundo, justifica sua presença sonora no filme: “– Raimundo, afinal consegui o que queria! Vou tocar na Filarmônica Dantas Barreto”.

A aparição do saxofonista e sua fala esclarecem suas intervenções sonoras anteriores. Como em *Terra é sempre terra*, o contraponto que se estabelece entre a sonoridade do sax com as imagens e a história narrada gera uma nova interpretação. Em *O canto do mar* o personagem sonoro se materializa como símbolo de esperança e vitória em meio ao contexto de sofrimento, miséria e desencanto que envolve os demais personagens da história. E, ainda, ao relacionar as intervenções do sax entre si e com outros sons que as circundam, percebem-se relações tonais que reforçam essas conclusões sobre a significação do contraponto estabelecido entre o saxofonista e o contexto da trama.

Imediatamente antes de ouvirmos pela segunda vez a melodia do sax, Aponina entoia uma melodia, que é entrecortada duas vezes pelo frágil som emitido pelo irmão caçula chamando pela mãe. Observa-se que a moça para de cantar na nota dominante da tonalidade de Mi menor da melodia, a nota Si, a mesma altura do segundo chamado do menino. A função de suspensão que essa nota ocupa na tonalidade acentua a expectativa pelo agravamento da doença do garoto. Aponina então corre para localizar D. Maria e quando ela passa em frente a uma casinha vizinha ouve-se o som do sax. Mesmo realizando um trecho melódico curto e inconclusivo, a tonalidade que fica mais sugerida no trecho do sax é Mi b maior. A escolha das tonalidades das melodias interpretadas pelos personagens, Aponina e o saxofonista, não parece aleatória. As tonalidades Mi menor e Mi b maior possuem tônicas que estão separadas pelo menor intervalo tonal de um semitom da escala cromática. No entanto, no ciclo das quintas, que representa as relações atrativas entre os tons, elas quase não possuem afinidades tonais e estão separadas por quatro quintas descendentes, como representado a seguir.

FIGURA 84 - Representação, no ciclo das quintas, da distância das tonalidades da melodia cantarolada por Aponina e a segunda intervenção do sax



Fonte: da autora.

Assim como as tônicas Mi e Mi b das melodias, os personagens que as interpretam, Aponina e o saxofonista, estão fisicamente próximos, já que são vizinhos. Entretanto, o deslocamento que suas vidas estão uma da outra está representado no distante vínculo tonal das duas tonalidades: o Mi menor, representando a família desestruturada pela miséria e sem expectativa de um futuro melhor, e o Mi b maior, que representa o saxofonista que tem o sonho de tocar na orquestra realizado.

Finalmente, na quarta intervenção do sax, quando o saxofonista dá a notícia de sua realização ao vizinho jovem e sofrido, Raimundo, a melodia que ele executa está na tonalidade Dó menor. Essa tonalidade possui as mesmas notas do Mib M das duas intervenções anteriores, mas iniciando na tônica Dó adquire a cor menor e uma nova semântica que pode sugerir a compaixão do instrumentista para com o infortúnio dos vizinhos.

A escolha cuidadosa das tonalidades é observada também nas relações entre ruídos e músicas, como o choro não sincronizado do pequeno Silvino, na VI sequência (FIG. 85). O ruído do garoto está na altura da nota Si b, que corresponde à altura da terça menor da tonalidade de Sol menor da doce variação do tema I que finalizou a sequência anterior. Essa altura do ruído de Silvino também se associará à tonalidade do Fá menor da música que será a seguir cantarolada por Aponina, como subdominante dessa nova tonalidade. O ruído do

choro, portanto, desempenha a função de uma nota pivô, que articula a modulação entre essas duas tonalidades.

FIGURA 85 – Ruído e música em relações tonais atrativas na VI sequência

<i>Sol menor</i> (<i>sol, sib, re</i>)	← <i>si b</i> →	<i>Fá menor</i>
(V Seq.) Variação do tema I	(VI Seq.) Choro de Silvino	Melodia cantarolada por Aponina

Fonte: da autora.

Na VIII sequência, os chamados de Silvino pela mãe merecem destaque. Não sincronizados, os chamados melodicamente tristes do filho caçula atingem a altura da nota Si, dominante da tonalidade de Mi menor da melodia cantarolada por sua irmã Aponina. A coincidência nessa altura da nota Si do segundo doloroso chamado do garoto e da última nota cantarolada pela irmã provoca uma suspensão tonal que potencializa a expectativa da gravidade da passagem. A moça interrompe o seu trabalho e sai correndo em busca da mãe. Em toda a cena não vemos Silvino, apenas ouvimos seu lamento.

Além das relações tonais pontuais que se estabelecem entre os elementos sonoros do filme, em alguns momentos eles são organizados em estruturas maiores, formando grandes frases e evidenciando o interesse pela orquestração do conjunto sonoro. Essas construções geram estruturas musicais polifônicas, constituídas de ruído, música e voz em sobreposições arejadas por respirações e silêncios.

Alberto Cavalcanti traz novamente para a ficção o caráter documental que deu no início do filme, quando inclui a voz do narrador nas muitas sonoridades que irão compor o final da XI sequência que destaca a migração dos retirantes rumo ao Sul. Introduzida pelo som sincronizado do apito do navio, a estrutura sonora polifônica que será construída nessa passagem dura aproximadamente dois minutos. Aos poucos se vão agregando novos ruídos, música diegética, falas e voz do narrador, em um crescendo harmonioso de intensidade e densidade

sonoras. As linhas sonoras que compõem a estrutura polifônica são destacadas em planos diferenciados de intensidade. As batidas do martelo que prende as travas da embarcação, por exemplo, soa em primeiro plano quando sincronizada com sua imagem também em primeiro plano enquanto o narrador se cala. A decomposição da densidade se dá de maneira semelhante, com a retirada gradativa dos elementos sonoros. Primeiro, saem os diálogos, depois a música; e quando o texto do narrador também se encerra, a mesma sonoridade inicial do apito do navio conclui a frase musical.

Outra elaborada estruturação formal dos elementos sonoros está presente num dos planos do sonho de Raimundo, na XV sequência. A passagem sonora foi representada (FIG. 86) com base na Cue sheet de Ken Cameron, que ilustrou o segundo capítulo deste trabalho. Entretanto, na primeira coluna à esquerda da versão que ofereço para a lista de sons, a medição em pés do rolo da película da lista de Cameron foi substituída pela marcação de tempo corrido no filme digital. Além disso, foram acrescentados símbolos de dinâmica musical para indicar a intensidade aproximada das intervenções sonoras.

A frase musical inicia-se com as primeiras badaladas sincronizadas de um sino, que continuarão soando sem sincronia por 20 vezes. Sobre a quinta badalada do sino ouve-se a breve intervenção vocal de Zé Luís, que se encerra pontuada por um acorde musical dissonante, o cluster. As badaladas continuam quando Raimundo entra na igreja, porém em intensidade mais fraca. Sobre as últimas três badaladas surgem primeiro uma voz, que reconhecemos como a do narrador, e logo em seguida a música, uma variação do tema I nas cordas. Dentro da igreja esse dueto de voz e música permanece por pouco mais de 20 segundos até o retorno das badaladas, as duas primeiras superpostas ao prolongamento do acorde musical que pontuou o final da última fala do narrador. Ainda dentro da igreja, o cluster se sobrepõe às badaladas que, como no início da frase musical, soarão 20 vezes até o início da próxima cena.

FIGURA 86 – Cue sheet da cena da igreja na XV sequencia

Tempo	Local	Diálogos	Música	Ruído 1
01:03:50	Fora da igreja			Badaladas 1 F
01:03:55				2 3 4
01:04:00		Zé Luiz F : :		5 6 mf 7
01:04:05		: :		8 9
01:04:10		—	Cluster F .	10 11 12 13 mp
01:04:15	Dentro da igreja			14 15 16
01:04:20		Narrador mf .	Tema I mp	17 18 pp 19
01:04:25		20
01:04:30		
01:04:35		
01:04:40		
01:04:45		—	. .	Badaladas 1 pp 2 3 p
01:04:50				4 5 6 mp
01:04:55				7 8 9
01:05:00			Cluster F	10 11 mf 12
01:05:05			13 14 15
01:05:10	Fora da igreja		—	16 17 F 18
01:05:15				19 20

Fonte: da autora.

Da maneira que os sons foram organizados na cena, a estrutura formal da passagem se assemelha à forma musical ternária tradicionalmente representada como ABA', sendo a parte A constituída pelas badaladas com intervenções de voz e *cluster*, a parte B essencialmente pelo dueto entre a voz do narrador e a música e A' pelas badaladas com intervenção do *cluster*. Vale ainda acrescentar que o som das badaladas, limítrofes desse plano na sequência do sonho de Raimundo, relaciona-se com a música (altura e registro grave) que as antecede e com as batidas do tarol (timbre e ritmo) que as precede.

No filme *O canto do mar*, Cavalcanti também emprega os ruídos funcionais, cuja definição está exposta no item Análise sonora do filme *Terra é sempre terra*, quarto capítulo deste estudo. De acordo com a definição, os ruídos funcionais são sincronizados e se associam por suas qualidades tonais com a música do filme, gerando uma indefinição dos limites de ambos, música e ruído, e contribuindo para o encadeamento de planos e sequências.

A articulação entre a II e a III sequências, por exemplo, é realizada sonoramente por uma sucessão de ruídos funcionais. O *cluster* que finaliza II sequência se associa ao timbre do ruído sincronizado da onda do mar que avança para a praia no início da III sequência. A câmera movimenta-se na mesma direção da onda e a música surge em fusão com o ruído do mar sem que se perceba. À medida que a onda se aproxima da praia a música ganha intensidade até que culmina com as batidas nos pratos da percussão junto com a quebra da onda na praia. Dessa maneira, ruído sincronizado e música se fundem, dificultando a identificação de onde cada qual começa ou termina.

Na cena inicial da V sequência, quando a esposa avista o marido por trás das madeiras que ela atira ao chão, novamente o emprego de ruído funcional pode ser constatado. O som em primeiro plano das tábuas caindo irão se fundir com a música que já estava discretamente presente, mas que ganha destaque nos metais e percussão a partir desses ruídos. Após a queda da última tábua, a música reproduz semelhante sonoridade, com forte e seco ataque no registro grave.

Em harmonia com a sonoridade da buzina do navio que finaliza a XI sequência, a música, variação do tema I, surge e cresce em intensidade. Quando sua presença assume o primeiro plano do espaço sonoro da cena, a música culmina junto com o ruído sincronizado de uma grande onda do mar. Esse ruído da onda surgiu também da música e junto com ela atingiu o ponto culminante. O encadeamento dos planos que finalizam a sequência ganha unidade e força expressiva pela presença do tema musical, a essa altura já associado à esperança depositada no mar, e pelo vínculo orgânico e dialético que se estabelece entre os ruídos funcionais e a música.

Destaca-se como mais um exemplo do emprego de ruído funcional a demarcação do início da festa do bumba-meu-boi na XIV sequência. A música movida, que estranhamente acompanha a imagem estática de uma tabuleta que anuncia a festa do boi, finaliza junto com o ruído sincronizado da batida de um martelo que quebra a pedra, demarcando o início da festa. Esse ruído sincronizado do martelo tem a função de um pivô que articula a finalização da música incidental e a entrada da música diegética. O andamento movido e a tensão do timbre da música orquestral se associam então aos tambores e outros instrumentos de percussão que acompanharão a dança e o canto da festa do boi.

De maneira geral, é bem evidente na sonorização desse filme o cuidado com variações de timbre e intensidade sonora, sugerindo espacialização, velocidade e profundidade. Esse tipo de alteração sonora pode ser percebido, por exemplo, nas badaladas do sino na XV sequência. O som do sino é mais intenso quando sincronizado com o primeiro plano da imagem do lado de fora da igreja. No interior da capela, ao contrário, a intensidade é mais fraca e o timbre também se modifica. Também na III sequência a aproximação e afastamento de Raimundo em relação à procissão que sai da igreja é o que motiva a diferenciação da intensidade da melodia entoada pelos fiéis. Da mesma forma, a melodia cantada no interior da casa no velório de Silvino é respondida pelo coro de amigos em intensidade proporcionalmente enfraquecida pela distância em que a câmera se coloca em relação a eles, assim como ocorre na sessão de purificação no Xangô. Mais um exemplo de espacialização sonora se refere à cena da panorâmica sobre a cidade, na XIII sequência, acompanhada de música. À medida que a câmera

sobrevoa pela cidade, ouvimos uma voz não sincrônica anunciando a venda de mangas. Quando o corte traz a imagem de Raimundo com a bacia de mangas na cabeça, a voz que anunciava fica em primeiro plano. O cuidado rigoroso com esse aspecto da sonorização do filme demonstra principalmente a intenção de prover as cenas de mais naturalismo.

- **Trilha musical**

A trilha musical é bastante diversificada, apresentando desde cantigas, músicas regionais e música orquestral. Além da composição orquestral escrita originalmente para o filme, Guerra-Peixe compõe duas canções, *Maria do mar* e *O canto do mar*, com letra de José Mauro de Vasconcelos, ambas aparecendo no filme na voz e violão dos personagens, respectivamente, Zé Luís e João Bento. Na X sequência, a canção *Maria do mar* começa em voz e violão, mas do meio para o final passa à versão orquestrada por Guerra-Peixe. Ambas as canções foram gravadas na voz de Inezita Barroso¹²², em 1953, em discos RCA Victor, e editadas no mesmo ano pela Ricordi Brasileira.

Mesmo com orquestração grandiosa explorando o *tutti* instrumental, cordas, metais, madeiras e percussão, ou mais intimista em instrumentação mais reduzida, a música orquestral composta originalmente por Guerra-Peixe para o filme possui características que remetem ao ambiente nordestino em que se desenvolverá a trama. As escalas modais, a rítmica sincopada e os contornos melódicos simples baseados na repetição de motivos são os principais elementos que ajudam a dar a cor nordestina.

Tal como em *Terra é sempre terra*, nos créditos iniciais estão expostos os dois temas que serão recorrentes na trama. O tema I, na escala Si menor frígia, associa-se à força e esperança que o mar representa para os personagens. Esse tema tem orquestração predominantemente grandiosa, com a presença de metais e percussão, como apresentado na II e III sequências. As variações desse tema,

¹²² Inezita Barroso atuou no cinema brasileiro, foi protagonista no filme *Mulher de verdade* (Kino Filmes, 1953/54), de Alberto Cavalcanti, com o qual foi premiada como melhor atriz, Prêmio Saci e Prêmio Governador do Estado/SP, em 1955.

em instrumentações menos intensas e harmonia mais instável, aparecem associadas ao desencanto e à loucura que o mar pode também trazer, associadas na trama principalmente ao personagem Zé Luís. O tema II tem orquestração mais simples, nas cordas ou em instrumento solista, como a clarineta, é construído na escala nordestina (escala maior com 4º grau elevado e 7º grau abaixado) e estará associado à miséria e ao sofrimento causado pela seca. Além dos dois temas principais, o *cluster* orquestral dissonante e agudo representa a loucura do personagem Zé Luís.

Os dois temas principais ocupam lugares bem definidos no filme. O tema II, da seca, aparece quase exclusivamente no início do filme, junto ao comentário do narrador. A partir da II até a V sequência o tema I impera em diversificadas variações na altura, instrumentação, andamento e registro, adequando-se à dramaticidade e condução narrativa. Também da II à V sequência o *cluster* será recorrente, interferindo nas variações do tema I quando o personagem Zé Luís é referenciado, como no *close* no prato vazio na II sequência. Da VI à XII sequências predominam as canções e melodias cantaroladas pelos personagens.

Além das variações dos dois temas principais, Guerra-Peixe apresenta outros que não serão recorrentes, mas que enriquecem a trilha musical, como o tema nas cordas graves que se assemelha à melodia cantarolada por Aponina na VI sequência e o tema da morte de Silvino. A música típica de casas de baile utilizada no filme para potencializar a sugestão do *glamour* do ambiente do bordel, na VII sequência, é outro tema musical que aparece uma única vez no filme, em instrumentação diferenciada com a presença do piano dialogando com as cordas.

