

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS - UNICAMP**  
**INSTITUTO DE ARTES**

# **O ZOOM NAS TRILHAS DA VERA CRUZ**

A trilha musical da Companhia Cinematográfica  
Vera Cruz

**Cintia Campolina de Onofre**



Campinas – 2005

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS - UNICAMP**  
INSTITUTO DE ARTES  
Mestrado em Multimeios

**O ZOOM NAS TRILHAS  
DA VERA CRUZ**

A trilha musical da Companhia Cinematográfica  
Vera Cruz

Cintia Campolina de Onofre

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Multimeios do Instituto de Artes da UNICAMP, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Multimeios sob a orientação do Prof. Dr. Claudiney Rodrigues Carrasco.

Campinas - 2005

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA  
BIBLIOTECA CENTRAL DA UNICAMP

On6z Onofre, Cintia Campolina de.  
O zoom nas trilhas da Vera Cruz : a trilha musical da  
Companhia Cinematográfica Vera Cruz / Cintia Campolina  
de Onofre. -- Campinas, SP : [s.n.], 2005.

Orientador: Claudiney Rodrigues Carrasco.  
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de  
Campinas, Instituto de Artes.

1. Companhia Cinematográfica Vera Cruz. 2. Música  
de cinema. 3. Cinema. 4. Música. I. Carrasco, Claudiney  
Rodrigues. II. Universidade Estadual de Campinas.  
Instituto de Artes. III. Título.

Palavras -chave em inglês (Keywords): Motion picture music.  
Motion pictures.  
Music.

Área de concentração: Multimeios.

Titulação: Mestre em multimeios.

Banca examinadora: Claudiney Rodrigues Carrasco, Nuno César Pereira  
de Abreu, Irineu Guerrini Júnior, José Roberto Zan, Antonio Fernando da  
Conceição Passos.

Data da defesa: 21/02/2005.

***À memória do empreendedor, sonhador e corajoso:***

***Franco Zampari,***

***a quem todos devem a existência da Vera Cruz***

*Agradeço a meu orientador **Ney Carrasco**,  
pela paciência de me mostrar as trilhas que deveria percorrer;  
a **meus pais Altiva e Osvaldo**, pelo incentivo e preocupação;  
a meu marido **César**, pela calma de me ver  
dias e noites e feriados e finais de semana, em frente ao computador;  
ao prof. **Luiz Henrique Xavier**, pelo auxílio às análises musicais e pelas  
conversas animadas sobre trilha sonora;  
ao prof. **Celso Luiz D'Angelo**, pela sensibilidade e arte gráfica do cd rom e  
à **Fapesp**, que acreditou e financiou dois anos deste projeto.*

Agradeço também aos funcionários e dirigentes dos seguintes estabelecimentos pesquisados:

Cinemateca de São Paulo

Arquivo Edgar Leuenroth/ UNICAMP

Biblioteca do Instituto de Artes da UNICAMP

Biblioteca da Escola de Comunicação e Artes da USP – ECA

Centro Cultural São Paulo

Antiquário São Carlos

Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo - USP

Museu da Imagem e do Som de São Paulo

Biblioteca Nacional / RJ

Biblioteca Funarte/ RJ

Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro – Lapa

Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro – Praça XV

CEDAE – Centro de Documentação Cultural Alexandre Eulálio - Coleção Abílio Pereira de Almeida – Instituto de Estudos da Linguagem - IEL – UNICAMP

***“Dirigir um filme é como reger uma orquestra. O roteiro é a partitura, os atores são os músicos e o diretor é o regente que põe tudo em seus devidos lugares.”***

(Michel Legrand)

## **SUMÁRIO**

<b>RESUMO</b> .....	13
<b>INTRODUÇÃO</b> .....	15
<b>CONTEXTUALIZAÇÃO</b> .....	21
<b>A PRODUÇÃO SONORA DA COMPANHIA VERA CRUZ</b> .....	27
<b>CAPÍTULO 1 – A MÚSICA DA COMPANHIA CINEMATOGRAFICA VERA CRUZ</b> .....	29
A trilha musical da Vera Cruz e o modelo hollywoodiano.....	31
Instrumentação musical utilizada e convenções.....	64
A música dos créditos iniciais e finais .....	84
Canções e a presença do rádio.....	105
Tipos de silêncio e o jogo da edição sonora.....	143
Continuidade, unidade e transições de cenas.....	160
A ênfase à ação filmada por meio de construções musicais.....	174
<i>Leitmotiv</i> .....	183
Elementos da cultura musical popular brasileira nos filmes da Vera Cruz.....	191
<b>CAPÍTULO 2 - COMPOSITORES DAS TRILHAS MUSICAIS DOS FILMES DA VERA CRUZ</b> .....	215
biografia, filmografia e comentários sobre a trilha musical.	
Gabriel Migliori.....	217
Guerra Peixe.....	239
Francisco Mignone.....	250
Radamés Gnattali.....	278
Enrico Simonetti.....	298
<b>CONCLUSÃO</b> .....	311
<b>BIBLIOGRAFIA</b> .....	314
<b>APÊNDICE</b> .....	323
<b>CARTAZES</b> .....	399
<b>ANEXOS</b> .....	405

Acompanha a dissertação “O Zoom nas trilhas da Vera Cruz”, cd-rom homônimo e um cd de imagens com os exemplos relatados no corpo do texto.



## **RESUMO**

A presente dissertação de mestrado elabora um panorama das trilhas musicais dos filmes da Companhia Vera Cruz e contribui para o preenchimento de uma lacuna bibliográfica sobre trilhas musicais brasileiras da década de 50. Com esse estudo, verificamos como alguns compositores procederam, entendendo as características estéticas da época e percebendo como estas composições musicais se situam no cenário de trilha sonora cinematográfica no Brasil. Para tanto, foram realizadas consultas bibliográficas, hemerográficas, entrevistas e análises fílmicas aliadas à teoria musical dos dezoito filmes de ficção da Vera Cruz.

## **ABSTRACT**

This present master's thesis elaborates a panorama of the soundtracks of the Cinematographic Company Vera Cruz and contributes for the fulfilling of a bibliographical gap on the Brazilian musical tracks from the fifties decade. With this study, we verify how some composers had proceeded, understanding the aesthetic characteristics of that period of time having the perception as these musical compositions had taken place into the Brazilian's cinematographic soundtrack scenario. On account of these research bibliographical, interviews, research in reviews and newspapers from that period and filmic analyses allied to musical theory have been done on the eighteen fiction Vera Cruz films.

## INTRODUÇÃO

A idéia do projeto: “O zoom nas trilhas da Vera Cruz”, surgiu da pesquisa sobre trilhas sonoras de filmes brasileiros realizada em 2001 e obteve como resultado final um texto e material audiovisual<sup>1</sup>. Durante o processo de trabalho percebi uma lacuna na teoria do cinema quanto a utilização da música em filmes - mesmo em âmbito internacional, é pouco significativa se comparado a outros aspectos do cinema - e a pouca discussão no Brasil sob o aspecto musical do filme. Isso me levou aprofundar questões relativas a trilhas sonoras, porém com ênfase no cinema brasileiro. O projeto encaminhou-se de discussões sobre música composta para audiovisual. Durante as leituras e pesquisas bibliográficas - instigada pelos depoimentos contidos em *Burguesia*

---

<sup>1</sup> Pesquisa elaborada através de atividades desenvolvidas durante o estágio supervisionado com o Prof. Dr. Claudiney Rodrigues Carrasco no curso de graduação em Música Popular na UNICAMP.

*e cinema: o caso Vera Cruz*, de Maria Rita Galvão, leitura realizada em um dia sem interrupção - obtive mais informações sobre a Companhia Cinematográfica Vera Cruz .

Fundada na década de 50, a Vera Cruz é considerada um marco do cinema nacional devido sua importância histórica, estética e industrial. Nos filmes da Companhia Vera Cruz, a música obteve um tratamento especial. Podemos observar a utilização de orquestras completas, assim como maestros, compositores e músicos respeitáveis da época. Participaram da Vera Cruz os seguintes compositores: Radamés Gnattali, Francisco Mignone, Gabriel Migliori, Guerra Peixe e Enrico Simonetti. Essas pessoas tinham uma larga experiência com o rádio e prestaram sua contribuição musical ao cinema. Diante deste cenário, ocorreram-me questionamentos de como a trilha sonora para cinema no Brasil se comportou, já que abrigou uma gama de músicos importantes para a sua composição. Notei que esse período da história musical e cinematográfica do Brasil precisava ser mapeado e revisitado, era necessário aprofundar o estudo dessa época em que várias mudanças técnicas ocorreram e músicos brasileiros de alto gabarito compunham a equipe de arranjadores para a música de cinema.