As intervenções musicais de Guerra-Peixe em *O canto do mar* extrapolam a composição orquestral original e invadem o terreno do diegético e do real. O filme não procura expressar exclusivamente a miséria ou do sofrimento do povo da região nordestina, mas também suas festas e comemorações, experimentadas e pesquisadas por Guerra-Peixe naquela época, conforme comentado no terceiro capítulo deste estudo. São projetadas na tela as festas do frevo, do maracatu, do bumba-meu-boi, o culto do Xangô, a música dos pregões e, apesar dos críticos atribuírem a Cavalcanti, para uns, o acerto ou, para outros, o equívoco dessas

inserções, elas são apresentadas conforme descritas e vivenciadas pelo compositor. Ao contrário do entendimento de Viany (2009) de que essas manifestações tradicionais se destacam no filme mais pelo exotismo que por imposição da trama ou do de Glauber Rocha de que “O Xangô, O bumba-meu-boi, O maracatu de que os melhores momentos do filme são ainda falsos, embora narrados no melhor estilo documentário” (ROCHA, 2003, p. 74), a opinião do crítico do estado de São Paulo, na época do lançamento do filme, parece mais apropriada:

Numa obra cuja unidade fosse simplesmente episódica e linear, a inserção dessas sequências comprometeria a integridade da ação. Aqui, elas nos pareceram enriquecedoras da atmosfera e da visão deste mural de imagens, que quer muito mais sugerir do que mostrar, muito mais comover do que explicar (JORNAL ESTADO DE SÃO PAULO, 1953a, p. 6).

Como nesta pesquisa pretende-se demonstrar - com os comentários que se seguem sobre Xangô, o frevo, o maracatu, a reza-de-defunto e os pregões - o rigor e a autenticidade com que os elementos assinalados por Guerra-Peixe são apresentados atestam mais essa contribuição do compositor para o filme *O canto do mar* e intensificam o caráter de documentário social do filme, não o restringindo às partes nas quais a *voz over* se faz presente.

- **Xangô**

Na XV sequência, Raimundo leva o pai a um ritual do Xangô, poderoso Orixá do candomblé que, de sua ligação com a natureza, recebeu poderes de feitiçaria. O poder do Xangô se liga também às questões mentais que envolvem a razão e o conhecimento, perfeitamente adequado à mente perturbada do personagem Zé Luís.

Antes de levar o pai ao terreiro, Raimundo diz: “–Vamos, eu lhe levo lá! O Xangô é lá pro lado de Água Fria”. - O terreiro a que Raimundo se refere é certamente a casa *Ilê Obá Ogunté*, localizado em Água Fria, um bairro da zona norte de Recife. Segundo informações levantadas em pesquisa na *web*, fundada em 1875, essa é a mais antiga casa de Xangô do Recife. Conhecido atualmente como *Sítio de Pai Adão*, o terreiro de linhagem mista, isto é, dirigido por duas pessoas, um pai-de-

santo, o babalorixá e uma mãe-de-santo, Iyalorixá, foi tombado pelo governo do estado de Pernambuco, em 05 de setembro de 1985.

Nas investigações sobre os ritmos dos maracatus e Xangôs do Recife, Guerra-Peixe vai aos terreiros e interage com os músicos. É bem provável que tenha sido nesse *Ilê Obá Ogunté* que o músico tenha experimentado o toque dos tambores do Xangô, como ele se refere em carta de 27 de maio de 1950 a Mozart de Araújo (GUERRA-PEIXE *apud* ARAÚJO, 2007, p. 22).

Na apresentação do Xangô no filme, a câmera observadora procura registrar os elementos que compõem o ritual, utilizando superposições e vários cortes de imagens. Ficam à mostra objetos adorados pelo Orixá, como as gamelas no quarto do Mané Mariano, os percussionistas e seus instrumentos, três tambores e agogô, o jogo dos búzios, que possibilita a comunicação entre os Orixás e os homens, a dança - *aluja*, a música e o idioma específicos.

No trecho da carta a Mozart Araújo, em 31 de agosto de 1950 (GUERRA-PEIXE *apud* ARAÚJO, 2007, p. 23), Guerra-Peixe escreve sobre a extensa variedade de ritmos dos tambores do Xangô, mais de 100 que já havia anotado. Ele comenta ainda nesse trecho que o agogô também possui muitos ritmos, tocando notas diferentes, algumas vezes, e em outras apenas uma nota. O agogô do ritual mostrado no filme toca dessa forma, repetindo da mesma maneira a mesma nota em meio ao ritmo inebriante dos percussionistas.

FIGURA 87 - Tambores e agogô no culto do Xangô em *O canto do mar*



Fonte: Imagem digital do filme editada pela autora.

- **Frevo**

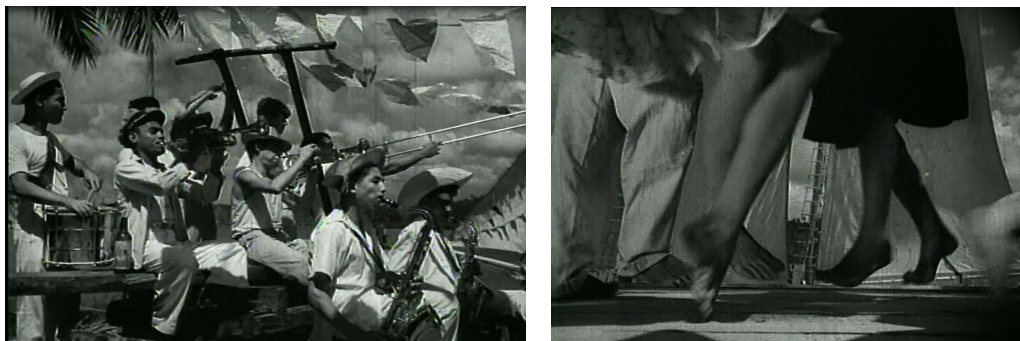
Sobre o frevo, Guerra-Peixe anotou suas impressões e aproveitou suas características musicais, como exemplifica o hino *Pra frente Brasil*, comentado no capítulo 3 deste trabalho. No jornal paulista *A Gazeta*, ele escreve sobre *A música e os passos do frevo*, iniciando o ensaio com ênfase na música, segundo ele “uma simples marcha”, e na formação musical do compositor. “Normalmente, o compositor de marcha pernambucana (‘frevo’ ou ‘marcha-frevo’, se o quiserem) é músico, às vezes profissional ou semiprofissional, que zela pela moralização de sua classe artística” (GUERRA-PEIXE, 1959 *apud* ARAÚJO 2007, p. 131). Em 1951, no ensaio para o *Diário da noite*, de Recife, Guerra-Peixe escreve sobre o que ele chamou de *A provável próxima decadência do frevo*, que se refere à contaminação prejudicial que a música do frevo sofreria se aproveitada pelo músico carioca, a partir da apresentação do grupo Vassourinhas na capital do Rio. Felizmente, Guerra-Peixe estava enganado, se considerarmos o trágico destino previsto por ele para essa música se ela caísse no gosto do músico carioca. Nesse ensaio, no entanto, ele já havia constatado em suas pesquisas que o que propiciava ao frevo conservar seu vigor rítmico, a grandiosidade de sua orquestração e suas características formais era o fato “de seu compositor ser não um ‘orelhudo’, mas, sempre, um músico que a imagina numa orquestra e que imediatamente dá forma gráfica musical à sua inspiração” (GUERRA-PEIXE, 1959 *apud* ARAÚJO, 2007, p. 133).

No referido artigo de *A Gazeta*, Guerra-Peixe cita compositores e menciona a contribuição dos avanços tecnológicos do disco e do rádio para divulgação de suas composições. Ele destaca também a dimensão dos preparativos para a festa do Carnaval e o envolvimento de clubes, músicos e assistas nos ensaios para sua apresentação e o encerra com o seguinte comentário:

A música do frevo não é folclórica, mas de fonte semierudita, muito embora de caráter popular e destinada ao povo. Os passos, porém, são de invenção anônima, e diversos deles já se encontram perfeitamente tradicionalizados e até com curiosas designações, igualmente formadas na tradição. A dança é, portanto, absolutamente folclórica (GUERRA-PEIXE 1959 *apud* ARAÚJO, 2007, p. 132).

Durante aproximadamente um minuto de projeção do filme *O canto do mar*, a música, com seus instrumentos de sopro de metal (trombones, trompetes e saxofones) e percussão e os passos do frevo ficaram registrados na tela. Nota-se ainda a excelente qualidade da gravação sonora.

FIGURA 88 - Músicos e passistas da festa do frevo



Fonte: Imagens digitais do filme editadas pela autora.

- ***Maracatu elefante***

A festa do *Maracatu Elefante*, principal campo das pesquisas de Guerra-Peixe, tem espaço reservado no filme por aproximadamente dois minutos (1:05:20 a 1:07:10). A imagem do totem do elefante é projetada na tela (1:05:27) num lapso de tempo tão curto e luminosidade tão fraca que dificulta sua percepção; corte para a percussão e novo corte para a imagem do totem do tigre, mais nítida que a do elefante. Após os tótems, são apresentados o estandarte e as calungas, intercalados com imagens dos batuqueiros e seus instrumentos de percussão.

FIGURA 89 - Totens do elefante e do tigre na festa do *Maracatu Elefante*



Fonte: Imagens digitais do filme editadas pela autora.

No livro *Maracatus do Recife*, Guerra-Peixe (1980) constata que à pergunta sobre os objetos de maior apreço nas tradições do maracatu¹²³, os populares respondiam com a seguinte lista em ordem decrescente: o tigre, o elefante o estandarte e as calungas, que são as bonecas levadas pelas baianas. No *Maracatu Elefante*, no entanto, o elefante vem na frente do tigre, fato que se explica pela história da fundação dessa “nação”.

Segundo Guerra-Peixe (1980), a fundação do *Maracatu Elefante* está ligada à figura do negro Manoel Santiago, que se sublevou contra a direção do extinto *Maracatu Brilhante* e junto com seguidores organizou a nova nação, no ano de 1800. A sobrinha de Manoel Santiago, Júlia do Nascimento, conhecida como Santa ou Santinha, nasceu em 1877 e logo foi eleita rainha do Maracatu Leão Coroado. Mais tarde, Santinha casou-se com João Vitorino, que foi escolhido como soberano do *Maracatu Elefante* e, seguindo os passos do marido, abandonou o *Maracatu Leão Coroado*. Em 1947, Dona Santa foi eleita rainha do *Maracatu Elefante*, quase 20 anos depois da morte de Vitorino, em 1928. A rixa entre as duas nações, *Maracatu leão coroadado* e *Maracatu elefante*, justifica a troca da ordem da apresentação dos totens no cortejo do segundo, como explica Guerra-Peixe:

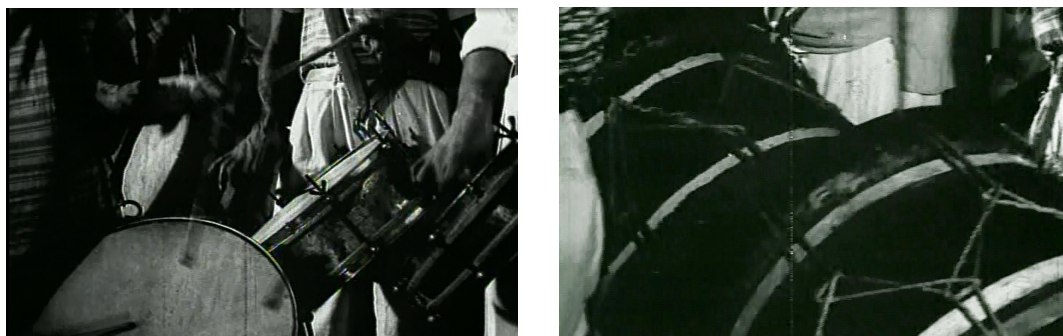
Quando João Vitorino e Dona Santa deixaram o *Maracatu Leão Coroado*, os participantes deste grupo ressentiram-se como o acontecimento e, a par das rivalidades carnavalescas, começaram a fazer pilhérias com os membros do *Maracatu Elefante*. Depreciavam o elefante, o totem do grupo, dizendo-o “animal manso”, apelido extensivo ao pessoal do mesmo cortejo. Vitorino teve a ideia, então, de adotar o tigre, colocando-o no séquito, por trás do elefante. Quando os populares do Coroado repetiam o gracejo, Vitorino respondia-lhes: “– O elefante é bicho manso, mas olhe quem vem atrás [...]” E assim as piadas não lograram o antigo efeito (GUERRA-PEIXE, 1980, p. 37).

Os baques dos instrumentos de percussão que compõem o grupo instrumental da festa atestam as anotações do músico sobre a rítmica do maracatu. Guerra-Peixe (1980, p. 58) estava presente no carnaval pernambucano de 1952 e anotou a

¹²³ Segundo Guerra-Peixe (1980), o maracatu é um cortejo real, cujas práticas são reminiscências das festas de coroação de reis negros, eleitos e nomeados na instituição do Rei Congo, cujos registros remontam ao século XVII. Com a decadência do auto do Congo, os cortejos foram preenchidos com os demais membros das “nações”, termo usado para diferentes agrupamentos de negros estendidos na zona onde o rei exercia autoridade. O termo maracatu, que se referia inicialmente a uma forma particular de batuque, de ritmo, passou a designar o cortejo recifense, que ainda hoje aproveita o termo nação para identificar o séquito.

seguinte instrumentação na apresentação do cortejo do *Maracatu Elefante*: gongué, tarol, quatro caixas-de-guerra e nove zabumbas. Sobre o gongué, semelhante ao agogô do Xangô, Guerra-Peixe (1980) observa que a maioria é feito de uma, e não duas campanas. Em relação ao tarol e às caixas, percebe-se a preferência pelos instrumentos industrializados, pela sonoridade e custo. Já as zabumbas, que são os bombos, são confeccionadas nas nações, que as pintam com cores que identificam sua origem. Quanto ao *Maracatu Elefante*, o pesquisador informa (GUERRA-PEIXE, 1950 *apud* ARAÚJO, 2007, p. 157) que as zabumbas eram construídas pela própria “rainha” Dona Santa.

FIGURA 90 - Tarol e caixas-de-guerra (industrializados) e zabumbas (artesanais) que aparecem no filme na apresentação do *Maracatu Elefante*



Fonte: Imagens digitais do filme editadas pela autora.

Sobre o resultado musical apresentado pelo grupo instrumental durante o cortejo, Guerra-Peixe observa que o alto número de zabumbas e a rítmica variada que eles realizam provocam no ouvinte uma sensação de caos rítmico. Isso se deve ao toque da zabumba contrariar a natureza acústica dos instrumentos graves. Guerra-Peixe acrescenta que a música do *Maracatu Elefante* “traz em si uma prática rítmica tradicionalizada, que se faz sentir através de fenômenos dinamogênicos” (GUERRA-PEIXE, 1950 *apud* ARAÚJO, 2007, p. 157). No filme, essa dinamogenia, ou seja, a superativação gerada por uma excitação encontra expressão. O rápido adensamento sonoro do Maracatu, com a participação de número maior de instrumentos e variações rítmicas, a primeira sobreposição das vozes dos membros da nação, o segundo plano de sobreposição com os chamados de Raimundo pelo pai e deste pelo filho são excitações sonoras que se

aliam aos vários cortes nas imagens com pouca luz e contrastes de planos. E resultam, na minha interpretação, uma sensação dinamogênica para a cena. Certamente o espectador presente na sessão do filme naquela época, e ainda hoje, impressiona-se com a apresentação do *Maracatu Elefante*.

Como é costume em Recife, a apresentação do *Maracatu Elefante* no filme acontece durante uma festa de carnaval na qual se percebe a presença de foliões que destoam do ritual dos negros. Em meio ao cortejo, não poderia deixar de notar a presença de dois homens fantasiados de presidiários que levam nas costas números cujo significado, de conotação sexual, se associa ao homossexualismo e ao erotismo: 2424 e 6969.

FIGURA 91 – Homens fantasiados de presidiários que aparecem no filme em meio ao cortejo do *Maracatu Elefante*



Fonte: Imagens digitais do filme editadas pela autora.

Em minha opinião, a presença dos presidiários destacada pela câmera está relacionada à homossexualidade de Cavalcanti e à maneira debochada, no tom de brincadeira típico da festa, que ele escolheu para representar a reação da sociedade perante essas pessoas diferentes, preferindo que elas se mantivessem aprisionadas e distantes do convívio social.

- **Reza-de-defunto**

O ritual da reza-de-defunto foi pesquisado por Guerra-Peixe junto aos populares do bairro Alto Santa Rosa, na cidade de Caruaru, em Pernambuco, durante o mês de fevereiro de 1952. O pesquisador explica (GUERRA-PEIXE *apud* ARAÚJO,

2007, p. 59-90) que jamais ouviu a palavra *velório* entre os populares, que sempre usavam a expressão *reza-de-defunto* para o ritual que precede o enterro das pessoas mortas, acompanhado de rezas, costumes e cantilenas folclóricas que misturam textos do catolicismo oficial, chamadas *Excelências* e *Benditos*. O pesquisador escreveu sobre o conceito, a liturgia, os costumes e superstições, a música, um glossário e o registro de letra e música das principais rezas e das rezas complementares desse ritual. Guerra-Peixe escreveu que, de acordo com alguns populares a *reza-de-defunto* era cantada quando o defunto tinha mais de sete anos, chamado então de *pecador* ou *pecadora*, e que para os menores de sete anos - *anjo*, *anjinho*, *anjinha* ou *anjim* -, não se cantava. No entanto, outros já afirmavam que também se canta para os anjos, mas com outras rezas.