Nos filmes da Vera Cruz, constatei que a música era muito bem elaborada, no sentido de que os arranjos eram altamente sofisticados e apresentavam elementos musicais folclóricos e nacionais, contrariando assim as críticas atribuídas a Companhia, no que diz respeito à identidade nacional. Sabe-se que, a mão de obra da Vera Cruz era praticamente toda importada, eram brasileiros apenas os atores, poucos diretores e os músicos. A Vera Cruz tentou com a contratação de compositores e músicos brasileiros contribuir para a identidade nacional de seus filmes, que então foram duramente criticados? Será que a Vera Cruz também inovou na criação de música para cinema no

Brasil, como inovou em qualidade técnica? A Companhia foi capaz de estabelecer padrões musicais para os filmes brasileiros, como estabeleceu sua maneira própria de fazer filmes? Os compositores e arranjadores se baseavam nas trilhas sonoras de filmes americanos? Acreditava-se na época, que se a música apresentasse características folclóricas, o filme apresentaria traços nacionalistas? Apesar da razoável bibliografia sobre a Companhia Vera Cruz, o material sobre trilhas sonoras brasileiras ainda é muito escasso. Este trabalho esclarece essas questões através de uma análise atenta às trilhas musicais dos dezoito filmes de ficção da Vera Cruz, apoiado em teorias de música de cinema existentes.

A dissertação foi dividida em quatro partes:

- 1) O primeiro capítulo aborda a música da Companhia Vera Cruz, em nove tópicos. Esses tópicos foram estabelecidos de acordo com sua relevância dentro da música de cinema. Para essa primeira parte, utilizei como bibliografia suporte para o contexto proposto *Film music, a neglected art*, de Roy Prendergast, *The technique of film music*, de Roger Manvel e John Huntley, *Soundtrack: the music of the movies*, de Mark Evans e *La musique au cinema*, Michel Chion. Entretanto, considero a bibliografia fundamental deste capítulo: *Trilha musical: música e articulação fílmica e Sygkchronos, a formação da poética musical do cinema*, ambos de meu orientador Ney Carrasco e o trabalho de Claudia Gorbman, *Unheard Melodies*.
- 2) O segundo capítulo discorre sobre os cinco compositores que atuaram na Companhia Vera Cruz, através da biografia, características de suas obras, modo composicional, análise de partituras dos filmes, filmografia e comentários sobre a trilha musical composta por eles para os filmes da Vera Cruz. Para isso, além da

bibliografia especializada, as ferramentas utilizadas foram os filmes e as partituras destes.

- 3) Na terceira parte foram anexadas as entrevistas na íntegra, sinopses, cartazes e fichas técnicas dos filmes.
- 4) A quarta parte é composta pelo cd-rom e cd de imagens, suportes que acompanham a dissertação para o melhor entendimento e visualização dos exemplos.

Saliento que toda a metodologia foi desenvolvida por mim, proposta e orientada por Ney Carrasco. Desenvolvi primeiramente, a análise da macro-estrutura da trilha musical, com a distribuição das entradas musicais ao longo do filme e a decupagem sonora. A partir daí, examinei como foi organizada a trilha como um todo e observei a organização dramático musical, isto é, como o material musical se relacionou com a estrutura narrativa e dramática do filme. Verifiquei a alternância de instrumentação, texturas, questões rítmicas, uso de *leitmotifs* ao longo do filme e utilização de material temático recorrente para constatação de fatores de unidade da trilha musical. Após esse estudo, realizei a análise da micro-estrutura da trilha musical, anotando o relacionamento da música com as imagens em movimento ponto a ponto – a cada entrada musical – e traçando os paralelismos entre o movimento musical e visual. Isto posto, finalmente observei como o material sonoro participou da composição audiovisual. Pude concluir que esse método se mostrou o mais eficaz possível, por causa de sua minuciosidade e também por proporcionar uma visão do contexto geral. Algumas partituras compostas para os filmes foram encontradas e estudadas. Acrescento que compositores não intitulavam a maioria das passagens musicais, por isso, os títulos das composições musicais que aparecem na dissertação, foram elaborados por mim de acordo com a

natureza do tema.

Gostaria de compartilhar a satisfação do encontro das partituras orquestrais dos filmes: **Ângela**, **Candinho**, **Família lero lero** e **O cangaceiro**<sup>2</sup>, e ressaltar que considero o resgate destas obras, uma valiosa contribuição para música de cinema no Brasil. Esses documentos traduzem a história da música orquestral brasileira no período da década de 50. Além de raros - pois no caso de partituras orquestrais para cinema desse período não existe quase documentação - os documentos musicais manuscritos encontrados são de extrema importância, porque a partir deles é possível verificar com maior exatidão, como os compositores das trilhas musicais destes filmes procediam. Para efetuar a análise, o pesquisador pode assistir as seqüências musicadas dos filmes, ouvir o áudio e acompanhar na partitura o modo de orquestração utilizado. Para esta coleta de dados, a pesquisa de campo foi realizada em 14 arquivos do estado de São Paulo e Rio de Janeiro.

Por fim, gostaria de deixar registrado todo o carinho que envolve a Companhia Vera Cruz. Todas os entrevistados, professores e pesquisadores consultados, foram unânimes em declarar o carinho e a injustiça que cerca a Companhia por todos esses anos. Consideram que os críticos da época não souberam salientar os aspectos positivos da Vera Cruz e com isso, durante anos, à imagem da empresa foram ligados somente os erros, dívidas e inexperiências. Entretanto, a partir do final da década de 90, alguns trabalhos questionaram essas afirmações e revisitaram a história da Vera Cruz. Meu trabalho faz parte dessa gama e sua ênfase foi em torno da herança positiva

---

<sup>2</sup> As partituras do filme **Ângela** se encontram na Biblioteca Nacional/ RJ, devidamente embaladas e catalogadas. As partituras dos filmes **Candinho**, **Família lero lero** e **O cangaceiro** foram entregues ao MIS/ SP por Máximo Barro na década de 70, entretanto estas foram guardadas. Em julho de 2004, resgatei as partituras juntamente com a bibliotecária Sílvia Marques, em um armário de um arquivo do MIS. Relatei a importância destes documentos e a partir disto, a direção do museu prometeu catalogá-los e disponibilizá-los para consulta.

que a Vera Cruz deixou, principalmente no que diz respeito ao tratamento sonoro dado às obras cinematográficas, tendo a convicção de que o olhar de musicista, pesquisadora, compositora de trilhas e amante do cinema brasileiro, colaborou positivamente para esse mapeamento.



## CONTEXTUALIZAÇÃO O SURGIMENTO DA VERA CRUZ –

Ao longo da história do cinema brasileiro a música exerceu um papel relevante. Os filmes brasileiros incluíram em suas películas vários tipos de canções, músicas incidentais e músicas de carnaval. Já no período cinema mudo, havia inserção de música nos filmes, como podemos verificar no final do ano de 1911, quando eram apresentados filmes que adaptavam ao cinema revistas musicais que estavam em voga na época, nos quais os artistas ficavam atrás da tela e cantavam os textos de maneira que estes coincidissem com a imagem muda que se via<sup>3</sup>. Esse período de 1908 a 1911, foi intitulado a “idade de ouro” do cinema<sup>4</sup>, no qual a produção foi significativa, porém não durou muito. Nos países mais desenvolvidos o cinema já estava deixando de ser artesanal para se tornar industrial e como tínhamos uma política de importação, também o entretenimento era importado e isto afetou a produção nacional de cinema que durante esse período estava em ascensão.

---

<sup>3</sup> GOMES, Paulo Emílio Sales. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

Contudo, sempre houve a tentativa de aperfeiçoamento do cinema, sob os pontos de vista técnico e estético. Notamos que também existiu a preocupação com a busca da identidade nacional e neste aspecto, a música brasileira foi um fator de grande importância. Podemos destacar a figura de Humberto Mauro, importante nome do cinema no Brasil<sup>5</sup>, que em fins da década de 20 e início de 30, desenvolveu o cinema utilizando a experiência do rádio e buscou técnicas de interpretação cinematográfica – dissociando da técnica de interpretação teatral - acentuando o nacionalismo em seus filmes. Seus primeiros filmes apresentavam textos e imagens baseados em modinhas, serenatas e valsas de esquina que eram sucesso na época, associando através da música, a realidade brasileira do período<sup>6</sup>. Outra tentativa de estabelecer técnicas apropriadas para a linguagem do cinema aconteceu com Oduvaldo Vianna, que estudou cinema em Hollywood e incorporou novos procedimentos técnicos em suas produções, como o uso da grua e de tela transparente<sup>7</sup>. Tais recursos ainda não eram acessíveis a todos os cineastas e diretores e as deficiências ainda eram grandes, todavia nota-se a preocupação desses profissionais com a melhoria técnica em seus filmes.

Podemos afirmar que nas décadas de 30 e 40, o cinema no Brasil esteve ligado ao rádio e ao teatro de revista. Em 1933, foram produzidos os filmes chamados de “musicarnavalescos”, pela Cinédia<sup>8</sup>, no Rio de Janeiro, os quais apresentavam no cinema artistas conhecidos que atuavam no rádio.

*“A década de 30 girou em torno da Cinédia, em cujos estúdios firmou-se uma fórmula que asseguraria a continuidade do cinema brasileiro durante quase vinte anos: a comédia musical, tanto na*

---

<sup>4</sup> GOMES, Paulo Emílio Sales. Op. cit., p. 63.

<sup>5</sup> RAMOS, Fernão e MIRANDA, Luiz Felipe A. de. *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Senac, 2000.

<sup>6</sup> NASCIMENTO, Hélio. *Cinema brasileiro*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1981.

<sup>7</sup> NASCIMENTO, Hélio. Op. cit., p. 19. RAMOS, Fernão e MIRANDA, Luiz Felipe A. de. Op. cit., p. 131.

<sup>8</sup> RAMOS, Fernão e MIRANDA, Luiz Felipe A. de. Op. cit., p. 131.

*modalidade carnavalesca quando nas outras que ficaram conhecidas sob a denominação genérica de chanchada*<sup>9</sup>.

Esse comentário demonstra a evidência da música no cinema nesse período. Notamos que foram várias as tentativas de vincular o cinema ao comércio e à indústria. Esse objetivo foi atingido através das chanchadas da Atlântida, no final da década de 40, nas quais a música de cinema teve uma forte influência do teatro de revista<sup>10</sup>.

A Cia. Cinematográfica Vera Cruz foi fundada em 4 de novembro de 1949, em São Bernardo do Campo, São Paulo, pelo empresário e empreendedor Franco Zampari. Este, contratou Alberto Cavalcante, brasileiro atuante na área cinematográfica na França e Inglaterra, dentre outros técnicos estrangeiros para cumprir seu objetivo: *“realizar filmes de qualidade e em grande número”*<sup>11</sup> e precipitar o estabelecimento do cinema industrial no Brasil.

A empresa apareceu em um momento de intensa atividade cultural na cidade de São Paulo, cujo cenário apresentava o surgimento do importante Museu de Arte Moderna (MAM), o aparecimento de uma cia. teatral de alto nível (o TBC – Teatro Brasileiro de Comédia, o qual Zampari também fundou), multiplicação de salas de concerto, exposições de arte, dentre outros. Dentro desse contexto histórico, a pesquisadora Maria Rita Galvão, comentou que a Vera Cruz foi *“uma companhia que tinha o interesse e o apoio dos intelectuais da elite paulista”*<sup>12</sup>. Investir em cinema nacional foi uma forma que os burgueses encontraram para demonstrar seu vigor econômico. Conduzindo esse pensamento, a pesquisadora Cristina Meneguello, concorda com Maria Rita sobre a

---

<sup>9</sup> GOMES, Paulo Emílio Sales. Op. cit., p. 64.

<sup>10</sup> GOMES, Paulo Emílio Sales. Op. cit., p. 63. CATANI, Afrânio Mendes. “Cinema Paulista”. In: RAMOS, Fernão. *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art, 1987.

<sup>11</sup> GOMES, Paulo Emílio Sales. Op. cit., p. 66.

<sup>12</sup> GALVÃO, Maria Rita. *Burguesia e cinema – o caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

cidade de São Paulo que se encontrava em pleno crescimento econômico e de industrialização. Sobre estes aspectos é interessante observar os comentários das autoras:

*“Em São Paulo, a burguesia que se sente forte e ascendente não estaria a seus olhos plenamente realizada se não houvessem também como nas grandes potências, esses tipos de manifestações culturais e o próprio mecenato. Germinou-se a idéia de que era chegada a hora para os grandes burgueses paulistas, de refinar a vida, cercar-se de arte e cultura. A ausência desse tempero social era uma debilidade no aparato exterior da burguesia. Ora, nesse quadro, o cinema é fundamental: é a arte do século XX, a mais moderna das artes, e para completar é a arte industrial.”<sup>13</sup>*

*“(...) a cidade de São Paulo se fazia enquanto centro cultural metropolitano, orgulhoso de sua quantidade de cinemas e da qualidade de luxo (...) nas décadas de 40 e principalmente 50, é dentro de uma fala de progresso que se articula a cidade de São Paulo, surpreende em sua imensa quantidade de cinemas e de público espectador, bem como em sua constituição como metrópole e exemplo de organização e crescimento.”<sup>14</sup>*

Vários críticos da época, questionaram o modo de fazer cinema da Vera Cruz, acusando seus dirigentes de ignorar o passado cinematográfico do país. Muitos acreditavam que a retratação do povo brasileiro nos filmes, em nome da técnica aprimorada, seria prejudicada com a contratação de técnicos estrangeiros<sup>15</sup>. Entretanto, se muitas críticas são desfavoráveis à Companhia não se pode tirar seu mérito quanto a mais completa tentativa de estabelecimento da indústria do cinema brasileiro. Milhões de

---

<sup>13</sup> GALVÃO, Maria Rita. *Burguesia e cinema – o caso Vera Cruz*. Op. Cit., p. 13.

<sup>14</sup> MENEGUELLO, Cristina. *Poeira de estrelas: o cinema hollywoodiano na mídia brasileira das décadas de 40 e 50*. Campinas: UNICAMP, 1996.

<sup>15</sup> CATANI, Afrânio Mendes. “Cia. Cinematográfica Vera Cruz”. In: RAMOS, Fernão. Op. cit., p. 231

cruzeiros foram empregados, técnicos estrangeiros e especializados foram contratados, equipamentos técnicos de alta qualidade foram comprados, diretores com experiência em cinema estrangeiro aqui trabalhavam, tudo isso, proporcionou o estabelecimento de um cinema industrial no Brasil<sup>16</sup>. Para a construção dos amplos estúdios da Vera Cruz, foi adquirida uma área de 30.000m quadrados em São Bernardo do Campo, além de equipamento técnico moderno, tanto no que diz respeito aos aparelhos ópticos, quanto aos acessórios - equipamento de transparência (*back-projection*), truca (máquina especial para produzir efeitos ópticos-fotográficos), *dollies* (dos quais um, com braço de guindaste), cabine elétrica de 350KVA e geradores portáteis<sup>17</sup>. Com essa melhoria técnica implantada pela Vera Cruz, houve também uma sensível evolução no tratamento sonoro dado às obras cinematográficas, como por exemplo, a utilização do primeiro gravador de fita magnética ainda não sincrônico<sup>18</sup>.

Contudo, toda a melhoria técnica não foi suficiente para manter a Vera Cruz. Muitos problemas ocorreram e um deles diz respeito às distribuidoras. Maria Rita comenta:

*“Quanto às distribuidoras estrangeiras, evidentemente não têm interesse no desenvolvimento do cinema brasileiro, que, se bem sucedido, poderia transformar-se em sério concorrente às suas próprias produções.”*<sup>19</sup>

A autora aborda que a Vera Cruz errou por não saber distribuir e exibir seus filmes e entregá-los à distribuidora Columbia – uma das empresas estrangeiras que

---

<sup>16</sup> VIANY, Alex. Op. cit., p. 97. BERRIEL, Carlos Eduardo Ornelas. *Carlos Ortiz e o cinema brasileiro na década de 50*. São Paulo: Contemporânea, 1981.

<sup>17</sup> ROSENFELD, Anatol. *Na Cinelândia paulista*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

<sup>18</sup> MENDES, Eduardo Simões dos Santos. *A trilha sonora nos curta-metragens de ficção realizados em São Paulo entre 1982 e 1992*. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes - ECA, USP, 1994. (Dissertação de Mestrado).

<sup>19</sup> GALVÃO, Maria Rita. Op. cit., p. 45.

dominavam o mercado e não tinham interesse em comercializar os filmes brasileiros – porém, salientamos que sob o ponto de vista empresarial a Companhia conseguiu, ainda que por pouco tempo, criar uma verdadeira indústria de cinema no país e a melhoria técnica foi alcançada<sup>20</sup>.

Em sua primeira fase - de 1949 a 1954, pois a produtora continuou suas atividades e até hoje os estúdios são usados - a Vera Cruz chegou a produzir três documentários e dezoito filmes de ficção, sobre os quais iniciaremos as análises e discussões de suas trilhas sonoras.

---

<sup>20</sup> VIANY, Alex. Op. cit., p. 97. GOMES, Paulo Emílio Sales. Op. cit., p. 32 e 75. CATANI, Afrânio Mendes. “Cia. Cinematográfica Vera Cruz”. In: RAMOS, Fernão. Op. cit., p. 231.