FIGURA 92 – Reza-de-defunto para Silvino



Fonte: Imagem digital do filme editada pela autora.

No filme, a *reza-de-defunto* preparada para Silvino é acompanhada de uma cantilena que não aparece nos registros de Guerra-Peixe, no entanto, outros elementos do ritual estão inseridos no filme como descritos por ele. O banho no defunto, lavando o corpo e alma para sua entrada no céu; as quatro velas acesas em torno do morto, apesar de no filme elas não estarem dispostas em forma de cruz, conforme indicado por Guerra-Peixe; a rezadeira aos pés do defunto (ao lado esquerdo de D. Maria, na FIG. 92), mulher que comanda a reza e o coro e que fica em volta do morto.

- **Pregão**

O pregão de Raimundo anunciando suas mangas-rosa, na XIII sequência, é mais uma contribuição musical do filme que pode ser atribuída a Guerra-Peixe. No texto sem data e não publicado, *Pregões diversos* (GUERRA-PEIXE *apud* ARAÚJO 2007, p. 175-180), o compositor registra o texto e a música de 11 pregões, dos diversos anotados por ele no Recife: Vendedor de batatas (I e II), Vendedor de mangabas (I e II), Vendedor de caju, Vendedor de jabuticaba, Vendedor de sorvete de abacaxi, Vendedor de cocada (I e II), Vendedor de lã. O interesse de Guerra-Peixe pelos pregões é tão acentuado que ele escreve em rodapé que o pregão do Vendedor de cocada I foi anotado em junho de 1949 e aproveitado na *Suíte para quarteto ou orquestra de cordas*. Ele informa também que essa peça para cordas foi tocada em um programa de aniversário de uma emissora de rádio de Recife.

No artigo “*Sputnik e o folclore*”, Guerra-Peixe (1957 *apud* ARAÚJO, 2007, p. 185-187) propõe reflexão sobre o conceito de “fato folclórico”, discutido no primeiro Congresso Brasileiro de Folclore, em 1951, no Rio de Janeiro, e definido na primeira Carta do folclore brasileiro que se originou do evento. Além do anonimato do criador e do tempo suficientemente antigo de existência, o “fato folclórico” se caracteriza também por ser dinâmico, sofrer alterações e poder ser criado de um momento para outro, desde que tenha aceitação coletiva ou, como prefere Guerra-Peixe, uso coletivo. O pesquisador inclui no conceito as piadas, os apelidos, as formas populares de vender produtos, as inscrições em para-choques de caminhões e, claro, as cantigas populares. “As adoções de cantigas de fonte popular são um dos aspectos do folclore. Nos meus registros são abundantes os exemplos dessa natureza” (GUERRA-PEIXE, 1957 *apud* ARAÚJO, 2007, p. 186).

Em *O canto do mar*, muitas cantigas populares são cantaroladas pelos personagens, expondo um vasto repertório dessa natureza, como a cantiga de ninar que D. Maria canta para Silvino na VI sequência, espantando o pavão – *Xô pavão*, a versão nordestina da cuca que assustava as crianças do Sudeste brasileiro; as melodias cantaroladas por Aponina nas VI e VII sequências; a

melodia do cego pedinte, cuja estrofe inicial foi utilizada por Geraldo Vandré na música *Ladainha*¹²⁴; o *Galope à beira-mar*, do cantador na praia. Além delas, juntam-se as duas cantilenas de caráter religioso: a melodia dos fiéis que saem da igreja em procissão cantando um hino em louvor à pátria amada e a entoada em homenagem à criança morta.

Assim como os ruídos funcionais, as músicas do filme também se associam por semelhanças de timbre, ritmos, tonalidades, entre outras, como ocorre na passagem da XII para a XIII sequências. O ritmo sincopado e a melodia desenfreada do repente do cantador que finalizou a XII sequência se assemelha às batidas da percussão e ao movimento das cordas agudas que iniciam uma variação do tema I na XIII. Dessa maneira, os distintos planos da imagem (cena noturna na praia X cena diurna na cidade) e as distintas propostas sonoras (música diegética X não diegética, cantador X orquestra) se interligam pelas semelhanças das qualidades musicais dos eventos sonoros aparentemente distintos. Mesmo que não percebidas pelo espectador de maneira consciente, essas semelhanças musicais dão unidade e suavizam o encadeamento das sequências.

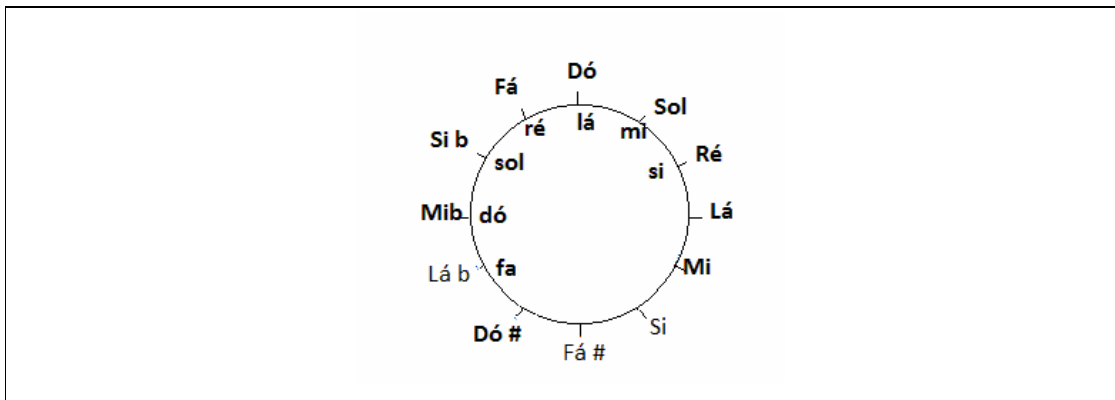
Também na VI sequência, a música de Guerra-Peixe, única intervenção de música incidental da sequência, possui características que a aproximam da melodia que Aponina acabara de cantar e da cantiga de ninar que irá acalantar o sono de Silvino. Além disso, o acorde de tônica da tonalidade de Ré menor sobre o qual se conclui a música de Guerra-Peixe é ao mesmo tempo a subdominante da tonalidade de Lá menor da cantiga de ninar cantrolada por D. Maria.

Mais um exemplo das relações tonais atrativas entre as músicas do filme é a variação do tema I proposta por Guerra-Peixe na tônica Sol da escala menor frígia, antecipando a tonalidade de Sol menor da canção “Maria do mar” entoada por Zé Luís, na X sequência.

¹²⁴ No endereço <http://www.vagalume.com.br/geraldo-vandre/ladainha.html#ixzz1vSiZPg4I> estão disponíveis a letra e a música de *Ladainha* de Geraldo Vandré.

No plano sonoro geral do filme, além da diversidade de timbres, dos ruídos, vozes e instrumentos e variações de intensidades, observa-se também a ampla utilização do espectro tonal. Deixando de lado as características internas das escalas modais utilizadas e considerando exclusivamente suas tônicas e modos, maior ou menor, podemos representar no ciclo das quintas do sistema tonal a variada gama de tonalidades que foram empregadas nos temas e suas variações, conforme destacado na *Decupagem sonora* do filme.

FIGURA 93 – Tonalidades principais, maiores (externo e negrito) e menores (interno) usadas no filme *O canto do mar*



Fonte: da autora.

Em meio a essa profusão de sonoridades, o silêncio se destaca como importante elemento de expressividade dramática. Enquanto, na maioria das vezes, as imagens do sofrimento e desesperança do povo nordestino são reproduzidas na tela acompanhadas de música, em pelo menos três cenas o silêncio musical dá sua contribuição. As duas cenas às quais me refiro são protagonizadas por D. Maria: na primeira, ela discute e bate na filha Aponina e, na segunda, ela toma conhecimento, por meio do Sr. Juazeiro, do roubo de Raimundo. Em minha opinião, a ausência de acompanhamento musical para as cenas as provê de mais aspereza e gravidade e intensifica a dor da mãe com a revelação do desvio de conduta de seus filhos. Observa-se, ainda, que na última sequência, quando Raimundo conta para sua mãe sobre o roubo cometido por ele, também não há acompanhamento musical. Dessa vez, é a dor de Raimundo por sua ação escusa e impensada que é agravada pelo silêncio.

- **A palavra**

Em *O canto do mar* a grande novidade do primeiro elemento da banda sonora, a palavra, é a presença do narrador, a *voz over*. As experiências no cinema documental no período da GPO estão marcadas nesse filme, não apenas por essa presença do observador que narra o contexto que ele observa, mas pela dramatização do real, característica que Cavalcanti relevava nos documentários da produção inglesa. Em *O canto do mar* o cineasta procura expressar uma realidade brasileira distante e negligenciada pelo espectador comum de uma forma bastante verossímil e também poética, como eram tratados os documentários ingleses. Os rostos marcados pelo sol ardente que deixa também suas marcas no solo quebradiço, a paisagem árida, as manifestações culturais tradicionais e a fala do povo são captadas pela câmera, narradas e apresentadas ao espectador, demonstrando querer, assim como pretendia com os documentários da GPO, “forçar o público a se interessar pelas questões essenciais do país” (CAVALCANTI, 1957, p. 79).

O emprego poético das palavras é outra característica marcante do texto de *O canto do mar*, a começar pelo título escolhido e justificado pela recorrência sonora geralmente sincronizada das ondas do mar, pontuando e articulando planos e sequências, quase sempre mesclada com a música de Guerra-Peixe.

O filme inicia-se como um documentário. Por aproximadamente quatro minutos de filme, uma voz eloquente narra sobre as exíguas chances de sobrevivência do povo nordestino assolado pela seca e sua retirada em busca de melhores condições de vida. O ritmo lento e timbre grave do narrador se harmonizam com o texto narrado, com as imagens projetadas na tela e com a música que as acompanha. A repetição espaçada do *mot* “Não chove!” parece querer enfatizar a recorrência sazonal daquela situação desoladora. A voz do narrador retorna no meio do filme, dessa vez documentando a partida dos retirantes no navio a vapor rumo ao Sul.

Para a pesquisadora Luciana Correa, o retorno da *voz over* no meio do filme acentua a desconexão entre o drama coletivo dos sertanejos e o individual do protagonista, segundo ela, separados também pelos gêneros cinematográficos:

É curioso porque, se por um lado o filme pretende articular sertão e mar no mesmo processo de estagnação e desejo de fuga, por outro lado insiste em mantê-los como mundos distintos, desconectados até pelo gênero, cabendo a um o tratamento documental e a outro o ficcional (ARAÚJO, 2005).

Ao que parece, os gêneros rigorosamente estancados pela autora se misturam na tela. O documental se insere no ficcional, seja na captação do ambiente particular do Recife daquela época, nos rostos simples dos pescadores e lavadeiras que se misturam com o dos atores ou no registro autêntico das festas tradicionais. No documental, na parte central do filme, Raimundo e seu pai que, segundo a autora, pertencem à ficção, participam daquele momento com sua imagem e o som de suas vozes e ambos assistem à partida do grupo de retirantes com expressão de identificação com a realização do sonho de fuga que ele representa. Também a música orquestral de Guerra-Peixe que perpassa pelo filme unifica suas partes, dando coerência ao todo. Considero, ainda, que, formalmente, o retorno da *voz over* no meio do filme reforça o significado de sua presença inicial e chama novamente a atenção do espectador para que ele reconheça no filme não apenas uma história triste e individual, mas uma realidade que atinge pessoas de uma região localizada no mapa do Brasil, muito distante da realidade da maioria de seus compatriotas.

Acrescente-se, a esse respeito, que, de acordo com o pesquisador Caldieri (2005), Cavalcanti evitava a diferenciação entre os gêneros ficção e documentário. Isso porque, segundo o cineasta, a expressão documentário era empregada, de maneira geral, com conotação de coisa morta, antiga, e ficção é aquele filme a que a pessoa assiste sabendo que não corresponde a uma realidade, rótulos que não representavam sua maneira de entender cinema. Ao contrário, para Cavalcanti, “o filme de ficção, para se tornar obra de arte, tem que documentar. Tem que refletir a situação política, econômica ou social das pessoas. E, no momento em que ele reflete essa situação, transforma-se, também num documento” (CALDIERI, 2005, p. 35).

Para finalizar, aproveito as palavras de Cavalcanti, que a meu ver sintetizam sua proposta ao filmar *O canto do mar*. A primeira fala foi extraída do livro do jornalista Sérgio Caldieri, no trecho em que Cavalcanti exalta a capacidade de Jean Vigo mostrar poesia por intermédio de sua câmera, e diz: “Só me interessa a realidade, o artista deve converter a realidade em poesia, deve libertar a poesia que a realidade encerra” (CAVALCANTI *apud* CALDIERI, 2005, p. 33). A segunda é um depoimento de Cavalcanti, em 1969, que finaliza o documentário de Alfredo Sternheim, no qual o cineasta enfatiza a necessidade de se fazer um cinema brasileiro capaz de atingir outros públicos que não exclusivamente o brasileiro e, por isso mesmo, um cinema que não se preocupe em ser nacionalista, o que para ele era “uma coisa desprezível”. Cavalcanti expressa na fala o ideal social que norteou os filmes e documentários que trouxeram para o grande público, entre outras, as atividades de pescadores (*North Sea*), de trabalhadores do correio (*Night Mail*), o modo de vida no Ceilão (*Sonf of Ceylon*) como também o dos habitantes do Nordeste brasileiro (*O canto do mar*), como contextos que extrapolam o nacional e representam uma parte da civilização mundial.

E assim é preciso que ele tenha socialmente uma vista bastante larga, para poder, justamente, mostrar o Brasil com os seus problemas, mas não sob o ponto de vista nacional, sob o ponto de vista inteiramente internacional. E o que eu posso dizer para os meus colegas brasileiros que estão lutando muito bem para criar esse cinema, que eles não pensem o cinema em termos de nacionalidade, mas que pensem o cinema como um ciclo que represente uma parte da civilização internacional que é a única válida hoje em dia (CAVALCANTI *apud* STERNHEIM, 1969).

6 CODA

Graças aos registros de críticos e teóricos que participaram do início da produção cinematográfica brasileira, de pesquisas mais recentes, de películas e discos redescobertos, dos filmes que sobreviveram à ação do tempo, do descuido e dos inúmeros incêndios nas cinematográficas brasileiras e das cópias que felizmente foram tiradas e guardadas nas cinematecas institucionais ou particulares, a história do cinema brasileiro vem sendo recontada e remontada. Motivados por interesses distintos e com diferentes olhares, pesquisadores vão ampliando a rede de informações, possibilitando novas conexões e revelando aspectos de diferentes momentos da cinematografia brasileira. Nessa linha o estudo se desenvolveu e considero que os resultados apresentados são mais alguns passos para o esclarecimento de aspectos relacionados à banda sonora dos filmes que fazem parte importante da história do cinema brasileiro da década de 1950. Somados a outros olhares, os resultados permitem uma visão mais ampla e completa daquele período cinematográfico tão esquecido, mas merecedor de desdobramentos, sobretudo com novas análises de trilhas sonoras de filmes de Cavalcanti e trilhas musicais de Guerra-Peixe, cujo nome aparece vinculado a um total surpreendente de 31 produções cinematográficas.

Em relação ao início do cinema brasileiro, na maior parte dos casos falamos pela voz do outro, pois os filmes não existem mais e o acesso a películas raras é restrito aos que trabalham no tratamento e recuperação dos dados. Com base principalmente na opinião dos que estiveram próximos dessa produção inicial, foram traçados aspectos que nortearam o emprego do som no cinema brasileiro até a década de 1940, cujos resultados foram fundamentais para conferir o ganho de qualidade técnica e artística adquirido com a vinda de Cavalcanti para o Brasil.