---

**A produção sonora**  
**da Companhia Cinematográfica**  
**Vera Cruz**

---

## **CAPÍTULO 1**

# **A MÚSICA DA COMPANHIA CINEMATOGRAFICA VERA CRUZ**



## **A TRILHA MUSICAL DA VERA CRUZ E O MODELO HOLLYWOODIANO**

Na Companhia Cinematográfica Vera Cruz é pertinente estabelecermos duas vertentes de influências: a européia e a hollywoodiana. Os aspectos técnicos do cinema como fotografia, iluminação, cenografia e características de filmagem, como enquadramentos dos planos, movimentação de câmeras; são muito semelhantes aos filmes europeus do mesmo período. Um dos fatores é que a maioria do pessoal contratado para realização dos filmes da Companhia era de origem européia. Citamos os funcionários de origem inglesa Tom Payne, que atuou como diretor, Henry C. Fowle e Ray Sturgess como diretores de fotografia, Jacques Deheinzelin, cinegrafista, Rex Endsleigh, assistente de montagem e Michael Stoll como operador de som; os italianos Pierino Massenzi e Aldo Calvo, cenografistas, Adolfo Celi, diretor; Eric Rasmussen,

engenheiro de som dinamarquês; Oswald Haffenrichter, montador alemão e outros. Quanto a trilha sonora, reconhecemos que o tratamento sonoro dado às obras cinematográficas também foi bastante significativo devido à presença destas pessoas especializadas em cinema. Contudo, para as trilhas musicais dos filmes da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, levamos em conta outros fatores:

a) O primeiro deles é sobre os compositores contratados. Quatro dos cinco compositores que atuaram na Companhia Vera Cruz – Radamés Gnattali, Guerra Peixe, Francisco Mignone e Gabriel Migliori – eram brasileiros e estavam engajados ao nacionalismo musical, movimento que se refere a utilização de temas e técnicas do folclore para a composição de música erudita instrumental e vocal, camerística e sinfônica. O nacionalismo musical foi dominante na música de concerto brasileira entre as décadas de 20 e 40, quando a partir daí, essa tendência passou a entrar em choque com a introdução do dodecafonismo e seus desdobramentos anti-nacionalistas.

b) Outro fator levado em consideração é sobre o estilo de orquestração utilizado pelos compositores. Os cinco compositores sofreram influência da música européia, ou seja, conservaram o estilo de orquestração europeu advindo da música erudita do século XIX e XX, embora utilizassem de ritmos nacionais, instrumentos característicos do Brasil e músicos brasileiros para execução.

c) O terceiro fator diz respeito a vertente norte americana. O que devemos refletir é o fato de estarmos analisando a música composta para cinema e aí consideramos que esses compositores receberam influências da música de cinema orquestral advinda dos EUA, pois esse era o padrão de referência da época. Estas influências são semelhanças observadas principalmente no período de composição para música de

cinema americano da década de 30 e 40. São encontrados recursos musicais - como *mickeymousing*, grandes orquestrações para créditos iniciais e outros - que a geração do cinema norte americano dispôs, no qual destacamos como exemplos os compositores Eric Korngold em filmes como ***Captain Blood*** (1935), ***As aventuras de Robin Hood*** (1938) e ***The Sea Hawk*** (1940); e Max Steiner em ***King Kong*** (1934), ***E o vento levou*** (1939), ***Casablanca*** (1943), entre outros. Ao observar suas composições para os filmes da Vera Cruz, até mesmo, Enrico Simonetti - vindo da Itália para trabalhar na Companhia - conserva as mesmas características do estilo hollywoodiano para suas composições no cinema.

d) Por fim, quando analisamos a música composta para cinema, outro fator relevante diz respeito à inserção da música nos filmes. De acordo com nossa análise ao longo deste capítulo, a inserção musical nos dezoito filmes de ficção da Vera Cruz conserva as mesmas características dos filmes de Hollywood, principalmente da década de 30 até 50.

Durante o seu funcionamento e até os dias atuais, muitas críticas foram atribuídas a Companhia Vera Cruz. Estabeleceu-se uma polêmica com criação e a maneira que a Companhia fez cinema no Brasil. A Vera Cruz tornou-se alvo de muitos críticos que lhe atribuíram uma "*desnacionalização*", um "*tom de artificialismo*" e "*impostação*" ao se tratar da realidade brasileira<sup>1</sup>, as afirmações pontuaram que a representação da temática nacional nos filmes da Companhia foi afetada em nome da técnica aprimorada empregada.

---

<sup>1</sup> CATANI, Afrânio Mendes. "Cia. Cinematográfica Vera Cruz". In: RAMOS, Fernão. *História do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Art, 1987.

A partir de todo esse contexto – influência européia, estilo de inserção musical semelhante ao americano, críticas comparativas aos filmes de Hollywood e críticas à não representação da realidade brasileira - achamos relevante analisar as trilhas musicais desses filmes, investigando quais os pontos de semelhança e distinção que as trilhas musicais compostas para a Companhia Cinematográfica Vera Cruz, mantém com a trilha musical de modelo hollywoodiano. Como premissa, para a análise da música inserida em filmes, adotamos o trabalho intitulado *Unheard Melodies*<sup>2</sup> de Claudia Gorbman, no qual a autora analisa características do modelo clássico hollywoodiano para concepção da trilha sonora e apresenta alguns princípios de composição, mixagem e edição para narrativa fílmica. A autora abandona em sua análise a indução, muitas vezes comum para música de cinema e procura estabelecer uma classificação, a qual sintetize as variadas apresentações desta. Gorbman, apoiada pelas definições de diegese dadas por Gérard Genette e Etienne Souriau<sup>3</sup> - as quais concordam em afirmar que diegese significa tudo que pertence por interferência à história narrada, ao universo ficcional suposto ou proposto – estende para a música este conceito. Portanto, consideramos também em nosso trabalho que a música diegética é originária de uma fonte existente na ação e a música não diegética - também apontada por alguns autores de extra-diegética - advém de uma fonte não presente na narrativa.

O capítulo do livro de Gorbman apresenta como parte de seu título: “o modelo de Max Steiner”. A autora justifica que não pretende estabelecer com esse compositor um paradigma para música de cinema<sup>4</sup>, mas o escolheu por seu grande número de

---

<sup>2</sup> GORBMAN, Cláudia. *Unheard Melodies*. London: BFI Publishing, 1987.

<sup>3</sup> Genette, Gérard. *D'un récit baroque. Figures*, v. 2, Paris: Seuil, 1969. Souriau, Etienne. *L'Univers filmique*. Paris, 1953. In: GORBMAN, Cláudia. Op. Cit. p. 21.

<sup>4</sup> GORBMAN, Cláudia. Op. Cit., p. 73.

composições e por sua influência neste segmento. Aqui, nos permitimos um breve histórico deste respeitável compositor, o qual nos remeterá a idéia da música composta para cinema deste período em Hollywood, além de colaborar para traçarmos semelhanças e diferenças com as músicas dos compositores dos filmes da Vera Cruz.

Max Steiner começou a trabalhar em Hollywood com a chegada do cinema sonoro, em 1927. Depois de 1929, foi nomeado chefe do departamento musical da RKO. Em 1931, Steiner teve a oportunidade de musicar ***Cimarron***, faroeste que acabou ganhando o prêmio Oscar de melhor filme. Inicialmente, a maioria dos inúmeros filmes musicados por Steiner só apresentavam alguns compassos de abertura e encerramento, pois essa pequena quantidade de música era resultado das limitações técnicas da época, é desse período o famoso ***The Animal Kingdom***. A partir de trabalhos realizados em 1932, as contribuições de Steiner começaram a ficar mais substanciais. Um de seus trabalhos mais conhecidos foi a trilha sonora do filme ***King Kong***, marco do cinema sonoro, no qual a trilha musical é decisiva para estabelecer o caráter de aventura do filme. Steiner foi também o responsável pelas trilhas sonoras de ***E o Vento Levou*** (1939), ***Casablanca*** (1943), ***O tesouro da Sierra Madre*** (1948), entre outros. Na Warner, o compositor continuou exibindo versatilidade, produtividade e talento espantosos, e com essas qualidades ajudou a estabelecer o padrão da música orquestral para cinema em Hollywood, na primeira metade do século. Herdeiro da tradição musical européia clássica, Steiner compunha trilhas melodiosas e ricamente orquestradas. Foi contratado da Warner Bros até 1953, mas o fim do contrato pouco mudou a trajetória do compositor. Steiner executou alguns trabalhos para a Columbia

Pictures e a Republic, entretanto ele musicou filmes do seu antigo estúdio até o final da carreira. Max Steiner morreu em 1971.