As músicas e os músicos brasileiros tiveram relevante papel desde os filmes silenciosos, como demonstraram os registros sobre os filmes cantantes que fizeram sucesso nos teatros do Rio e de São Paulo. Também nas primeiras produções sonorizadas, cujas imagens eram acompanhadas de trilha sonora

gravada em discos no sistema vitafone, os maestros compositores elaboravam temas e trechos musicais para acompanhar personagens e cenas, o que indicava o cuidado com o emprego da música do filme. Com a evolução do cinema sonoro e a gravação dos sons na própria película, além dos diálogos, as músicas continuaram sendo um elemento importante, mas nem sempre submetidas às imagens ou à narrativa, mas sim tirando proveito do novo meio de exibição. Esse tipo de aproveitamento da música no filme, em vez de a música do filme, encontrou espaço dominante nas chanchadas - que não foram abordadas neste estudo - e no cinema educativo da década de 1930/40. As produções na proposta do cinema educativo procuravam mostrar orgulhosamente a arte e os artistas brasileiros na pintura, na poesia, na escultura, assim como nossos músicos e nossa música. Entretanto, se a música parece ter encontrado lugar de destaque nos filmes daquela época, os ruídos eram precariamente explorados e, quando utilizados, eram quase exclusivamente sincronizados, com a intenção de dar mais naturalismo às cenas.

Michel Chion, no livro *L'audio-vision* (Chion, 1993, p. 138), reconhece a lacuna do aproveitamento dos ruídos, tanto em sua aplicação quanto em sua análise, e indica questões técnicas e culturais para que seu uso tenha sido negligenciado no cinema clássico. Segundo Chion, as razões culturais são a desvalorização estética ainda corrente dessas sonoridades, apesar de fazerem parte do mundo sensível. E as razões técnicas foram os problemas de gravação e equilíbrio sonoro dos ruídos, o que explica o desenvolvimento da tomada de som especialmente para a voz e a música. Chion cita como exceções para essa regra cineastas como Tati, Bresson e mais outros dois ou três apenas, no entanto, não hesito em acrescentar à sucinta lista do estudioso francês o cineasta brasileiro Alberto Cavalcanti como um dos pioneiros no emprego dos ruídos no cinema. Os resultados da investigação asseguram que Cavalcanti não apenas venceu as questões técnicas que limitavam o uso dos ruídos, como apresentou proposições para o uso de suas qualidades tonais e seus efeitos dramáticos. Antes de vir para o Brasil ele já havia demonstrado sua capacidade de manipular e empregar artisticamente no cinema os sons diferenciados da palavra e da música, como exemplificaram, entre outros, a orquestração dos ruídos no documentário *Night Mail* e o grito da mulher que se encadeia com o ruído do trem em *Pett and Pott*,

ambos de 1934, este último aproveitado por Hitchcock no filme *39 degraus*. As investigações demonstraram, também, que as proposições de Cavalcanti eram compartilhadas por outros realizadores cinematográficos, como Jean Epstein, e estavam em sintonia com as pesquisas do meio musical iniciadas com os futuristas italianos e desenvolvidas, a partir dos avanços tecnológicos de captação e gravação sonora, pelos concretistas franceses. O emprego dos ruídos e de outras sonoridades diferenciadas da palavra e da música nas duas produções brasileiras de Alberto Cavalcanti exibiu rigor e originalidade, especialmente no que diz respeito à escolha das qualidades tonais dessas sonoridades, à exploração de suas possibilidades simbólicas e expressivas, principalmente quando seu uso ultrapassa as evidências do sincronismo e explora a sugestão promovida pela assincronia, e à sua dialética com a música, que caracteriza os ruídos funcionais.

Ao discorrer sobre os ruídos funcionais, o estudioso de cinema Noel Burch (2006) eleva o filme *Os amantes sacrificados* do cineasta japonês Kenji Mizoguchi à categoria de pioneiro e exemplo praticamente único na história do cinema no uso desse recurso sonoro. Assim como ocorre nos trechos descritos por Burch, esses ruídos em dialética com a música do filme, e vice-versa, já haviam sido empregados por Cavalcanti pelo menos quatro anos antes do filme japonês, nas trilhas sonoras de *Caiçara*, *Terra é sempre terra* e *O canto do mar*, como ficou evidente nas análises de trechos desses filmes. No entanto, mais importante que atribuir o pioneirismo a um ou outro cineasta, é, como fez Burch, reconhecer o valor artístico dos ruídos funcionais e o propósito expressivo de sua utilização, reservada para passagens de alto valor dramático, como ressaltado nas produções brasileiras.

Além dos ruídos funcionais, Cavalcanti explora o potencial de sons indeterminados e não sincronizados para complementar as imagens e estimular a imaginação do espectador. Por não serem provocadas explicitamente por um objeto concreto em cena e sua origem não ficar clara, essas sonoridades despertam o interesse, a expectativa e a inquietação no ouvinte. Esse uso não sincrônico dos ruídos, segundo Cavalcanti, permite que eles sejam reconhecidos pelo seu valor abstrato, independentemente de seu valor real, aumentando, dessa

maneira, o seu poder de sugestão e a eficácia de seu efeito dramático. Nos filmes produzidos por Cavalcanti no Brasil analisados neste estudo procurei destacar a utilização simbólica de sonoridades indefinidas e indeterminadas, como a do saxofone, que se concretiza com a presença do saxofonista no final de *O canto do mar* ou a do pianista em *Terra é sempre terra*, cujo significado se dá na imaginação do espectador, e para a qual ofereci minha própria interpretação. Mesmo que para muitos essas sonoridades passem despercebidas, elas estão lá, deliberadamente expressivas.

Guerra-Peixe compõe a música para os filmes *Terra é sempre terra* e *O canto do mar* de acordo com os preceitos ditados pelos compositores franceses de música incidental, Maurice Jaubert e Jean Wiener, ambos referenciados por Cavalcanti. Os músicos franceses indicam o uso parcimonioso, mas, ao mesmo tempo, indispensável da música para a manutenção da unidade de estilo e da evolução dramática do filme, assim como aconselham a modéstia como uma virtude a ser adotada pelo músico de cinema. Nos referidos filmes a música se alia às imagens sem a pretensão de ser ouvida separadamente delas e, por outro lado, percebemos que em muitas passagens as imagens não podem mais se desprender da música, que as complementa e, nos momentos oportunos, as dota de poesia, profundidade, emoção e ritmo.

As análises decorrentes da percepção exclusivamente auditiva dos eventos musicais dos filmes, já que não foi possível encontrar as partituras, levaram a concluir que Guerra-Peixe manteve nas trilhas as mesmas características de sua música de concerto. A orquestração é limpa e simples, com uso de naipes, principalmente as cordas, com características percussivas, e a presença discreta do piano em algumas passagens. Em relação às características composicionais, destacaram-se a concisão de materiais, o emprego de escalas modais alteradas e rítmica definida. Os temas musicais de ambos os filmes são elaborados com ideias curtas e claras, com características melódicas e rítmicas que as particularizam e as tornam facilmente reconhecíveis. Geralmente compondo a música dos créditos iniciais, os temas são reapresentados no decorrer dos filmes em variações, entre outras, tonais, instrumentais, melódicas, de andamento, sem prejudicar a unidade do todo. Além dos temas principais e suas variações, novas

ideias surgem no decorrer da trama de maneira pontual, distinguindo algumas cenas. As experiências com o universo da música popular, decisivas para as orquestrações e arranjos de músicas definidas pelos realizadores nos primeiros trabalhos cinematográficos de Guerra-Peixe, foram também aproveitadas nas trilhas originais. São exemplos o arranjo da canção *Nem eu*, de Dorival Caymi, em *Terra é sempre terra*, e as canções *O canto do mar* e *Maria do mar*, em *O canto do mar*. As pesquisas do material folclórico e popular do Nordeste brasileiro, que incidiram na música de concerto de Guerra-Peixe a partir da década de 1950, estão expressas também nas composições para o cinema, seja nos contornos melódicos, nas escolhas das escalas ou no ritmo das peças. Além disso, alguns resultados desta pesquisa musicológica tiveram aplicação direta e até mesmo didática no filme *O canto do mar*, como, entre outras, o culto do Xangô, a festa do maracatu e a reza-de-defunto.

A sensibilidade musical dos dois artistas em parceria originou uma planificação sonora dos filmes, na qual voz, música e ruídos se encadeiam de maneira diversificada e harmoniosa, relacionados linearmente por tonalidades, timbres, alturas, registros e ritmos. Destacam-se as relações harmônicas dos encadeamentos dos ruídos entre si ou em dialética com a música. Ao contrário do que possa parecer pelas análises, essas conexões harmônicas não são ocorrências pontuais e encerradas em si mesmas, elas contribuem para o movimento, o ritmo e o direcionamento das passagens. Também sobrepostos, esses elementos sonoros são musicalmente orquestrados e, em relação com as imagens e a narrativa, eles geram estruturas diversificadas, ora harmônicas, ou seja, as linhas da imagens e do som na mesma sintonia, ora contrapontísticas, cuja dialética gera interesse e suspense.

Ao avaliar o desdobramento prático de um estudo dessa natureza, penso, como disse no início da coda, na importância de oferecer mais elementos para o campo da pesquisa científica na área do som no cinema brasileiro, os quais, espero, darão origem a novos desdobramentos e descobertas. A pesquisa comprovou que estava certa ao vislumbrar que as escolhas sonoras de Alberto Cavalcanti e Guerra-Peixe para os filmes *Terra é sempre terra* e *O canto do mar* originariam importante material para pesquisa sobre este tema. Mais que isto, fui

surpreendida pela profusão de ideias e procedimentos que expandiram minha visão sobre trilhas sonoras e fico com a certeza de que os resultados da parceria dos dois artistas oferecem novas possibilidades de interpretações e aplicações cinematográficas.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Cláudio Aguiar. *O cinema como "agitador de almas": Argila, uma cena do Estado Novo*. São Paulo: Anablume, 1999.

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Chiarato & Cia., 1928.

ARAÚJO, Luciana Corrêa de. O canto do mar. *In: Contracampo revista de cinema*, 71. [R.J.], maio 2005. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/71/cantodomar.htm>. Acesso em: 27 de fevereiro de 2011.

ARAÚJO, Samuel. A influência africana na música do Brasil. *In: III CONGRESSO AFRO-BRASILEIRO*. Recife, setembro de 1982. *Os afro-brasileiros*. Fundação Joaquim Nabuco. Recife: Massangana, 1985. Disponível em: <http://guerrapeixe.com/index2.html>. Acesso em: 23/02/2012.

ARAÚJO, Samuel (org.). Intr. Notas. *Estudos do folclore e música popular urbana, César Guerra-Peixe*. Belo Horizonte: UFMG, 2007. ISBN: 978-85-7041-602-5.

ASSIS, Ana Cláudia. Os Doze Sons e a Cor Nacional: Conciliações estéticas e culturais na produção musical de César Guerra-Peixe (1944 - 1954) Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, 2006.

ATLANTIDA CINEMATOGRAFICA. Site desenvolvido por Young Media, 2005. Disponível em: http://www.atlantidacinematografica.com.br/sistema2006/historia_texto.asp. Acesso em: 27 de fevereiro de 2011.

AUGUSTO, Sérgio. *Este mundo é um pandeiro. A chanchada de Getúlio a JK*. São Paulo: Schwarcz, 1989.

AZEVEDO, Luiz Heitor Correa. *Heitor Villa-Lobos: descobrimento do Brasil, Choros n. 10, Invocação em defesa da pátria*. Libreto do álbum duplo do disco vinil com gravação das referidas obras. Regência de Villa-Lobos da Orchestre National de La Radiodiffusion Française. Gravadora Angel, 3CBX – 241/242, [193?].

BARROS, Luitgarde Oliveira Cavalcanti; FARIA, Antônio Guerreiro; SERRÃO, Ruth (orgs.). *Guerra- Peixe, um músico brasileiro*. Rio de Janeiro: Lumiar, 2007.

BERNARDET, Jean Claude. *Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BRASIL, **Ubiratan. Infelizmente...** acervo da Multifilmes vira pó por falta de patrocínio. São Paulo: **O Estado de São Paulo**, 02.03.2002 Disponível em: <http://www.cinemabrasileiro.net/multifilmes.html>. Acessado em: maio de 2011.

BURCH, Noel. *Práxis do cinema*. Trad: Marcelo Pithon e Regina Machado. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CALDIERI, Sérgio. *Alberto Cavalcanti, o cineasta do mundo*. Rio de Janeiro: Teatral, 2005.

CAMERON, Ken. *Sound and the documentary film*. London: Sir Isaac Pitman & Sons, Ltda., 1947.

CARRASCO, Claudiney Rodrigues; FERREIRA, Sandra Cristina N. Ciocci. *A Atlântida e seus sons*. Artigo publicado no CD-ROM do evento Música de/para, 6º Encontro de Música e Mídia, na Universidade de São Paulo. São Paulo: Musimid – Centro de Estudos de Música e Mídia, 2010. Resumo disponível em <http://www.musimid.mus.br/6encontro/programacao.html>

CATELLI, Rosana Elisa. *O Instituto Nacional de Cinema Educativo: o cinema como meio de comunicação e Educação*. Trabalho apresentado ao NP07, Comunicação Audiovisual, do IV encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom. [20-?]. Disponível em: <http://www2.eptic.com.br/sgw/data/bib/artigos/b2d62f74fa61d243a02f4e4f8a3ce8c2.pdf> Acesso em: 27 de fevereiro de 2011.

CAVALCANTI, Alberto. Censura artística para os filmes produzidos no Brasil. Entrevista com Alberto Cavalcanti sobre as bases do INC, os projetos cinematográficos, o Festival Punta del Este e o caso Vera Cruz, *Jornal O Globo*, p. 9, 19/03/1951.

CAVALCANTI, Alberto. *Depoimento de Alberto Cavalcanti a Ricardo Cravo Albim*. Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som - MIS/RJ, 31 de março de 1969.

CAVALCANTI, Alberto. A vanguarda não é achar a necessidade de amanhã? Entrevista concedida a Paul Mandaire (1958). In: *Imagens*, n. 5. São Paulo: Unicamp, agosto/dezembro, p. 118-121, 1995a.

CAVALCANTI, Alberto. Discussão sobre o filme sonoro. Entrevista de Alberto Cavalcanti concedida a Alistair Cooke (1935). In: *Imagens*, n. 5. São Paulo: Unicamp, agosto/dezembro, p. 118-120, 1995b.

CAVALCANTI, Alberto. *Filme e realidade*. 2. edição. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1957.

CHION, Michel. *La audiovisión: Introducción a um análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Paidós, 1993.

CINEMATECA BRASILEIRA. Disponível em: <http://www.cinemateca.gov.br/> Acesso em: 27 de janeiro de 2011.

CINÉDIA Estúdios Cinematográficos. *Site desenvolvido por Wagner Brasil*, 2008. Disponível em: <http://www.cinedia.com.br/cinedia.html>. Acesso em 27 de abril de 2011.

CLAIR, René. The art of sound. In: WEIS, E.; BELTON, J. (eds.). *Film sound*. Columbia University Press, p. 92-95, 1985.

COSTA, Fernando Morais. *O som no cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: 7 Letras, p. 75-126, 2008.

COURI, Norma. *O estrangeiro Alberto Cavalcanti e a ficção do Brasil*. Tese (Doutorado) São Paulo: FFLCH/USP, 2004.

EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. Apresentação, notas e revisão técnica, José Carlos Avelar. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002a.

EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Apresentação, notas e revisão técnica, José Carlos Avelar. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002b.

EPSTEIN, J. *Slow motion sound*. In: WEIS, E.; BELTON, J. (eds.). *Film sound*. Columbia University Press, p. 143-144, 1985.

EWALD FILHO, Rubens. *Dicionário dos cineastas*. Porto Alegre, RS: L&PM Editores S/A, 1988.

FIGUEIREDO José; MIRANDA André; PEREIRA Miguel. Apagou a velinha e foi ao cinema. Reportagem sobre os 70 anos do bonequinho do Globo. Rio de Janeiro: *Jornal O Globo*, Segundo Caderno, domingo, p. 1, 23 de novembro de 2008.

FREIRE, Rafael de Luna. *Algumas considerações sobre o cinema brasileiro da década de 1930*. Blog: Preservação audiovisual, 2010. Disponível em: <http://preservacaoaudiovisual.blogspot.com/2010/07/preservacao-do-cinema-brasileiro-da.html> Acesso em: 27 de fevereiro de 2011.

FREIRE, Rafael de Luna (ed.). *Nas trilhas do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: 3º. Festival Cinemúsica, Valença, 2009.

FREIRE, Rafael de Luna (ed.). *Retrospectiva cinematográfica Maristela*. Rio de Janeiro: Gráfica Stamp, 2011. ISBN: 978-85-63497-01-7.

GALVÃO, Maria Rita; BERNARDET, Jean Claude. *Cinema: repercussões em caixa de eco ideológica (as ideias de “nacional” e “popular” no pensamento cinematográfico brasileiro)*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

GALVÃO, Maria Rita. *Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

GONZAGA, Adhemar; SALLES, Paulo Emílio. *70 anos de cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura S.A, 1966.