Neste trabalho em que utiliza as trilhas musicais de Max Steiner como exemplos, Claudia Gorbman apresenta os seguintes conceitos baseados no modelo clássico hollywoodiano de trilha musical:

- Invisibilidade: no qual o aparato técnico da música não diegética não deve ser visível,
- Inaudibilidade: a música não é destinada a ser ouvida conscientemente. Ela deve subordinar-se aos diálogos, às imagens, aos veículos primários da narrativa,
- Significador de emoção: a trilha musical pode estabelecer climas e enfatizar emoções particulares sugeridas na narrativa, mas em primeiro lugar e acima de tudo ela é um significador de emoção por si só,
- Sugestão narrativa: referencial/ narrativa: a música proporciona sugestões narrativas e referenciais, indicando pontos de vista, provendo demarcações formais e estabelecendo ambientação e caráter. Conotativa: a música interpreta e ilustra eventos narrativos,
- Continuidade: a música provê continuidade rítmica e formal entre planos, em transições, entre cenas, preenchendo lacunas,
- Unidade: pela repetição e variação do material musical e da instrumentação, a música auxilia na construção da unidade formal e narrativa<sup>5</sup>.

É convenção no cinema que a música pode ser usada sem que se mostre a fonte em que é gerada. Este é o conceito da invisibilidade, apontado por Gorbman e pode também ser notado nos filmes da Vera Cruz. Na totalidade dos filmes da Companhia

Vera Cruz, há o uso do recurso da música não diegética, seja ela representada pela orquestra inteira, por naipes da mesma ou solos de instrumentos. Gorbman coloca que o aparato técnico da música não diegética não deve ser visível. Os aparatos de que se refere a autora são: a orquestra<sup>6</sup>, os microfones e todos os elementos relacionados com a produção sonora do filme. Gorbman aponta que o princípio da invisibilidade do aparato sonoro corresponde ao princípio visual da invisibilidade da câmera, que também não aparece em cena, como podemos observar no exemplo abaixo do filme ***Sinhá Moça***.

Exemplo 1: ***Sinhá Moça***

<b>Informações sobre a narrativa</b>	Sinhá Moça, prima Clara e Rodolfo chegam de trem a Araruna. Rodolfo e Sinhá Moça se apresentam mutuamente e Clara, acompanhante de Sinhá, não pára de falar e troca várias vezes o nome de Rodolfo.
<b>Informações técnicas</b>	Cenas internas e externas. Ambientação: vagão de trem e estação de trem. Personagens: Clara, Sinhá Moça e Rodolfo. Seqüência composta por oito planos. Ao permanecerem no vagão, os personagens estão enquadrados em plano aberto. Posteriormente são utilizados plano aberto da chegada do trem e primeiro plano no trem. Ao chegar na estação, foco no vagão do trem e movimentação de pessoas neste. Câmera faz um movimento da esquerda para a direita e continua o movimento de recuo, acompanhando os três personagens em plano médio que caminham em direção a mesma. Ao término, Rodolfo despede-se das duas moças. Câmera em plano médio focalizando Rodolfo e a charrete.
<b>Informações sobre a trilha musical</b>	Inserção musical não diegética. Arranjo para o naipe de cordas somado ao naipe de madeiras. Flautas e flautins na melodia, acompanhamento de cordas com contrabaixo e violoncelo em <i>pizzicato</i> <sup>7</sup> na linha melódica de baixo. A música surge em segundo plano e permanece até o final da seqüência. Compasso 4/4 em andamento acelerado.

<sup>5</sup> GORBMAN, Claudia. Op. cit., p. 73. Tradução na íntegra.

<sup>6</sup> A orquestra tradicional é formada por grupos de instrumentos denominados naipes. Os naipes são representados pelos instrumentos de cordas, madeiras, metais e percussão. Ao naipe de cordas pertencem os violinos, violas, violoncelos, contrabaixos, harpa e piano. Ao naipe de madeiras pertencem o flautim ou piccolo, flauta, oboé, corne inglês, clarineta, fagote e contrafagote. O naipe de metais apresenta trombone, trompete, trompa, tuba. Ao naipe de percussão ficam reservados os instrumentos: tímpanos, tambores, pandeiros, xilofones, pratos, triângulo e outros. Em orquestras não tradicionais há incorporação dos saxofones no naipe de metais.

<sup>7</sup> *Pizzicato* é a instrução para fazer soar a corda ou cordas de um instrumento, geralmente beliscando-as com as pontas dos dedos.

Notamos que esta inserção musical em andamento rápido e com *piccolos* na melodia, reforça a representação da correria das pessoas na estação. A música pontua a ação e em nenhum momento vemos algum instrumento ou aparatos técnicos sendo mostrados.

Entretanto, vários filmes apresentam músicos e instrumentos em cena, estamos nos referindo à música diegética. Notamos que a Companhia Vera Cruz, optou inúmeras vezes pelo recurso da música diegética. Assinalamos dois exemplos típicos nos filmes ***Tico-tico no fubá*** e ***Appassionata***. Ambos, têm como tema central os dramas e conflitos de personagens ligados à música. ***Tico-tico no fubá*** é uma biografia de ficção do compositor e instrumentista Zequinha de Abreu e ***Appassionata*** mostra a vida de uma pianista erudita. Nestes dois filmes a música está muito presente, sendo executada pelos protagonistas. Nestas situações, Gorbman afirma que ocorrem as inserções de verossimilhança, as quais são caracterizadas quando a representação visual não é realmente a fonte da música que ouvimos, a autora comenta que estas inserções são comuns em situações nas quais a música é dublada produzindo ilusão. Contudo, cabe-nos refletir sobre essa afirmação. Nestes dois filmes o piano é a principal fonte sonora em ação, entretanto nos dois casos o som do piano foi dublado, mas obviamente pelo som do instrumento musical: piano. Então, a fonte sonora não é a que está em ação no momento exato, mas ouvimos o som do piano. Quando a autora coloca que há representação e dublagem, isso é fato, pois mesmo com a contratação de um músico para atuar no filme, ele estaria representando um personagem dentro de um contexto e uma situação. Porém, quando afirma que há representação visual e esta não é realmente a fonte que ouvimos, podemos comprovar que o som veio do



instrumento, somente ele não está sendo executado no momento exato da gravação do filme.

Em *Tico-tico no fubá* há várias inserções de Zequinha de Abreu, interpretado pelo ator Anselmo Duarte, tocando piano, selecionamos duas delas. A primeira, em um bar da cidade e a outra na seqüência final, o músico toca na festa de ano novo em um clube. Entendemos que essas seqüências apresentaram o recurso da música diegética e se considerarmos o conceito de Gorbman levando em conta a representação visual e interpretação do ator, são situações que se encontram governadas por convenções de verossimilhança. O ator não está tocando o piano, este foi gravado em estúdio e mixado posteriormente, dando a ilusão de quem está o executando é Anselmo/ Zequinha. Segundo depoimento em entrevista do Sr. Renato Consorte<sup>8</sup>, Radamés Gnattali executou as composições em que Zequinha aparece ao piano, já que é o compositor da trilha musical deste filme.

Exemplo 2: *Tico tico no fubá*

<b>Informações sobre a narrativa</b>	Zequinha de Abreu embriagado toca piano no bar da cidade.
<b>Informações técnicas</b>	Cena interna. Ambientação: bar. Personagens: Zequinha de Abreu, dono do bar e freqüentadores. Seqüência composta por cinco planos. Ao tocar piano, plano médio de Zequinha na posição lateral. O segundo plano é fechado em uma parede com relógio, demonstrando uma elipse temporal. Fusão para o próximo plano. Água sendo jogada na porta do bar, em plano próximo. Câmera acompanha o dono do bar indo em direção a Zequinha, depois plano aproximado dos dois homens.
<b>Informações sobre a trilha musical</b>	Inserção musical diegética. Zequinha começa a tocar piano a mesma música que ouve na rua, sendo executada pela banda do circo. Na demonstração de uma elipse temporal a melodia do piano faz uma escala em movimentos ascendentes e descendentes imitando o movimento de uma harpa. Após a elipse, uma valsa é executada ao piano.

<sup>8</sup> Trechos da entrevista realizada com Sr. Renato Consorte, dia 10/03/2004 nas dependências do MIS – Museu da Imagem e do Som de São Paulo Conferir entrevista na íntegra em anexo neste trabalho.

Exemplo 3: ***Tico tico no fubá***

<b>Informações sobre a narrativa</b>	Zequinha de Abreu toca piano na festa de ano novo. Branca é uma das convidadas e chega à festa. A senhora reclama que a música está muito triste e lenta. Levanta-se e vai falar com o pianista. Branca reconhece Zequinha de Abreu.
<b>Informações técnicas</b>	Cena interna. Ambientação: salão de clube ornamentado para festa com mesas e cadeiras. Personagens: Branca e seus amigos, Zequinha de Abreu e músicos. Seqüência composta por seis planos. Zequinha toca em primeiro plano e a câmera acompanha um músico que sai de cena, terminando o plano em Branca, que adentra ao salão. Depois, primeiro plano em Branca em alternância com primeiro plano de Zequinha. Ao perceber Branca, câmera realiza primeiro plano em Zequinha. Ao final, <i>close</i> nos personagens em cenas alternadas.
<b>Informações sobre a trilha musical</b>	Inserção musical diegética. Melodia ao piano sendo executada em 8as., acompanhamento com tônicas e duas notas do acorde em ritmo de <i>foxtrot</i> . Ao ver Branca, Zequinha passa a executar sua composição <i>Branca</i> . No momento em que Branca o reconhece, Zequinha pára de tocar.

Exemplo 4: ***Appassionata***

<b>Informações sobre a narrativa</b>	A pianista Sílvia Nogalis interpreta o concerto ao piano em um teatro lotado.
<b>Informações técnicas</b>	Cena interna. Ambientação: saguão e interior do teatro. Personagens: Sílvia e público do teatro. O 1º plano desta seqüência é continuação dos créditos iniciais. Há uma tomada de câmera em primeiro plano em uma ornamentação de flores e este acaba em plano fechado em um cartão que está depositado em um dos arranjos, focalizando o nome de Sílvia Nogalis. Após este plano, há alternância de planos gerais de pessoas da platéia, atentas assistindo o concerto e em Sílvia, que interpreta ao piano. Conforme a platéia é focalizada, imediatamente a câmera no próximo plano mostra Sílvia sendo observada pela câmera ( <i>raccord</i> do olhar do espectador do teatro) então várias tomadas são feitas: são 4 planos da platéia / 1 plano de Sílvia (câmera focalizando o palco inteiro em <i>plongée</i> ). Depois 1/ 1 – platéia e Sílvia. Ao final, Sílvia termina de tocar e levanta-se. Câmera focaliza em plano aberto a personagem, que agradece os aplausos.
<b>Informações sobre a trilha musical</b>	Inserção musical diegética. Concerto solo sendo executado ao piano, composição de Beethoven.

Em ***Appassionata***, a atriz Tônia Carrero, interpreta Sílvia Nogalis, uma pianista erudita de renome internacional. Porém, Tônia também não toca piano e sua aparição

nos concertos foi dublada por Yara Bernette, considerada uma das maiores concertistas de piano do Brasil. Igualmente neste caso, a interpretação da atriz colaborou para a veracidade das cenas. Renato Consorte relata sobre a participação de Yara Bernette no filme e a dificuldade de se encontrar um piano para a gravação:

*“Em **Appassionata** encontramos Yara Bernette, que era e ainda é uma grande concertista internacional e eu fui incumbido entre outras funções de achar o piano (...) eu já era diretor de produção, a Yara Bernette precisava de um piano especialíssimo para gravar ‘Appassionata’ de Beethoven, então saí eu correndo de cá para lá, de lá para cá, procurando piano aqui, piano acolá, até que encontramos um, levamos para os estúdios e lá ela gravou a “Appassionata” de Beethoven. [sobre o piano:] Foi levado para a Vera Cruz, com o maior cuidado possível, porque o cara que alugou tinha aquilo como uma preciosidade, como se fosse um filhinho recém-nascido, foi de caminhão, o acesso era terrível, era tudo terra, quando chovia era difícil, levava um dia para chegar até lá, esburacado, enlameado, difícil e nós vínhamos lá da rua Major Diogo até São Bernardo, levando tudo, porque lá não havia calçamento, agora já virou uma cidade. Aquele núcleo da Vera Cruz, onde nós íamos, tinha 60 mil metros quadrados, terreno que aliás era do Ciccilo Matarazzo, uma pessoa que precisa ser lembrada, Francisco Matarazzo Sobrinho, uma figura básica na formação disso tudo, ele tinha um terreno de 60 mil metros quadrados, onde ironicamente chamavam de galinheiro (...)”<sup>9</sup>*

A seqüência abaixo do filme **Na senda do crime**, mostra-nos outra inserção diegética e trata-se da aparição de um pianista durante um ensaio de bailarinas no palco. Há duas possibilidades para a gravação da música neste tipo de seqüência, a qual o pianista aparece tocando. A primeira delas é que a música pode ter sido gravada com som direto e a segunda é que a partir da música gravada em estúdio, o pianista dublou o que ouvia no momento da filmagem. Neste caso, de acordo com o depoimento dos entrevistados, podemos afirmar de que a seqüência foi gravada em estúdio e

---

<sup>9</sup> Trechos da entrevista realizada com Sr. Renato Consorte, dia 10/03/2004 nas dependências do MIS – Museu da Imagem e do Som de São Paulo. Conferir entrevista na íntegra em anexo neste trabalho.

dublada posteriormente, com a interpretação de um pianista. O pianista a quem nos referimos é Enrico Simonetti, compositor da trilha musical deste filme. Simonetti foi convidado pelo diretor Flamínio Bollini Cerri, para uma participação no filme e era um exímio pianista. De acordo com o exemplo, notamos que Simonetti realmente está executando a peça ao piano.



Enrico Simonetti atuando em *Na senda do crime*

Sobre gravação de som direto e gravação em estúdio, Michael Stoll contou sobre sua chegada ao Brasil e a impressão que teve do estúdio de som proposto pela Vera Cruz:

*“Em 50, não tinha nada, estúdio de som no sentido de poder gravar som direto não tinha, era muito caro para eles, por isso tudo era dublado (...) [Se fazia som guia e depois dublava] exato, exato, você grava essa parte antes no estúdio de gravação de música, depois faz um playback, que na época era disco e a pessoa na hora que ouve isso quando está filmando, faz a movimentação acompanhando. [Sobre cenas de **Na senda do crime**] A parte de música nesse sentido do piano é invertido. Quem tocava era a pianista, quem gravava era Yara Bernette, depois pegava a Tônia Carrero, ensinava a ela mais ou menos que tipo de movimento deveria fazer com as mãos, então você inverte”<sup>10</sup>*

---

<sup>10</sup> Trechos da entrevista realizada com Sr. Michael Stoll, dia 18/03/2004 nos estúdios da empresa Álamo, em São Paulo. Conferir entrevista na íntegra em anexo neste trabalho.

Máximo Barro, atuante no cinema na década de 50, também afirmou que a gravação de som direto na Vera Cruz não era realizada. Ele atribui o fato a dificuldade da dublagem no Brasil na época:

*“A Vera Cruz tentava desesperadamente fazer som direto, ela era inglesa né, por isso que a gente ouve falar assim: “eles faziam 10, 12 repetições”, é porque o som nem sempre estava bom, porque eles tentavam desesperadamente não dublar o filme, nós não tínhamos cabedal, nós não tínhamos prática de dublagem, não era a Itália.”<sup>11</sup>*

#### Exemplo 5: *Na senda do crime*

<b>Informações sobre a narrativa</b>	Sérgio espera Margot em seu camarim enquanto a moça ensaia. Durante a espera, um homem com o qual Margot flertara, vai devolver-lhe o colar que ela o emprestou. No palco do teatro, o pianista toca e as garotas dançam. No camarim, os dois homens começam a brigar, atrapalhando assim o ensaio com o barulho.
<b>Informações técnicas</b>	Cena interna. Ambientação: camarim de teatro e palco do mesmo. Personagens: Sérgio, Margot, amigo de Margot, dançarinas, pianista e coreógrafo. Seqüência dividida em dois ambientes. No camarim câmara focaliza os dois homens em americanos, médios e primeiro planos. No palco do teatro, geral nas dançarinas em conjunto com o pianista e alternância de planos entre o pianista – 1º plano - e as dançarinas - geral - por duas vezes.
<b>Informações sobre a trilha musical</b>	Inserção musical não diegética que ao longo da seqüência torna-se diegética com a revelação da fonte sonora. Música do ensaio sendo executada em 2º plano durante a conversa dos dois homens. O pianista executa a mesma música, no momento em que há a tomada do teatro. Ao final, o pianista desconsolado, solta o braço em cima do piano.

Em nosso trabalho, partimos do princípio de que toda música composta para cinema é feita para ser ouvida. Não fica claro no conceito de inaudibilidade proposto por Gorbman este propósito. Há a consideração de Gorbman sobre o princípio da inaudibilidade<sup>12</sup> de que a música não é destinada para se ouvir conscientemente e que

<sup>11</sup> Trechos da entrevista realizada com Sr. Máximo Barro, dia 17/03/ 2004 nas dependências da FAAP – Faculdade Armando Álvares Penteado em São Paulo. Conferir entrevista na íntegra em anexo neste trabalho.

<sup>12</sup> GORBMAN, Cláudia. Op. Cit., p. 73.

ela não pode interferir na inteligibilidade aos diálogos. Nestas situações a forma musical é geralmente determinada pela ação representada ou pela articulação fílmica. Entretanto, afirmamos que este conceito é discutível, deve-se referir ao nível de percepção da música e é preciso considerar em que plano a música se encontra. Podemos citar muitos exemplos nos quais a música está em primeiro, segundo e até terceiro planos.