GUERRA-PEIXE, César. *Oitenta exemplos extraídos das minhas obras demonstrando a evolução estética: até abril de 1947*. Manuscrito. Rio de Janeiro, 1947.

GUERRA-PEIXE, César. *Depoimento MIS/RJ gravados em fitas de vídeo FITA DE VÍDEO: VI-00219*. Rio de Janeiro: 20/10/1993.

GUERRA-PEIXE, César. *Documentação que resume as atividades artísticas de Guerra-Peixe até 1971*. Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, 1971.

GUERRA-PEIXE, César. Em termos de música paulista. Rio de Janeiro: *Jornal do Comércio*, 12 de janeiro de 1964. Disponível em: <http://guerrapeixe.com/index2.html>. Acesso em: 23/02/2012.

GUERRA-PEIXE, César. *Escalas musicais do folclore brasileiro*. Rio de Janeiro: *Jornal do Comércio*. 28 de julho de 1963. Disponível em <http://guerrapeixe.com/index2.html>, acessado em 23/02/2012.

GUERRA-PEIXE, César. *Maracatus do Recife*. São Paulo, Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1980.

GUERRA PEIXE, César. *Relação cronológica de composições desde 1944*. Manuscrito, s.d.a.

GUERRA-PEIXE, César. *Site oficial sobre a vida e a obra do músico*. Disponível em: <http://guerrapeixe.com/index2.html>. Acesso em: julho de 2012.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

ITAÚ CULTURAL/teatro, *Enciclopédia*. Site com informações sobre o TBC; histórico, espetáculos e personalidades – 1949/1964. Atualizado em 1º/06/2010. Disponível em: <http://migre.me/6hOYU>. Acesso em: 01/12/2011.

JAKOBSKIND, Mário Augusto. *Alberto Cavalcanti: ilustre desconhecido no Brasil*. Observatório da Imprensa, Armazém Literário, edição 318, 01/03/2005, s/p. ISSN:1519-7670. Disponível em: http://www.observatoriodaimprensa.com.br/news/view/ilustre_desconhecido_no_brasil. Acesso em: julho de 2012.

JORNAL ESTADO DE SÃO PAULO. 21/11/1953 – Cinema: O canto do mar I, p. 6, 1953a.

JORNAL ESTADO DE SÃO PAULO. 22/11/1953 – Cinema: O canto do mar II, p. 11, 1953b.

JORNAL O GLOBO. *Cooperação da França na indústria cinematográfica brasileira*. 17/03/1951, p. 11, 1951.

JORNAL O GLOBO. Cresce a importância do cinema brasileiro. 07/05/1951, p. 1-2, 1951.

LACERDA, Bruno Renato. Guerra-Peixe: arranjador de orquestras de rádio. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 23, p. 138-147, 2011. Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/62427101/5/Guerra-Peixe-arranjador-de-orquestras-de-radio>. Acesso em: julho de 2012.

LANGE, Curt. Correspondências de Guerra-Peixe a Curt Lange. Belo Horizonte: Acervo Curt Lange. Biblioteca Central da Universidade Federal de Minas Gerais, 1995.

LESSA, Luiz Carlos Barbosa. *Lista de músicas do autor*, 1991. Disponível em: <http://www.paginadogaicho.com.br/barbosalesa/mus.htm>. Acesso em: 03/04/2012.

LIMA, Cecília Nazaré de. *A fase dodecafônica de Guerra-Peixe: à luz das impressões do compositor*. Dissertação de mestrado. Campinas: UNICAMP - Instituto de artes, 2002.

LIMA JÚNIOR, Walter. *Alberto Cavalcanti cineasta do mundo*. Documentário para a TV, sob a direção e apresentação de Walter Lima Junior, no programa Hoje tem espetáculo, partes 1 e 2. Realização: Centro de Teledifusão do 2º Programa Especial de Educação – Governo do Estado do Rio de Janeiro, [200?].

LUCAS Meize Regina de Lucena. Ver, ler e escrever: a imprensa e a construção da imagem no cinema brasileiro na década de 1950. São Paulo: Associação Nacional de História, *Revista Brasileira História* - RBH, v. 28, n. 055, pp. 19-40, jan-jun. 2008. Disponível em: <http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/html/263/26305502/26305502.html>. Acesso em: 07/12/2011.

LYS, Edmundo. Caiçara o melhor filme sul-americano. *Jornal O Globo*, Sessão O Globo nos cinemas, p. 5, 16/03/1951.

LYS, Edmundo. Terra é sempre terra. *Jornal O Globo*, Sessão O Globo nos cinemas, p. 5, 04/07/1951a.

MACARIO, Leonardo Côrtes. Canções para o carnaval. *In: Nas trilhas do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Light, p. 23-34, 2009.

MARTINS, Fernanda Aguiar Carneiro. Da prosa poética à *Cineplástica*: uma análise de *À deriva* (*En rade*, 1927), de Alberto Cavalcanti. *In: A cor das letras*: Revista do Departamento de Letras e Artes da Universidade Estadual de Feira de Santana. Feira de Santana: UEFS, 1997-. Número temático: literatura e cinema, n. 11, 2010, p. 161- 176. ISSN 1415-8973

MATTOS, Antonio Carlos Gomes de. Alberto Cavalcanti: personalidade do cinema mundial. *Revista Cinemin*, n. 48, 1988.

MÁXIMO, João. *A música do cinema: os 100 primeiros anos*. Rio de Janeiro: Rocco, v. 1, 2003.

MEDEIROS, Sérgio. Luigi Russolo e a arte dos ruídos: uma introdução à música futurista. *ZUNAI - Revista de poesia & debates*, ano VII, edição XXIV, abril de 2012. ISSN 1983-2621 Disponível em: http://www.revistazunai.com/ensaios/sergio_medeiros_luigi_russolo.htm. Acesso em: 27/06/2012.

MENDONÇA, Ana Rita. *Carmem Miranda foi a Washington*. Rio de Janeiro: Record, 1999. Disponível em: http://books.google.com.br/books?id=kgQ2K8ig9mYC&pg=PA31&lpg=PA31&dq=gravadora+columbia+e+o+vitaphone&source=bl&ots=_3RGYh3T3e&sig=IStNylfNSSahGE1Wk-AQjEHsqyw#v=onepage&q&f=false. Acesso em: 26 de abril de 2011.

MICHAELIS. *Moderno dicionário da língua portuguesa*. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1998. ISBN 85-06-02759-4.

MORAES, J. Jota. *Música da modernidade: origens da música do nosso tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

MORAES, Vinícius de (a). *Terra é sempre terra II*. Site do compositor. Disponível em: http://www.viniciusdemoraes.com.br/site/article.php3?id_article=635. Acesso em: 09/07/2012.

MULTIFILMES. *Filmografia de 1952 a 1955*. O site apresenta também uma série de artigos sobre a produtora e seus produtos. Disponível em: <http://www.cinemabrasileiro.net/multifilmes.html>. Acesso em: 22/02/2012.

NAZARIO, Luiz. Alberto Cavalcanti, o brasileiro errante. In: *Estudos judaicos, Brasil*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras/Fale/UFMG, p. 79-105, 2007.

NORONHA, Jurandyr Passos. *Panorama do Cinema Brasileiro*. P&B, 1968, 35 mm, 134 m. Regravado pelo Ministério da Cultura, Secretaria de Audiovisual SAV, Fundação Nacional de Arte – Funarte, Departamento de Cinema e Vídeo – Decine, RJ, 2002.

ONOFRE, Cintia Campolina de. A trilha musical da companhia Vera Cruz. In: *Nas trilhas do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Light, p. 35-48, 2009.

ORMOND, Andrea. *Revisão histórica, crítica e amorosa do cinema brasileiro*. Biografia entrevista, Mauro Alice, julho de 2008. Disponível em: <http://estranhoencontro.blogspot.com/2008/07/biografia-entrevista-mauro-alice.html>. Acesso em: 01/12/2011.

PELIZZARI, Lorenzo; VALENTINETTI Cláudio M. *Alberto Cavalcanti: pontos sobre o Brasil*. Trad.: Cláudia Cavalcanti. São Paulo: Instituto Lima Bo e P. M. Bardi, 1995.

PEREIRA, Kleide Ferreira do Amaral. *Influências indígenas na obra de Villa-Lobos*. Maestria Arte & Cultura / FIC Festival Internacional de Corais, 2009. Disponível em: <http://www.festivaldecorais.com.br/versao/setimo/noticia.aspx?IDNoticia=11>. Acesso em: 27 de fevereiro de 2011.

RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe (orgs). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: SENAC São Paulo, 2000.

ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

ROQUETTE-PINTO, Vera Regina. Roquete-Pinto, o rádio e o cinema educativos. *Revista USP*, São Paulo, n. 56, p. 10-15, dez.-fev. 2002/2003. Disponível em: <http://www.usp.br/revistausp/56/02-veraregina.pdf>. Acesso em: 27 de fevereiro de 2011.

SADOUL Georges. *Dicionário dos cineastas*. Atualizado por Émile Breton/1977. Tradução de Graziela Poeira e Júlia Ferreira. Lisboa: Livros Horizonte, 1979.

SALLES, Francisco Luiz de Almeida. Terra é sempre terra. São Paulo: *Jornal Estado de S. Paulo*, Seção Artes e artistas, Cinema, Rádio, Palcos e Circo, p. 7, 10 de abril de 1951. Disponível em: <http://www.ufrb.edu.br/cinecachoeira/2011/06/do-visivel-ao-legivel/>. Acesso em: julho de 2012.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da composição musical*. Tradução de Eduardo Seincman. São Paulo: Universidade de São Paulo – EDUSP, 1991.

SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO. Portal SESC São Paulo. *À sombra da História* [s.a.]. Revista e. n. 128, ano 2008. Disponível em: http://www.sescsp.org.br/sesc/revistas/revistas_link.cfm?edicao_id=301&Artio_ID=4697&IDCategoria=5354&reftype=2. Acesso em: 27 de fevereiro de 2011.

STERNHEIM, Alfredo. *Alberto Cavalcanti*. Documentário sobre a obra do cineasta brasileiro. Instituto Nacional de Cinema - INC, 1969.

HUNTLEY, John. *British Film Music*. (Col. The Literature of Cinema), series II, 1972, p. 246-7. Disponível em: <http://migre.me/afsVi>. Acesso em: 08/08/2012.

THIAGO, Paulo. *Batalha DOS Guararapes*. São Paulo: RGE/FERMATA, LP, 1978).

VETROMILLA, Clayton. Guerra-Peixe: da trilha sonora do filme O diabo mora no sangue ao Prelúdio nº. 2 para violão. Belo Horizonte: *Per Musi*, n. 21, p. 19-24, 2010. Disponível em: http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/21/num21_cap_02.pdf. Acesso em: 20/03/2012.

VIANY, Alex. *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Revan, 1993. 1ª. reimpressão em junho de 2009.

WEIS, Elisabeth; BELTON, John. *Film sounds: theory and practice*. New York: Columbia University Press, 1985.

XAVIER, Mônica. Nossa Hollywood ficava aqui. São Paulo: *Jornal da Tarde*, Revista domingo, 04.02.2001. Disponível em: <http://www.cinemabrasileiro.net/multifilmes.html>. Acesso em: maio de 2011.

ANEXOS E APÊNDICES

ANEXO A – Sinopse e dados técnicos de filmes nacionais citados no capítulo 1

Fonte: Cinemateca Brasileira

1. LÁBIOS SEM BEIJOS

CATEGORIAS: Longa-metragem / Silencioso / Ficção

MATERIAL ORIGINAL: 35 mm, BP, 53 min, 1.532 m, 16 q

DATA E LOCAL DE PRODUÇÃO: 1930; Início de filmagem: 1930.03.20; Final de filmagem: 1930.08.31; Rio de Janeiro – DF

DATA E LOCAL DE LANÇAMENTO: 1930.11.10; Rio de Janeiro; Sala Império

SINOPSE

Após se conhecerem casualmente, Lelita e Paulo encontram-se outra vez durante uma festa. A resistência inicial não impede que os dois passem a se ver, nascendo entre ambos arrebatadora paixão.

Certo dia, Lelita encontra sua prima Didi chorando sentidamente, e descobre que o motivo dessa mágoa chamava-se Paulo Morano. Paulo acusa sua ex-namorada, Tamar, de ter preparado a intriga e colocado Lelita contra ele.

Depois de muita insistência e dos assédios de Paulo, Lelita decide falar com ele e obrigá-lo a cumprir seu compromisso com Didi. Superando alguns percalços durante o caminho, Lelita e Didi chegam ao encontro com Paulo, onde se desfaz todo o equívoco (Resumo do cine-romance publicado em A Cena Muda, 12.11.1930).

GÊNERO: Drama romântico

PRÊMIOS: Melhor filme brasileiro, Jornal do Brasil, 1930, Rio de Janeiro - DF.

PRODUÇÃO: Cinédia S.A.; Gonzaga, Adhemar

DISTRIBUIÇÃO: Paramount Filmes

ARGUMENTO/ROTEIRO: Gonzaga, Adhemar

DIREÇÃO: Mauro, Humberto; ASSISTÊNCIA DE DIR.: Barreto, Francisco

2. LIMITE

CATEGORIAS: Longa-metragem / Silencioso / Ficção

MATERIAL ORIGINAL: 35 mm, BP, 120 min, 3.340 m, 16 q, Vitaphone

DATA E LOCAL DE PRODUÇÃO: 1931; Início de filmagem: 1930.05.00c; Final de filmagem: 1930.12.00c; Rio de Janeiro – DF

DATA E LOCAL DE LANÇAMENTO: 1931.05.17; Rio de Janeiro; Sala(s): Capitólio, em sessão especial para o Chaplin Club

SINOPSE

"[...] um tema, uma situação e três histórias. O tema, a ânsia do homem pelo infinito, seu clamor e sua derrota. A situação, um barco perdido no oceano com três naufragos - um homem e duas mulheres. As três histórias são aquelas que os personagens mutuamente se contam. Na situação se esboça o tema que as três histórias desenvolvem. A tragédia cósmica se passa no barco. E para ele convergem as histórias. O filme começa no barco e no barco marca-se o seu tom. Os naufragos estão abatidos, deixaram de remar e parecem conformados com seu destino. Uma das mulheres dá um biscoito ao homem e conta sua história. A mulher foge da prisão com a cumplicidade do carcereiro, despreza-o, foge, mas não encontra a paz. Tenta trabalhar - costurar - mas a monotonia a esmaga. Com a notícia de sua fuga, ela parte novamente. O homem reanima a outra moça caída no fundo do barco. Ela também conta sua história. Um casamento infeliz e desastrado com um pianista bêbado que toca em cinemas. A mulher sente-se esmagada pela monotonia e pela tirania dos laços de seu casamento. Recorda o homem em toda a sua degradação, desespera e foge. No barco, a primeira mulher tenta desesperadamente remar: mãos e remo são inúteis. Os outros dois olham-na, vencidos e conformados. O homem conta sua história. Ele, viúvo, tem um caso de amor com uma mulher casada. Há alegria e tristeza. Visitando o túmulo de sua esposa encontra o marido da amante que lhe diz que ela é leprosa. Desespero, angústia, terror - e fuga. No barco a água acaba. Um barril visto ao longe pode ser a salvação: o homem pula na água e não reaparece à tona. Em desespero a segunda mulher se atira à primeira, que a agride. Uma fica

prostrada, a outra chora. Desencadeia-se uma tempestade - uma longa sequência catártica que resolve o filme em termos de tema e ritmo. No mar calmo que retorna está apenas a primeira mulher agarrada a um destroço. Lentamente dissolve-se num mar de luzes" (FCDF/LMP).