Selecionamos um exemplo típico desta forma de se pensar a música para cinema, são as seqüências iniciais do filme ***Floradas na Serra***. Nesta, Lucília conhece Bruno na estação de trem. Os dois conversam e a música está em segundo plano. Ao reparar que o trem está partindo, Lucília corre para alcançá-lo e Bruno a ajuda com as malas, nesse momento a música passa para 1º plano e apresenta o motivo melódico do *leitmotiv* que acompanhará o casal durante o filme. Lucília não consegue parar o trem, sente-se mal e desmaia. O recurso de *mickeymousing* pontua a ação: a música acompanha o desmaio da protagonista com melodia em escala descendente composta para os naipes de cordas e madeiras, da região aguda para grave. Nesse caso, a música que se manteve em 2º plano durante o diálogo, passa para 1º plano na ação, acentua a partida do trem e o desespero de Lucília em alcançá-lo. Para isso, o andamento foi modificado, lento para rápido, e o compositor explorou a região aguda dos instrumentos de cordas. No momento do desmaio, Lucília balbucia: “*Dr. Celso... chame o Dr. Celso*” e a música se encerra em uma cadência conclusiva juntamente com o diálogo.

Exemplo 6: **Floradas na serra**

<b>Informações sobre a narrativa</b>	Lucília decide ir embora e está na estação de trem. Na lanchonete conhece Bruno que chega à cidade. Lucília percebe que o trem vai partir e sai correndo. Perde o trem e desmaia. Bruno a socorre.
<b>Informações técnicas</b>	Cena interna. Ambientação: lanchonete e estação de trem. Personagens: Lucília, Bruno e freqüentadores da lanchonete. Duração 1'43". Plano médio inicial nos dois personagens sentados cada um em uma mesa. Lucília aparece em 1° plano e Bruno ao fundo. Corte seco. Ao iniciarem o diálogo, plano aproximado dos dois. Lucília permanece a esquerda e Bruno à direita. Alternância de planos por três vezes realizada com corte seco para o 1° plano em Bruno, que se mantém à direita. Ao perceber que o trem vai partir, a câmera focaliza os dois em plano aberto e alterna com planos do trem andando lateralmente na direção da direita para a esquerda. Lucília acompanha o trem correndo na mesma direção, nesse momento a câmera está em movimento dentro do trem e focaliza Lucília em plano médio. Mesmo plano para desmaio dela e depois no casal.
<b>Informações sobre a trilha musical</b>	Inserção musical não diegética. Após a primeira frase do diálogo, a música aparece em 2° plano, em andamento médio, no naipe de cordas e madeiras. A partir da sirene da estação de trem, a música passa para 1° plano e acompanha a ação em andamento acelerado: Lucília corre na mesma direção do trem. Apresentação nesse momento do <i>leitmotiv</i> "Floradas na serra". O trem vai embora e no momento em que Lucília desmaia, escala descendente pontuando a ação. Naipe de cordas aliado ao naipe dos instrumentos de madeira. O final da seqüência é marcado por uma cadência musical conclusiva.

No filme **Sai da Frente**, ocorreu a situação inversa: a música em 1° plano passa para 2° plano e dá lugar as ações. Nesta seqüência, Isidoro descobre que foi enganado pelo golpe do bilhete premiado. No momento em que vê o bilhete falso, a música acentua a tomada de câmera em plano próximo do bilhete, com cinco acordes no naipe de metais e mantém o último acorde sustentado até o próximo plano. Como se fosse uma continuação da música, o próximo plano tem uma característica rítmica semelhante a da seqüência anterior, ora na melodia principal, ora no acompanhamento. Radamés Gnattali, compositor da trilha musical deste filme, utiliza esse motivo rítmico para a seqüência toda, algumas vezes alongando o tema até o próximo plano e outras, entremeando com o último acorde sustentado. No momento em que Isidoro se equilibra

em um fio com um guarda-chuva, ouvimos o ritmo de samba em 1º plano, demarcando toda a ação do personagem que está bamboleando. Nesta seqüência, a música está em primeiro plano, não houve diálogo e mesmo assim, embora em 1º plano na ação, a música compõe com as imagens que são mais importantes. O espectador quer saber o que vai acontecer com Isidoro no circo devido as inúmeras confusões armadas. Ora a música pontua a ação, ora é deixada em outro plano para a ação se sobressair. Neste caso, o compositor prolongou a melodia posterior com a anterior. Normalmente o compositor pensa neste tipo de música de forma flexível ou neutra, ou seja, procura adequar-se à situação para que a música possa ser esticada ou cortada a qualquer momento.

Exemplo 7: ***Sai da frente***

<b>Informações sobre a narrativa</b>	Isidoro é enganado por um vigarista no conto do bilhete premiado. O vigarista rouba-lhe seu cão Coronel e o leva para o circo. Isidoro desesperado tenta recuperá-lo.
<b>Informações técnicas</b>	Cena externa diurna. Iluminação clara. Ambientação: glichê do banco e rua com casas, igreja, árvores. Personagens: Isidoro, bancário, menino, garoto propaganda. Vários planos. A câmera focaliza em primeiro plano o bilhete falso, pivô de toda a confusão desta seqüência. Após a descoberta, vemos em plano geral o vigarista com o cachorro próximo a igreja da cidade e Isidoro em plano geral, câmera parada, pede informações ao menino. Sai correndo e outro plano se abre, no qual ele encontra com um propagandista que lhe diz a direção que deve seguir, câmera parada, corte seco. No penúltimo plano, vemos o vigarista no circo em uma tomada de câmera em primeiro plano e os artistas em segundo plano. Cenas de filmagem externa.
<b>Informações sobre a trilha musical</b>	Inserção musical não diegética. Cinco acordes no naipe de metais com padrão rítmico de duas semínimas, duas colcheias e uma semínima. O segundo tema apresenta uma construção de motivos superpostos e conserva a rítmica de uma colcheia pontuada e uma semicolcheia, uma pausa de semicolcheia, uma colcheia e uma semicolcheia. Contraponto de piano no acompanhamento.

Afirmamos que a música de cinema concebida para estar em 2º plano, não pode concorrer com o diálogo dos personagens no momento em que este é dado, ou seja, a



música deve compor com a voz uma estrutura sonora para que as falas dadas não sejam prejudicadas. Ao longo da história do cinema, a colocação de música durante as falas foi se desenvolvendo e criando convenções que até hoje são usadas. Normalmente, o compositor:

- escolhe a instrumentação adequada - cujo timbre<sup>13</sup> atue em uma região diferente da altura<sup>14</sup> voz do ator;
- utiliza-se do recurso da dinâmica musical<sup>15</sup> - de modo que a intensidade<sup>16</sup> seja adequada à composição, para não distrair a atenção do espectador,
- observa a construção do tema e evita linhas melódicas muito direcionais,
- não realiza atividade rítmica em excesso na melodia
- e evita contrastes internos para obter uma uniformidade na música, entre outros recursos.

Além de todos esses cuidados realizados pelo compositor, o editor de som em uma etapa posterior, faz a mixagem, ou seja, os ajustes dos volumes. Citamos essa ocorrência, através do exemplo no filme **Veneno**:

#### Exemplo 8: **Veneno**

<b>Informações sobre a narrativa</b>	Hugo conhece Diana em um restaurante chinês, semelhante ao <i>dancing</i> . A moça acaba de cantar e é despedida. Hugo vai atrás dela na rua e fica impressionado com a semelhança de Diana e Gina, sua esposa. O moço a convida para um <i>drink</i> na lanchonete da esquina, a moça aceita.
--------------------------------------	--

<sup>13</sup> Timbre é o som característico de cada um dos instrumentos musicais.

<sup>14</sup> Altura é a propriedade do som ser mais grave ou mais agudo, variando de acordo com a frequência.

<sup>15</sup> Dá-se o nome de dinâmica a graduação da intensidade sonora na execução musical. São indicados por sinais e abreviaturas de palavras em italiano que correspondem a expressões desejadas, que vão de *pp* (pianíssimo) a *ff* (*fortíssimo*).

<sup>16</sup> Intensidade é a propriedade do som ser mais forte ou mais fraco.

<b>Informações técnicas</b>	Cena externa noturna. Pouca iluminação. Ambientação: calçada em frente ao restaurante. Personagens: Diana e Hugo. Seqüência composta de quatro planos. No 1º plano, externa na calçada em frente ao restaurante chinês. A câmera acompanha Hugo, que sai do restaurante em plano médio e chega até Diana. Há dois <i>closes</i> , no rosto de Diana e no rosto de Hugo. Ao final, câmera abre até o plano geral do casal na calçada, na posição frontal. O casal continua a andar em direção à câmera, até chegar em plano médio.
<b>Informações sobre a trilha musical</b>	Inserção musical não diegética. A melodia é o <i>leitmotiv</i> de Diana, composta para os violinos na região média para o agudo do instrumento.