GÊNERO: Experimental; Drama

PRODUÇÃO: Peixoto, Mário

ARGUMENTO/ROTEIRO: Peixoto, Mário

DIREÇÃO: Peixoto, Mário; Assistência de direção: Costa, Ruy

MÚSICA DE: Satie, Erik; Debussy, Claude-Achille; Prokofiev, Serghei Sergheievitch; Ravel, Maurice; Stravinsky, Igor; Borodin, Aleksandr Porfirevitch; Franck, César

TRILHA MUSICAL: Pedreira, Brutus

3. GANGA BRUTA

OUTRAS REMETÊNCIAS DE TÍTULO: DANÇA DAS CHAMAS

CATEGORIAS: Longa-metragem / Silencioso / Ficção

MATERIAL ORIGINAL: 35 mm, BP, 82 min, 2.248 m, 24 q, Vitaphone

DATA E LOCAL DE PRODUÇÃO: 1933; Início de filmagem: 1931.09.02; Final de filmagem: 1932.10.21; Rio de Janeiro – DF

DATA E LOCAL DE LANÇAMENTO: 1933.05.29; 1933.05.29; Rio de Janeiro; São Paulo; Sala(s): Alhambra; Odeon (Sala Vermelha)

EXIBIÇÃO ESPECIAL: 1933; Rio de Janeiro; Sala(s): Marajó do Museu Nacional e Império

SINOPSE

"Na noite de seu casamento, Marcos descobre que sua esposa não era virgem e assassina-a na própria câmara nupcial. O escândalo repercute em todos os jornais da capital, mas Marcos consegue ser absolvido pela justiça. Para esquecer o fato, Marcos muda-se para Guarahiba onde, trabalhando muito, acha que poderá afastar a tragédia de seu pensamento. Em Guarahiba, ele, que é engenheiro, dirige as construções de uma fábrica, auxiliado por Décio, que vive com sua mãe parálitica e Sônia, sua irmã de criação. Sônia se interessa por Marcos, que nem nota sua presença, absorvido que está com seu trabalho. Após

muita insistência, ela consegue convencê-lo a acompanhá-la num passeio pelas redondezas, enquanto Décio, que há muito ama Sônia, sai à sua procura. Ao encontrar Sônia com Marcos, Décio começa a temer que algo esteja para acontecer entre os dois. Mas Marcos vive atormentado pelas recordações e revive os momentos de seu noivado com a esposa que assassinara. Um dia, Décio consegue afastar-se com Sônia, seguidos sem serem vistos pelo engenheiro, e iniciam um idílio que culmina com um beijo, que faz com que Marcos também passe a amar a moça. Para fugir de si mesmo, ele se embriaga e sai à procura de Sônia. Encontra-a e a beija, descobrindo assim que ela também o ama. Sônia passa a tratar Décio com indiferença, o que desespera o jovem, que procura refúgio na mãe, à qual confessa seu amor pela irmã adotiva. O engenheiro não resiste aos encontros com Sônia e a seduz. Ela confessa tudo a Décio e à sua mãe. Décio jura que se vingará. Mas antes, possui a moça, à força. Décio encontra Marcos trabalhando perto de uma cascata e provoca uma briga na qual acaba morrendo. Marcos resolve cumprir seu dever, casando-se com a moça que, apesar de tudo o ama e sabe que é correspondida" (Resumo retirado de FCB/FF).

GÊNERO: Drama

PRODUÇÃO: Estúdios Cinédia S.A.; Gonzaga, Adhemar

DISTRIBUIÇÃO: Estúdios Cinédia S.A.

ARGUMENTO: Mendes, Octávio Gabus;

ROTEIRO: Mauro, Humberto

DIREÇÃO: Mauro, Humberto

MÚSICA

Arranjos musicais: Bichara, Jorge;

Música (Genérico): Gnatalli, Radamés

Dados adicionais de música

Título da música: Ave Maria de Gounod, Charles; Instrumentistas: André, Jorge; Medina; Pereira Filho; Gomes, Iberê

Canção

Título: Ganga bruta; Autor da canção: Camargo, Joracy; Autor da música da canção: Tavares, Heckel; Intérprete: Fernandes, Jorge;

Título: Teus olhos... água parada; Autor da música da canção: Gnatalli, Radamés;

Título: Coco de praia n.1; Autor da canção: Tavares, Heckel; Autor da música da canção: Tavares, Heckel; Intérprete: Rocha, Moacyr B.;

Título: Coco de praia n.2; Autor da canção: Tavares, Heckel; Autor da música da canção: Tavares, Heckel; Intérprete: Rocha, Moacyr B.

4. O DESCOBRIMENTO DO BRASIL

CATEGORIAS: Longa-metragem / Sonoro / Ficção

MATERIAL ORIGINAL: 35 mm, BP, 60 min, 1.706,60 m, 24 q

DATA E LOCAL DE PRODUÇÃO: 1937; Início: 1936.05.22; Final de filmagem: 1937.09.00; Salvador/Rio de Janeiro; BA / DF

DATA E LOCAL DE LANÇAMENTO: 1937.12.06; Rio de Janeiro; Sala(s): Palácio

EXIBIÇÃO ESPECIAL: 1937.11.30; Rio de Janeiro (exibição especial para a imprensa)

SINOPSE

A partida das 13 naus de Pedro Álvares Cabral de Lisboa e sua difícil trajetória pelo mar desconhecido. A chegada a uma nova terra marca o encontro amigável com o povo indígena. A paisagem do Novo Mundo fascina: os animais, as pessoas, as plantas. A realização da primeira missa harmoniza as relações entre os seres.

GÊNERO: Drama

PRODUÇÃO: ICB - Instituto de Cacau da Bahia; Ministério da Educação e Saúde;

INCE - Instituto Nacional de Cinema Educativo; Ministério da Educação e Cultura

DISTRIBUIÇÃO: D.F.B. - Distribuidora de Filmes Brasileiros

ARGUMENTO/ROTEIRO: Diálogos - Duarte, Bandeira

ESTÓRIA: Ilustração detalhada da <Carta de Pero Vaz de Caminha> de <Caminha, Pero Vaz de>

DIREÇÃO: Mauro, Humberto; Assistência de direção: Duarte, Bandeira;

Coreografia: Queiroz, Mario de

MÚSICA ORIGINAL E DIREÇÃO MUSICAL: Villa-Lobos, Heitor

ORQUESTRA: Grande Orchestra Symphonica e 100 vózes do Orpheão de Professores do Distrito Federal

5. ARGILA

CATEGORIAS: Longa-metragem / Sonoro / Ficção

MATERIAL ORIGINAL: 35 mm, BP, 90 min, 2.600 m, 24q, 1:1'37

DATA E LOCAL DE PRODUÇÃO:1940;: Rio de Janeiro – DF

DATA E LOCAL DE LANÇAMENTO: 1942.05.28; Rio de Janeiro; Sala(s):
Capitólio

SINOPSE

"Admiradora de obras de arte e, em especial, da cerâmica de Marajó, jovem viúva compra uma cerâmica de objetos utilizados e a entrega a um talentoso artesão, para que desenvolva suas habilidades artísticas. Apaixonado pela patroa, o jovem desfaz seu namoro com uma moça da região. Alertada pelo pai da moça sobre o acontecido, a viúva, apesar de amá-lo secretamente, recusa o amor do ceramista" (Embrafilme/CMHM).

GÊNERO: Drama

PRODUÇÃO: Brasil Vita Filmes S.A.; Mauro, Humberto

DISTRIBUIÇÃO: D.F.B. - Distribuidora de Filmes Brasileiros

ARGUMENTO: Mauro, Humberto; Pinto, Roquette

ROTEIRO: Mauro, Humberto

DIREÇÃO E CONTINUIDADE: Mauro, Humberto

MÚSICA: Villa-Lobos; Tavares, Heckel

Dados adicionais de música

Música de: Trigueiro, Nelson

Canção

Título: Canção de Romeu; Autor da canção: Bilac, Olavo; Autor da música da canção: Pinto, Roquette; Instrumentista: Grosso, Iberê Gomes - solo de violoncelo; Partitura musical: Gnatalli, Radamés

Título: Regional; Autor da canção: Lacerda, Benedito; Intérprete: Borba, Emilinha; Regente: Zé do Bambo – viola

6. TERRA É SEMPRE TERRA

CATEGORIAS: Longa-metragem / Sonoro / Ficção

MATERIAL ORIGINAL: 35mm, BP, 85min, 2.445m, 24q, Gevaert, RCA, 1:1'37

DATA E LOCAL DE PRODUÇÃO: 1951; São Paulo - SP

SINOPSE

"Numa fazenda de café abandonada, o capataz Tônico dirige tudo com mão de ferro. Casado com uma mulher muito mais jovem, admira-a apenas como um objeto. Seu único interesse é conseguir dinheiro, roubando colheitas. Na cidade, a dona da plantação decide mandar seu filho, jogador e mulherengo, cuidar da fazenda. No vilarejo vizinho, conhece várias pessoas. Jogando, perde muito dinheiro, inclusive o do pagamento de seus peões. Tônico se oferece para comprar-lhe a plantação e, assim, pagar-lhe as dívidas de jogo. Tônico celebra a compra e, durante uma festa, fica sabendo que sua mulher terá um filho do jovem, sofrendo com isso um ataque cardíaco. Chegam então a viúva e seu irmão para recusar a venda, mas Tônico mostra sua esposa e ameaça provocar um escândalo se não concordarem com sua demanda. O jovem tenciona pegá-lo e, desta vez, o ataque é mortal. Depois do enterro, a viúva de Tônico muda-se para a Casa Grande da plantação, para ali ter seu filho, assim a terra seguirá sempre pertencendo à família" (ALSN/DFB-LM)

GÊNERO: Drama

PRÊMIOS: Prêmio Saci, 1951 de Melhor Filme; de Melhor Produtor para Cavalcanti, Alberto; de Melhor Diretor para Payne, Tom; de Melhor atriz para Prado, Marisa.

Prêmio Governador do Estado de São Paulo, 1952 de Melhor Atriz para Prado, Marisa; de Melhor Fotografia para Fowle, Chick; de Melhor Edição para Hafenrichter, Oswald.

Prêmio Revista A Cena Muda, 1951, de Melhor Atriz para Prado, Marisa.

Prêmio da Associação Brasileira de Cronistas Cinematográficos, 1951, de Melhor Filme; Melhor Diretor para Payne, Tom; de Melhor Atriz para Prado, Marisa.

PRODUÇÃO: Companhia Cinematográfica Vera Cruz; Cavalcanti, Alberto; Direção de produção: Silva, Cid Leite da; Assistência de produção: Rodrigues, Geraldo

Dados adicionais da produção: Financiamento/patrocínio do Banco Bandeirantes do Comércio S.A.

DISTRIBUIÇÃO: Universal Filmes S.A.

ARGUMENTO: Almeida, Abílio Pereira de;

ROTEIRO: Cavalcanti, Alberto; Almeida, Guilherme de; Almeida, Abílio Pereira de; Diálogos: Almeida, Guilherme de

ESTÓRIA: Baseada na peça teatral <Paioi velho> de <Almeida, Abilio Pereira de>

DIREÇÃO: Payne, Tom; Assistência de direção: Katalian, Oswaldo; Perchiavalli, Roberto; Continuidade: Brentani, Gini

MÚSICA (GENÉRICO): Peixe, Guerra

Dados adicionais de música:

Orquestra: Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal de São Paulo; Regente: Peixe, Guerra

Canção

Título: Nem eu; Autor da canção: Caymmi, Dorival; Intérprete: Caymmi, Dorival;

Título: Qual o que; Autor da canção: Jucata e Moraes, Guio de; Intérprete: Ruschel, Alberto.

7. O CANTO DO MAR

CATEGORIAS: Longa-metragem / Sonoro / Ficção

MATERIAL ORIGINAL: 35 mm, BP, 87 min, 2.300 m, 24 q, Western Electric

DATA E LOCAL DE PRODUÇÃO: 1953; Início de filmagem: 1952.10.20; Final de filmagem: 1953.06.03; São Paulo – SP

DATA E LOCAL DE LANÇAMENTO: 1953.10.24; Recife; Sala(s): Parque

PRÉ-LANÇAMENTO: 1953.10.09; 1953.10.21; São Paulo; Recife; Sala(s): MASP – Museu de Arte de São Paulo; São Luiz

EXIBIÇÃO ESPECIAL: 1953.10.03; Recife; Sala(s): São Luiz

SINOPSE

No litoral nordestino, que acolhe migrantes do sertão à espera de viagem para o Sul, o drama de uma família em desestruturação, devido a problemas financeiros e psicológicos motivados pela miséria.

GÊNERO: Drama

PRÊMIOS: Primeiro Prêmio no Festival de Karlovy-Vary, 8, 1955 – CH; Prêmio Associação Brasileira de Cronistas Cinematográficos, 1953, RJ, de Melhor Filme; Prêmio Governador do Estado, 1953, SP, de Melhor Produtor para Cavalcanti, Alberto; de Melhor Montagem para Canizares, José; de Melhor Música para Peixe, Guerra.

PRODUÇÃO: Kino Filmes S.A.; Cavalcanti, Alberto

Dados adicionais da produção: Gerente de produção: Estelita, Romeo

DISTRIBUIÇÃO: U.C.B. - União Cinematográfica Brasileira S.A.

ARGUMENTO: Vasconcelos, José Mauro de;

ROTEIRO: Cavalcanti, Alberto; Vasconcelos, José Mauro de; Diálogos: Borba Filho, Hermilo

ESTÓRIA: Baseada em tema de <Cavalcanti, Alberto>

DIREÇÃO: Cavalcanti, Alberto; Assistência de direção: Alencar, José S.; Vieira, Adalberto; Andrade, Luiz Bartolomeu; Continuidade: Gonçalves, José; Andrade, Luiz Bartolomeu

MÚSICA: ARRANJOS MUSICAIS: Peixe, Guerra

ANEXO B – Sinopses e cartazes dos filmes nacionais citados no capítulo III

Fonte: Cinemateca Brasileira

As sinopses seguintes estão disponibilizadas no *site* da Cinemateca Brasileira e referem-se aos filmes vinculados a Guerra-Peixe listados no QUADRO 1. As sinopses de *Terra é sempre terra* e *O canto do mar* foram incluídas no corpo do capítulo referente a cada um desses filmes. Não foram encontradas sinopses dos filmes *Janela aberta* (1948), *Não me diga adeus* (1949) e *Guerra do Brasil* (1987). No final deste anexo foram incluídas imagens de cartazes de alguns dos filmes, disponibilizadas no mesmo *site*.

1. ***O dia é nosso*** (1941 – Cinédia; comédia)

"[...] um vilarejo do interior. Tudo gira em torno de vários bilhetes de loteria adquiridos em conjunto, sendo um deles o número da placa do carro acidentado, que foi o premiado. Não sabem quem o adquiriu, pois colocaram em envelopes fechados e guardaram no Banco. Todos esperam aflitos o gerente para abrir o cofre e saber quem tinha sido o premiado".

2. ***Tristezas não pagam dívidas*** (1944 – Atlântida; comédia musical)

"Um malandro conhece uma viúva que, conforme determinações do falecido marido, deve farrear no carnaval, embora avessa a isso. Prontificando-se a auxiliá-la, e de posse do seu dinheiro, o malandro a prepara a fim de ser apresentada em bailes e outros centros de diversão. Nesse afã, o malandro, também viúvo, conquista o coração da viúva" (SCP/HICB).

3. ***O Cavalo 13*** (1946 – Kanitar filmes; comédia)

André Mendes administra um haras à beira da falência. Nele reside sua sobrinha, Maria Luiza, apaixonada por cavalos, especialmente o seu, Corisco. Também lá trabalham Perna-de-Pau e Peça-Rara, dois empregados extremamente atrapalhados, e João, um cantor amador. As dívidas aumentam e André Mendes tenta resolvê-las indo para a cidade. Durante a viagem, o proprietário das terras exige a devolução do haras. Maria Luiza tem que abandonar tudo e viajar para o Rio de Janeiro, levando consigo seu cavalo

Corisco, que é trazido por Perna-de-Pau e Peça-Rara. João declara a Maria que não ficará até o fim da semana com o novo dono e irá trabalhar no Jockey Clube do Rio de Janeiro. Maria Luiza, Perna-de-Pau, Peça-Rara e Corisco pegam carona num caminhão e vão parar no Rio de Janeiro. Ao chegar, procuram um hotel ou pensão para ficarem. Na primeira tentativa não têm sucesso, na segunda chegam até uma pensão que enfrenta problemas financeiros, com água, luz e gás cortados. Seu Ferreira é o dono que, viciado em apostas de turfe, recebe reclamações de sua mulher, Amélia, e de sua empregada por não ter recebido o salário. É nessa pensão que Maria Luiza se hospeda. Mesmo com a tentativa de esconder Corisco, Seu Ferreira o descobre e resolve colocar o cavalo no turfe. As esperanças de salvar a pensão e a vida de Maria Luiza são depositadas em Corisco. Todos vão até o Jockey e começam a treinar Corisco para correr, contratando um jockey chamado Mula-Manca. Desonesto, o jockey aceita propostas para trapacear e não deixar que Corisco ganhe as corridas. Maria Luiza conhece Alberto Carneiro, filho do homem que atrapalhou a vida de André Mendes tomando seu haras e acaba se apaixonando por ele. Os dois começam um relacionamento. Após alguns treinos e corridas, Perna-de-Pau e Peça-Rara descobrem que Mula-Manca está sendo desonesto, brigam com ele e contam tudo para Maria Luiza, que despede o jockey. Vendo a proximidade do Grande Prêmio Brasil, Seu Ferreira e Maria contratam Perna-de-Pau para montar Corisco. O grande rival do cavalo será Tufão. Na véspera da corrida o novo jockey e Peça-Rara conhecem duas mulheres que os levam para casa. Na verdade, trata-se uma armação: elas fazem com que os dois bebam e durmam, trancando-os em uma casa até a hora da corrida. Faltando poucos minutos para corrida, o jockey consegue chegar e pede uma bala para Peça-Rara, uma que contém certo tipo de narcótico. Perna-de-Pau montando Corisco, que possui o número 13, dorme em plena corrida. Tufão lidera durante toda a competição, porém entre olhos abertos e fechados, Corisco vence a corrida por uma cabeça de vantagem. Corisco recebe a coroa de vencedor em meio à alegria de todos.

4. *O Malandro e a grã-fina* (1947 – Brasil Vita Filmes; comédia musical)

Pitico e Cláudio, vulgo Sabiá, dois malandros do morro que vivem de biscates, conhecem por acaso Ana Maria e Marta, duas vistosas e milionárias irmãs. Impressionadas pela bela voz de Sabiá, convidam os dois rapazes para

uma festa, na qual um maestro, amigo da rica família, também fica fascinado pelo dom artístico do cantor de tendência lírica. Embora se sinta um “objeto” nas mãos de Ana Maria, Sabiá aceita mudar-se para uma casa melhor para dedicar-se aos estudos, abandonando Noêmia, sua noiva. Pitico, percebendo a infelicidade de Noêmia, procura o amigo, mas Sabiá já havia declarado seu amor a Ana Maria. Embora bastante indisciplinado nos estudos musicais, a primeira apresentação de Sabiá é um grande sucesso; um empresário de óperas lhe oferece emprego para a próxima temporada lírica. Sabiá rompe oficialmente com Noêmia e convida sua mãe e Pitico para morarem com ele. Noêmia, indignada, agride verbalmente Ana Maria, que evita romper com Sabiá ao saber notícias sobre a tristeza que se abateu sobre o cantor. Sabiá, desanimado, parece fadado a uma estreia fracassada. Pitico, que fora preso ao querer promover a apresentação do amigo, é libertado e, em companhia de Noêmia, comparece ao Teatro Municipal. A aparição de ambos traz uma nova alma a Sabiá, que conquista a exigente plateia. O maestro emociona-se com a apresentação do pupilo e Sabiá recebe uma carta de despedida de Ana Maria. Sabiá pede perdão a Noêmia e reata o antigo noivado (resumo a partir de material examinado).

5. *Poeira de estrelas* (1948 – Cinédia; drama)

Uma dupla de cantoras se desfaz, quando uma delas pretende se casar. Sua companheira, entretanto, consegue, ajudada por amigos, montar uma nova companhia de revistas para um grande musical, ao qual ela retorna após se ver enganada pelo noivo.

6. *Mãe* (1948 – Cinédia; drama)

"[...] história de uma mulher que, de uma união ilegal, tem um filho, a quem ama acima de todas as coisas na vida. Por circunstância do destino, casa-se com um homem que de há muito lhe fez proposta de casamento. Tomando conhecimento que aquele garoto não era seu filho, o homem passa a odiá-lo fortemente, chegando a idealizar um plano para sua morte. Surpreendido pela esposa, quando tentava levar a cabo seu tenebroso intento, esta dispara a arma que trazia na mão, ferindo-o mortalmente com dois tiros. No tribunal, a despeito dos argumentos justos e humanos do advogado de defesa, o júri a condena à pena máxima. E aquela mulher, humilhada e caluniada, vê-se forçada a renunciar à vida

e à liberdade, por amor ao filho. Sofre calada a sua horrível dor, para que seu filho que era e continua sendo a sua verdadeira vida não saiba nunca que sua mãe fora uma assassina" (AG/50 CIN).

7. *Obrigado, doutor* (1948 – Cinédia; drama)

"[...] um médico levado a cometer um crime e que o amor à profissão acaba denunciando-o" (AG/50 CIN).

8. *Estou aí?* (1949 – Cinédia; comédia musical)

"Moça pobre do interior vem para a capital para trabalhar como cantora numa emissora de rádio, emprego arranjado pelo gerente, que é seu primo. Seus pais não aceitam que ela siga a carreira artística e também vêm para a capital para acompanhar a carreira da filha, que já faz sucesso. No sábado de carnaval, tio e sobrinho saem escondidos, fantasiados de palhaços. Tia e sobrinha compram fantasias iguais e tudo acaba numa tremenda confusão" (ALSN/DFB-LM).

9. *O homem dos papagaios* (1953 – Multifilmes 95'; comédia)

As peripécias de um cidadão paupérrimo que, tentando enriquecer, assina notas promissórias sem pensar que os credores, mais tarde, exigirão resgate.

10. *O craque* (1953 – Multifilmes; drama)

A vida de um jovem que identifica no futebol a razão de sua existência e que não mede sacrifícios para realizar seu sonho de glória.

11. *A sogra* (1954 – Multifilmes; comédia)

"Arquimedes, chefe de uma estação, recebe a inesperada visita da sogra rabugenta. Logo descobre que, na verdade, ela veio morar com a família, para seu desespero" (ALNS/DFB).

12. *Chamas no cafezal* (1953 – Multifilmes; drama)

"É a história de amor e poder numa fazenda no interior paulista. O enredo focaliza o conflito entre um pequeno agricultor e uma poderosa indústria, que tem interesse na sua propriedade" (ALSN/DFB-LM).

13. O americano (1953 – Multifilmes/Columbia Pictures; faroeste)

"Um vaqueiro viaja para o Amazonas, no Brasil, a fim de entregar uma boiada de valiosos touros Brahma, porém descobre que o fazendeiro, a quem deveria entregar os animais, fora assassinado misteriosamente. Acaba se fixando no local e enfrenta uma quadrilha de bandidos brasileiros" (ALSN/DFB-LM).

14. A outra face do homem (1954 – Atlântida/ Multifilmes S.A.; policial)

"[...] o subconsciente de um pobre diabo, indivíduo pacato, amante da família, temente a Deus, velho funcionário de uma empresa, que apaixonado por uma mulher se transforma num indivíduo perigoso, assassino temível, ladrão frio e calculado. Sua ambição desmedida é o dinheiro, ganho de qualquer forma, porque, para ele, o fim justifica os meios" (Correio Paulistano, 12.12.1954).

15. Chão bruto (1958 – Cinematográfica Boa Vista; Giannelli Filmes Ltda.; aventura)

"No início do século XX, os caminhos da aventura e da ambição levavam ao Grande Portal, no extremo sudoeste paulista, onde posseiros e grileiros travavam lutas ferozes pela posse da terra [...] e da mulher amada. A falta de lei faz com que posseiros vivam constantemente ameaçados por grileiros violentos e sem escrúpulos, que fazem qualquer coisa, inclusive matar, para tomar conta das terras dos humildes lavradores. Três mulheres fazem o fio condutor da história: Laura, apavorada com a perspectiva de uma vida de pobreza, se casa com um homem a quem não amava. Mas foi sincera com ele. Não o iludiu com falsas promessas de amor, esperando resignadamente que a vida em comum acabasse por aproximá-los um do outro. Até o momento em que surgiu ante seus olhos perplexos a figura daquele a quem ela realmente haveria de amar. Sinhanha esperava que, de um momento para o outro, o homem que amava haveria de chegar. O que ela não sabia é que ele vinha com uma trágica incumbência: tomar as terras ou a vida de seu pai. Xaíca, proprietária de uma taberna, abria sua casa para os amargos e desesperançados, homens que ali podiam beber e ouvir música, canções que falavam de suas vidas, de suas terras. Porém, ela ainda lhes dava aquilo de que mais eles necessitavam: um pouco de carinho. Um dia surge aquele a quem ela realmente amaria. A vida dessas três mulheres irá se cruzar" (ALSN/DFB-LM).

16. *Paixão de gaúcho* (1958 – Cinematográfica Brasil Filme S.A; drama)

Época da guerra entre Legalistas e Farrroupilhas. Chileno, um valente gaúcho, pede a mão de Catita, filha de Lucas, dono de um bar. Este, por sua vez, pede ao pretendente provas de sua coragem. O rapaz conta suas façanhas, mas Lucas não acredita. Aparece um vaqueiro, Jan, e confirma tudo o que Chileno dissera. Mesmo assim, Lucas insiste em uma prova de coragem. Chileno entra em um barril que é rolado encosta abaixo, juntamente com outros barris. O rapaz sai ileso e Lucas oferece bebida a todos pelo noivado da filha com Chileno. Dentro do bar, Jan descobre uma sela que fora de um amigo morto numa emboscada. Vai até as autoridades da vila e expõe-lhes os fatos. As autoridades não parecem interessadas no caso. Por isso, Jan convida Chileno para acompanhá-lo, com o objetivo de descobrir como morrera seu amigo. Chegando perto de uma estância, observam que seus moradores estão apavorados com a doença do estancieiro e todos fogem. Chileno e Jan cuidam de um enfermo até que um dia ele se levanta já restabelecido. Jan, que havia reconhecido nele o assassino de seu amigo, desafia-o para um duelo com lanças. Montam em seus cavalos. Quando o estancieiro percebe que vai perder a luta, puxa um revólver para matar Jan. Chileno lança-lhe o braço e num corpo a corpo, Jan mata o estancieiro. Chileno e Jan separam-se, mas Jan ainda permanece na estância. Chega ao local um pelotão de voluntários para a guerra. Jan não quer segui-los e eles tentam matá-lo. Um soldado acaba sendo morto por Jan, que foge em seu cavalo. Chileno quer marcar a data do casamento, mas Catita confessa estar apaixonada por Jan. Chegam à vila os Legalistas. Invadem o bar de Lucas, o único que ficou na vila. Chileno, que havia passado para o lado deles, vai buscar Catita, escondida na torre da igreja. Há uma luta entre ambos. Ninguém sabe o que aconteceu, por isso Catita é considerada desonrada pelo noivo. Chileno foge e o vaqueiro vai buscá-lo para que se case com Catita. Depois de casado, Chileno é desafiado por Jan para um duelo. Chileno morre na luta e Jan parte, levando Catita.

17. *Briga, mulher e samba* (1961 – Lupofilmes; comédia musical)

O matuto Marcelino vem do interior tentar a vida no Rio de Janeiro. O seu tio Simão, chofer de praça e morador de uma favela com Sofia, vem recepcioná-lo na estação ferroviária. Uma vizinha, Tereza, se interessa pelo recém-chegado. No

cais, o bandido Zé recebe um pacote, sendo perseguido por policiais. Na boate Caverna se apresenta a Mira Diler. No seu camarim encontra-se o criminoso Zé, ferido e sem o pacote. Valentino reclama da ação da polícia, que está atrapalhando os seus "negócios". Marcelino ainda não encontrou trabalho; ao mesmo tempo tenta vender suas composições sem sucesso. Ele passa a ajudar o tio como chofer, mas coloca suas preocupações na frente: recusa um freguês para encontrar-se na TV Guanabara com o cantor Francisco Carlos. Marcelino vai à boate procurar Mira, mas vê-se envolvido nas tramas de Valentino. Mira lhe dá esperanças de aceitar suas músicas, desde que vá ao cais buscar uma "encomenda". No segundo trabalho, Marcelino é preso pela polícia. Tereza o visita na cadeia, mas Marcelino se recusa a confessar o estratagema usado por Mira. Simão convence o delegado a facilitar a fuga de Marcelino de forma a fornecer provas de sua inocência. Os bandidos decidem liquidar Marcelino. Tereza acusa Mira de envolver o namorado e é levada para um esconderijo. Marcelino ameaça Mira, mas Valentino o nocauteia com um revólver. No esconderijo, Marcelino enfrenta os bandidos e foge com Tereza. Depois de deixá-la na favela, vai até a boate onde Valentino e Mira comemoram a vitória. Marcelino e Valentino entram em luta, enquanto que os bandidos são enfrentados pelo pessoal da favela que veio em ajuda comandado por Simão e Sofia. Tereza abraça Marcelino, enquanto Mira recebe uma paulada na cabeça (resumo do material examinado).

18. *Quero essa mulher assim mesmo* (1963 – Lupo Filmes S.A.; comédia)

"Médico vê-se envolvido em embaraçosas situações. Preocupava-se demais com suas descobertas científicas e por isso deixava em plano secundário a própria esposa e não dava atenção às beldades que o cortejavam. Certo dia, porém, caiu numa cilada preparada por seus colegas e foi parar na residência de uma jovem noiva que estava à espera de parentes e da chegada do próprio noivo, daí surgindo uma infinidade de confusões e mal-entendidos" (ExibAn/63).

19. *O padre e a moça* (1966 – Difilm; drama)

Um padre, recém-ordenado, envolve-se com uma moça bonita da cidadezinha onde cumprirá sua missão sacerdotal. O homem mais rico do lugar, enciumado como todos os habitantes, propõe casamento à moça. Enfrentando a

raiva do local, o padre foge com a moça, mas, ao concretizar seu desejo, retorna à cidade para receber o castigo.

20. *Riacho de sangue* (1967 – Aurora Duarte; drama)

Camponeses, oprimidos pela seca nordestina e pela crueldade dos fazendeiros, acompanham os milagres de um beato no vilarejo de Riacho do Sangue e pedem auxílio a um tropeiro para defendê-los do ataque das tropas militares e da família de um coronel paralítico. Embora conte com o apoio de um bando de cangaceiros, o tropeiro não consegue impedir a chacina.

21. *O diabo mora no sangue* (1968 – drama)

Às margens do Rio Araguaia, um pescador, após contato com um grupo de turistas com hábitos pervertidos, passa a viver incestuosamente com a irmã que, por sua vez, provocara paixão em outro pescador.

22. *Meu nome é Lampião* (1969 – Cinematográficas R. F Farias; aventura)

O bando de Lampião assalta uma fazenda no momento em que está sendo preparado o casamento de Antônio Saraiva com a afilhada da Baronesa. No tiroteio, morre Ezequiel, irmão de Lampião, e este, por vingança, queima viva a Baronesa e manda currar a noiva. Ao chegar à fazenda, Antônio descobre tudo e promete seguir os passos do bando até o inferno. Os cangaceiros continuam com suas atrocidades, assaltando, matando, saqueando, até que um pai-de-santo roga uma praga sobre Lampião. A praga se transforma na figura vingadora de Antônio, que adquire poder sobrenatural. Encontra-se com Lampião durante a festa de aniversário de Maria Bonita, e entre os dois trava-se um duelo de vida ou morte.

23. *Simeão, o boêmio* (1970 – Bennio Produções Cinematográficas; Comédia)

"Simeão é um homem simples e bom, um tanto pobre de espírito e muito brincalhão, tratado com deboche pelos habitantes de uma cidadezinha do interior. Os cidadãos mais responsáveis da localidade pensam mesmo em expulsar Simeão da cidade. Acontece que a filha de um político local foge para casar-se com o filho de um político opositor e o assunto, transformado em escândalo, abafa a trama armada contra Simeão. Quando as famílias rivais se encontram em pé de guerra, numa repetição da tragédia dos Montequios e Capuletos, aparece

Simeão trazendo a filha do político, defendendo-a das humilhações sofridas tanto da parte de sua família como de toda a população da cidadezinha. O gesto do pobre homem, demonstrando com sua simplicidade uma compreensão humana superior, comove a todos".

24. *Debret: aquarelas do Rio* (1972 – Renato Neumann Produções Cinematográficas; Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A; Documentário curta-metragem)

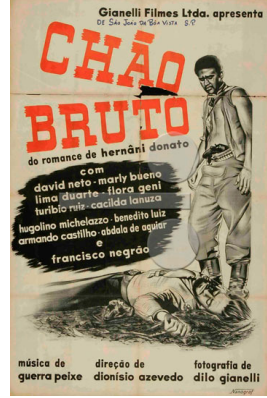
"[...] sobre a vinda ao Brasil de Jean Baptiste Debret e as aquarelas que serviram de modelo às estampas de seu livro *'Voyage Pittoresque et Historique au Brésil'*. Numa primeira parte, menciona-se a Missão Francesa, o bonapartismo de seus artistas e suas atividades no Rio, a introdução do estilo neoclássico, a importância da litografia para a divulgação da obra de Debret, a Fundação Castro Maia, onde se encontram suas aquarelas. Segue-se a apresentação dessas aquarelas, sendo comentados o papel da religião na vida individual e coletiva, as atividades do negro em trabalhos de toda natureza, bem como aspectos relativos à alimentação, medicina, arquitetura, indumentária e outros. A música especialmente composta por Guerra Peixe e os trechos adicionais de Villa Lobos e outros sublinham o embate entre traços culturais de origem europeia e africana" (Guia de Filmes, 39).

25. *Soledade, a bagaceira* (1977 – Embrafilme; Drama)

"Paraíba, 1938. Lúcio, usineiro jovem que recebeu o engenho Marzagão das mãos de seu pai, coronel Dagoberto, e o industrializou, trata de proteger seus domínios auxiliado pelos cabras Valentim e João Troçulho. Enquanto aguarda a chegada do Recife de sua mulher Maria da Glória, recorda o início do engenho Marzagão, quando seu pai acolheu uma família de retirantes, Valentim, sua filha Soledade e um irmão adotivo, Pirunga. Soledade despertou a paixão dos homens e o ciúme entre pai e filho, distanciados ainda por divergências políticas. Lúcio vai estudar na capital, mas retorna ao engenho para defender Valentim nos tribunais contra o próprio pai que o acusa. Soledade desaparece nos sertões com Pirunga. Lúcio moderniza a fazenda, mas os trabalhadores rurais ateiam fogo às suas terras, protestando contra as condições de vida" (Guia de Filmes).

26. *Batalha dos Guararapes* (1978 – Sagitarius Filmes; Drama)

"Início do século XVII. Os holandeses ocupam o arraial de Bom Jesus, último reduto dos nativistas na capitania de Pernambuco. O aventureiro João Fernandes Vieira decide aderir aos dominadores, opondo-se à resistência de José Vidal de Negreiros. Ligando-se ao conselheiro, representante máximo dos interesses da Companhia da Índias Ocidentais na capitania, enriquece e tem um romance rumoroso com a viúva Ana Paes, que lutara ao lado dos nativistas. Favorece-lhe a sua ascensão a sua amizade com Maurício de Nassau. Este, no governo, revela-se um estadista de larga visão política e cultural, mas suas ideias chocam-se com os interesses da Companhia, criando sucessivas crises econômicas e políticas. Sentindo a gradativa diluição do poder de Nassau, Vieira une-se à luta pela expulsão dos holandeses, com o auxílio do Frei Salvador. Em posição delicada, Nassau tenta um último ato de participação com a festa do Boi Voador, medida de abertura aos brasileiros e política, permitindo que Vidal de Negreiros - que entra clandestinamente no Recife - entregue-lhe uma carta do Rei de Portugal. Nassau é destituído e Vieira parte para o interior. Deixa Ana mais uma vez só, levando-a a aceitar uma ligação com o conselheiro. A guerra se avizinha. Chega, afinal, o esperado apoio de Portugal e os holandeses são derrotados em Guararapes pelas tropas nativistas, com o auxílio dos escravos revoltosos de Henrique Dias e os índios de Felipe Camarão. Ana e Vieira reencontram-se, reconhecendo estarem definitivamente separados" (Guia de Filmes, 76/78).



APÊNDICE A - Filmografia

- A Canção do Berço* (*Toute sa vie* – 1930) Dir. A. Cavalcanti, USA
À deriva (*En rade* – 1927) Dir. A. Cavalcanti, França
A Melodia do Mundo (*Melodie der Welt* – 1929) Dir. Walter Ruttmann, Alemanha
A Outra Face Do Homem (1954) – Dir. J. B. Tanko, Brasil
À quoi rêvent les jeunes films (1924) Dir. Henri Chomette e Man Ray, França
A Sogra (1954) – Dir. Armando Couto, Brasil
A voz do carnaval (1933) – Dir. Humberto Mauro e Adhemar Gonzaga, Brasil
Acabaram-se os otários (1929) – Dir. Luiz de Barros, Brasil
Alexandre Nevsky (1938) Dir. Sergei Eisenstein e Dimitri Vasilyev, União Soviética
Alma do Brasil (ou *Retirada da Laguna*, 1932) – Dir. Libero Luxardo, Brasil
Ângela (1952) Dir. Tom Payne, Brasil
Argila (1940) – Dir. Humberto Mauro, Brasil
Aves sem ninho (1939) – Dir. Raul Roulien, Brasil
Ballet Mecanique (1924) Dir. Fernand Léger e Dudley Murphy, França
Barro Humano (1929) – Dir. Adhemar Gonzaga, Brasil
Batalha dos Guararapes (1978) – Dir. Paulo Thiago, Brasil
Bentevi (1927) Dir. Victor del Picchia, Brasil
Big-Money (1937) Dir. Harry Watt, UK
Billy the Kid (1930) Dir. King Vidor, USA
Briga, mulher e samba (1961) – Dir. Sanin Cherques, Brasil
Caiçara (1950) Dir. Adolfo Celi, Brasil
Chamas no cafezal (1954) – Dir. José Carlos Burle, Brasil
Champagne Charlie (1944) Dir. A. Cavalcanti, UK
Chão bruto (1958) – Dir. Dionísio Azevedo, Brasil
Coalface (1935) Dir. A. Cavalcanti, UK
Coisas nossas (1930) – Dir. Wallace Downey, Brasil
Crepúsculo dos deuses (1950) – Dir. Billy Wilder, USA
Debret: Aquarelas do Rio (1972) – Dir. Rachel Esther Figner Sisson, Brasil
Delicious (1931) – Dir. David Butler, USA
Descobrimento do Brasil (1937) – Dir. Humberto Mauro, Brasil
Dreigroschenoper (*Die 3 Groschen-Oper* – 1931) Dir. Geog Wilhelm Pabst, Alemanha
Enquanto São Paulo dorme, (1929) Dir. Francisco Madrigano, Brasil
Estou aí? (1949) – Dir. Cajado Filho, Brasil
Favela dos meus amores (1935) – Dir. Humberto Mauro, Brasil
Feu Mathias Pascoal, (1924/25) Dir. Marcel L'Herbier, França
Flying Down To Rio (*Voando para o Rio*, 1933) Dir. Thornton Freeland, USA
Ganga Bruta (1933) – Dir. Humberto Mauro, Brasil
Guerra do Brasil – *Toda verdade sobre a guerra do Paraguai* (1987) – Dir. Sylvio Back, Brasil
Ivan o terrível (1944) Dir. Sergei Eisenstein, União Soviética
Janela aberta (1948) – Dir. Moacyr Fenelon, Brasil
Lábios sem beijos (1930) – Dir. Humberto Mauro, Brasil
Le Train Sans Yeux (1926) Dir. A. Cavalcanti, França
Limite (1931) – Dir. Mário Peixoto, Brasil
Love on the Wing (1938) Dir. Norman McLaren, UK/Canadá
Mãe (1948) – Dir. Theophilo de Barros Filho, Brasil

Menilmontant (1926) Dir. Kirsanov, França
Message from Geneva (1937) Dir. A. Cavalcanti, UK
Meu nome é Lampião (1969) – Dir.. Mozael Silveira, Brasil
Moleque Tião (1943) – Dir. José Carlos Burle, Brasil
Mulher (1931) – Dir. Gabus Mendes, Brasil
N. ou N. W. (1938) Dir. Len Lye, UK
Na Solidão da Noite (Dead of Night – 1945) Dir. Robert Hamer, Basil Dearden, Charles Crichton, A. Cavalcanti, UK
Não me digas adeus (No me digas adios – 1949) – Dir. Luis Moglia Barth, Brasil/Argentina
Nas garras da fatalidade (They made me a fugitive - 1946-47) Dir. A. Cavalcanti, UK
Night Mail (1936) Dir. Harry Watt, UK
O Americano (1953) – Dir. John Boetcher)
O caçador de diamantes (1933) – Dir. Vittorio Capellaro, Brasil
O canto do mar (1952/3) Dir. Alberto Cavalcanti, Brasil
O Cavalo 13 (1946) – Dir. Luiz de Barros, Brasil
O Craque (1953) – Dir. José Carlos Burle, Brasil
O crime da mala. (1928) Dir. Francisco Madrigano, Brasil
O dia é nosso (1941) – Dir. Milton Rodrigues, Brasil
O diabo mora no sangue (1968) – Dir. Cecil Thiré, Brasil
O Encouraçado Potemkin (1925) Dir. Sergei Eisenstein, União Soviética
O grito da mocidade (1936) – Dir. Raul Roulien, Brasil
O Homem Dos Papagaios (1953) – Dir. Armando Couto, Brasil
O malandro e a granfina (1947) – Dir. Luiz de Barros, Brasil
O padre e a moça (1966) – Dir. Joaquim Pedro de Andrade, Brasil
O príncipe regente (The first Gentleman – 1947/8) Dir. A. Cavalcanti, UK
O Transgressor (For then that Trespass – 1948/9) Dir. A. Cavalcanti, UK
Obrigado Doutor (1948) – Dir. Cajado Filho, Brasil
Os Amantes Crucificados (Chikamatsu Monogatari, 1954) – Dir. Kenji Mizoguchi, Japão
Our Daily Bread (1934) Dir. King Vidor. USA
Painel, (1951) Dir. Lima Barreto, Brasil
Paixão de gaúcho (1958) – Dir. Walter Jorge Durst, Brasil
Paris qui Dort (1925) Dir. René Clair, França
Pett and Pott (1934) Dir. A. Cavalcanti, UK
Poeira de estrelas (1948) – Dir.. Moacyr Fenelon, Brasil
Pureza (1940) – Dir. Chianca de Garcia, Brasil
Que viva Mexico (Da zdravstvuyet Meksika! – 1931) Dir. Sergei Eisenstein, União Soviética
Quero essa mulher assim mesmo (1963) – Dir. Ronaldo Lupo, Brasil
Rainbow Dance (1936) Dir. Len Lye, UK
Riacho de sangue (1967 – Dir. Fernando de Barros, Brasil
Rien Que Les Heures (1926) Dir. A. Cavalcanti, França
Santuário (1951) Dir. Lima Barreto, Brasil
Simeão o boêmio (1970) – Dir.. João Bennio, Brasil
Soledade - A bagaceira (1976) – Dir. Paulo Thiago, Brasil
Song of Ceylon (1934) Dir. Basil Wright, UK
Terra é sempre terra (1951) Dir. Alberto Cavalcanti, Brasil
Terra Espanhola (Spanish Earth – 1937) Dir. Joris Ivens, USA

The Big Parade (1925) Dir. King Vidor. USA

The River (1938) Dir. Pare Lorenntz, USA

Três Pequenas do Barulho (*Three Smart Girl Grow Up* – 1936) Dir. Henry Koster, USA

Tristezas não pagam dívidas (1944) – Dir.. Ruy Costa e José Carlos Burle, Brasil

Uma tempestade chega (*Weather Forescast*– 1934) Dir. Evelyn Cherry, UK

Volta Redonda (1952) Dir. John Waterhouse, Brasil

Who Writes to Switzerland? (1937) Dir. A. Cavalcanti, UK

APÊNDICE B – DVD (contracapa)

ALBERTO CAVALCANTI E CÉSAR GUERRA-PEIXE: CONTRIBUIÇÕES
SONORAS PARA O CINEMA BRASILEIRO – DVD
EBA/UFMG 2012
Cecília Nazaré de Lima

1. TEMAS**1.1 Terra É Sempre Terra**

1.1.1 até 2:00 – CRÉDITOS INICIAIS

1.1.2 1:00:30 a 1:01:14 – JOÃO CARLOS NA CHUVA (XIII sequência)

1.2 O Canto Do Mar

1.2.1 00:23 a 6:39 – CRÉDITOS INICIAIS (I sequência)

1.2.2 11:14 a 11:40 – CLUSTER (II sequência)

1.2.3 27:35 a 28:47 – D. BELINHA (VII sequência)

1.2.4 1:10:19 a 1:11:19 – FUGA DE AURORA (XVI sequência)

2 RUÍDOS FUNCIONAIS**2.1 Caçara**

2.1.1 31:10 a 33:58 – MANOEL NA CASA DE MARINA

2.1.2 43:26 a 44:36 – GARRAFA AO CHÃO

2.1.3 1:16:12 a 1:16:37 – SINOS

2.2 Terra É Sempre Terra

2.2.1 45:58 a 49:02 – FERREIROS (IX sequência)

2.2.2 1:02:42 a 1:04:06 – TONICO NA CHUVA (XIII sequência)

2.2.3 1:19:35 a 1:20:10 – CORTEJO PARA TONICO (XVII sequência)

2.3 O Canto Do Mar

2.3.1 21:21 a 21:53 – TÁBUAS CAINDO (V sequencia)

2.3.2 45:49 a 47:54 – A PARTIDA (XI sequência)

2.3.3 52:39 a 53:52 – BUMBA MEU BOI (XIV sequência)

2.3.4 1:03:43 a 1:05:22 – 20 BADALADAS (XV sequência)

3 SONS INDEFINIDOS**3.1 Terra É Sempre Terra**

3.1.1 30:51 a 31:23 – ESTUDO DE PIANO 1 (VI sequência)

3.1.2 56:57 a 57:17 – ESTUDO DE PIANO 2 (XII sequência)

3.1.3 6:22 a 6:40 – ACOSSADO

3.2 O Canto Do Mar

3.2.1 31:20 a – SAX 1 (VIII sequência)

3.2.2 32:57 a – SAX 2 (VIII sequência)

3.2.3 1:00:54 a – SAX 3 (XV sequência)

3.2.4 1:10:30 – SAXOFONISTA (XVII sequência)

4 FESTAS TRADICIONAIS

4.1 Terra É Sempre Terra

4.1.1 49:04 a 50:13 – FESTA DE SÃO GONÇALO – (X sequência)

4.2 O Canto Do Mar

4.2.1 17:30 a 18:40 – FREVO

4.2.2 35:08 a 37:25 – REZA DE DEFUNTO (IX sequência)

4.2.3 56:43 – 1:00:47 – XANGÔ (XV sequência)

4.2.4 1:05:20 a 1:06:55 – MARACATU ELEFANTE (XV sequência)

5 TEMAS POPULARES

5.1 Terra É Sempre Terra

5.1.1 10:08 a 12:41 – MODA DE VIOLA (II sequência, contraponto)

5.1.2 15:27 a 16:28 – *NEM EU 1* (III sequência)

5.1.3 17:57 a 18:20 – MARCHINHA (III sequência)

5.1.4 *Caçara* – MARCHINHA

5.1.5 37:24 a 38:52 – *NEM EU 2* (VII sequência)

5.1.6 1:18:02 a 1:19:21 – *NEM EU 3* (XVII sequência)

5.2 O Canto Do Mar

5.2.1 12:29 a 12:55 – PROCISSÃO (III sequência)

5.2.2 24:50 a 25:20 – APONINA CANTAROLA (VI sequência)

5.2.3 26:50 a 27:05 – ACALANTO DE D. MARIA (VI sequência)

5.2.4 32:46 a 32:56 – CEGO CANTAROLANDO (VIII sequência)

5.2.5 39:32 a 39:59 – CANTIGA PARA SILVINO MORTO (IX sequência)

5.2.6 43:14 a 45:42 – *MARIA DO MAR* (X sequência)

5.2.7 47:55 a 48:26 – *O CANTO DO MAR* (XII sequência)

5.2.8 48:40 a 51:00 – GALOPE A BEIRA-MAR (XII sequência)

6 TONALIDADES

6.1 Terra É Sempre Terra

6.1.1 03:10 a 08:20 – A FAZENDA (I sequência)

6.1.2 18:17 a 20:27 – A CHEGADA DOS PATRÕES (IV sequência)

6.1.3 32:00 a 33:40 – O JOGO DE CARTAS (VI sequência)

6.1.4 36:00 a 36:40 – LINA E JOÃO CARLOS – (VII sequência)

6.1.5 39:39 a 45:57 – INCÊNDIO (VIII sequência)

6.2 O Canto Do Mar

6.2.1 24:30 a 25:03 – SILVINO CHORA (VI sequência)

6.2.2 50:52 a 51:27 – PREGÃO (XIII sequência)

7 SILÊNCIO (PARCIMÔNIA DE MÚSICA E PALAVRAS)

7.1 Terra É Sempre Terra

7.1.1 25:00 a 26:09 – MONTARIA DE JOÃO CARLOS (V sequência)

7.1.2 29:19 a 29:43 – GRAVIDEZ DE GERTRUDES (V sequência)

7.1.3 1:13:30 a 1:14:18 – TONICO E A GRAVIDEZ DE LINA (XVI sequência)

7.2 O Canto Do Mar

7.2.1 1:13:45 a 1:15:11 – SR JUAZEIRO CONTA O ROUBO (XVII sequência)

7.2.2 1:21:25 a 1:22:25 – RAIMUNDO CONFESSA O ROUBO ((XVIII sequência)