Neste exemplo, a música está em 2º plano e a construção melódica e combinação de instrumentação são bem articuladas. A melodia nos agudos dos violinos, se contrapõe às vozes em tom médio/ grave de Diana e Hugo. O diálogo do casal está em primeiro plano e a música, apesar do volume não estar totalmente balanceado, não interfere no diálogo. É interessante observar, que a voz de Gina/ Diana foi dublada pela atriz Cleide Yáconis. A atriz possui uma voz grave, com falas pausadas e precisas. Esses elementos deram força à personagem dupla feminina. A dublagem, realizada desta maneira, colaborou para que a personagem mantivesse o clima de suspense e segredos.

Outro procedimento colocado por Gorbman em seu trabalho sobre o princípio da inaudibilidade é sobre a percepção imediata do espectador. A autora coloca que deve existir precaução em uma seqüência fílmica, referindo-se sobre a colocação e a retirada da música. Concordamos com a autora no sentido de que para a não-percepção imediata do espectador, a retirada ou colocação da música não devem causar estranhamento, ou seja, existem locais os quais são melhores de começar e parar a música dentro da narrativa visual. Se for colocada ou retirada no momento impróprio, o

espectador a percebe imediatamente e toda a ação dramática pode ser desestruturada. Citamos o exemplo do filme **Ângela**. Dinarte chega em sua casa e rouba o dinheiro das economias de sua esposa. O tema é tenso, em andamento rápido e repleto de contrapontos. No momento em que Ângela retira seus brincos, a música é delicada e a melodia está ao som dos violinos. No momento em que Angela descobre que foi roubada, a música recebe um corte seco. Porém, esse corte seco foi efetuado sem que a frase melódica tivesse sido concluída, causando estranhamento imediato ao espectador. Pareceu-nos um erro técnico ou um certo desleixo de edição sonora.

Exemplo 9 : **Ângela**

<b>Informações sobre a narrativa</b>	Dinarte sai do concerto e vai até sua casa, rouba o dinheiro de Ângela. No teatro Ângela vê Vanju com seu colar. Chateada vai embora para casa e descobre o roubo.
<b>Informações técnicas</b>	Cena interna. Pouca iluminação. Ambientação: quarto da casa de Ângela. Personagens: Ângela e Dinarte. A seqüência inicia-se com alternância de planos de Ângela e Dinarte em sua casa. Várias tomadas dos dois personagens com câmera fixa em planos médios, americanos e próximos.
<b>Informações sobre a trilha musical</b>	Inserção musical não diegética. Inserção de vários temas entremeados. Música em andamento rápido alternado com andamento lento, no início da seqüência, a qual Dinarte rouba o dinheiro. A melodia está na região grave compondo o suspense. Ao surgimento de Ângela, tema musical com melodia no naipe de cordas em andamento lento. Corte seco na música.

Ainda referindo-se ao princípio da inaudibilidade e sobre a não-percepção da música na narrativa fílmica, Gorbman comenta que a música não deve distrair o espectador ao ponto de que sua atenção seja desviada da narrativa. A autora diz que o ideal é que a música se desenvolva de acordo com as nuances do filme, bem como o tempo deste. Podemos imaginar a situação na qual um casal conversa em um banco de praça de uma pequena cidade do interior, trocando juras de amor, cujo tema romântico

apresenta melodia no naipe de cordas. Se ao invés do tema romântico, a música concebida fosse no ritmo de *rock*, em andamento acelerado, com melodia em guitarra elétrica, qual seria a primeira reação do espectador? Mesmo concluindo que a estética proposta pelo diretor foi diferenciada, o mínimo que aconteceria seria que o espectador perceber muito mais o rock que o tema romântico, já embasado nos padrões de música para cinema, daí o estranhamento. Claudia Gorbman comenta que para a não percepção da música, ela deve ser familiar, neste sentido acrescentamos que ao estar fora dos padrões da música feita para cinema, há um rompimento com a convenção, por isso a maior percepção. O período musical que serve como referência para a música de cinema nos anos 30 e 40 é o da segunda metade do século XIX da música européia, com destaque especial à tradição operística. A familiaridade do público com a música deste período favorece a sua aplicação em situações em que a música foi concebida com características sub-liminares, freqüentemente como discurso sonoro de 2º plano. Aos poucos, outros gêneros foram sendo introduzidos ao cinema com o mesmo intuito, é o caso do *jazz* e da música popular. Nos filmes da Vera Cruz ocorreu o uso de pequenas orquestras que executavam *jazz* e música popular em 2º plano, escolhemos duas seqüências que ilustram esse tipo de colocação musical em filmes.

Optamos pela seqüência do filme ***Nadando em dinheiro***, na qual o personagem principal Isidoro, recebe seus convidados na mansão. Já no primeiro plano imagético, vemos uma orquestra de câmara<sup>17</sup> executando uma valsa. A orquestra foi escolhida por ocasião do jantar e a música está em 2º plano. Apesar de apresentar-se em plano diegético, ela faz papel de música destinada a criar ambiência, utiliza

---

<sup>17</sup> Dá-se o nome de orquestra de câmara ao agrupamento de instrumentos de orquestra de dois até nove, iguais ou diferentes.

resoluções tonais, instrumentação de piano, cordas e sopro e ritmo da valsa, gênero que faz parte do referencial do espectador. A música faz parte da narrativa, é familiar, verossímil.

Exemplo 10: ***Nadando em dinheiro***

<b>Informações sobre a narrativa</b>	Isidoro oferece um jantar para convidados ilustres em sua mansão, herdada do avô.
<b>Informações técnicas</b>	Cena interna. Ambientação: mansão de Isidoro. Personagens: Isidoro, seu secretário, convidados da festa. Seqüência composta por nove planos. Ao iniciar, a câmera enquadra a orquestra no alto da escada e acompanha Isidoro, que desce a escada e se mantém no lado esquerdo do plano. Outros planos. Intercalação de planos médios e gerais, com fechamento em plano próximo de Isidoro e seu funcionário.
<b>Informações sobre a trilha musical</b>	Inserção musical diegética. Orquestra toca para a recepção oferecida por Isidoro. A instrumentação é composta por piano no acompanhamento e a melodia é apresentada pelos violinos com dobra em oitavas de trompete com surdina. Compasso $\frac{3}{4}$ em andamento <sup>18</sup> lento.

Outro fator para a música de cinema apontado por Gorbman é o significador de emoções – classificado em três tipos: música e representação do irracional, música e a representação da mulher, música e sentimento épico. Para o espectador talvez o motivo mais óbvio da colocação da música em filmes é que ela propicia emoção. Muitos compositores não admitem essa forma simplista de denominar a música concebida para os filmes. Entretanto, se refletirmos esse pensamento não é errôneo. A trilha musical composta para uma seqüência do filme, pode realmente estabelecer climas e enfatizar emoções particulares sugeridas na narrativa. O que não podemos desprezar é que a música acima de tudo, é um significador de emoção por si só, a emoção ocorre pelo

<sup>18</sup> Andamento é indicação da velocidade em que uma peça musical deve ser executada. O compositor pode especificar o andamento em termos de unidades métricas por unidade de tempo, o que pode ser aferido por um metrônomo.

envolvimento do espectador. De fato, a música é uma linguagem que apresenta um apelo emocional. Notamos que nos filmes da Vera Cruz a música é muito usada com essa função.

O exemplo deste tipo de construção de música para cinema pode ser encontrado na última seqüência do filme ***Luz apagada***, com trilha musical de Enrico Simonetti. Ao contar para o comandante o que realmente ocorreu na ilha no dia em que o pai de Glória morreu, Tião conclui que a moça também está morta. Ao virar-se de costas, cabisbaixo, percebe que o farol pisca. Tião olha para a ilha, imediatamente a música começa a ser ouvida e revela que Glória está viva antes que Tião declare radiante: “*É ela! ela está viva! É ela, comandante!*”. O comandante lhe entrega as chaves do farol e ele sai correndo para encontrá-la. Ao final, o comandante e seu ajudante olham o farol e a orquestra termina o filme em *tutti*<sup>19</sup>, juntamente com o crédito FIM. Neste exemplo, a música envolve o espectador quando anuncia que Glória ainda vive. Após o pronunciamento de Tião, ao passar para 1º plano novamente, acompanha a felicidade do rapaz que vai ao encontro da amada. O fator surpresa da entrada da música propiciou a emoção, que continuou durante a procura de Glória pelo rapaz.

#### Exemplo 11: ***Luz apagada***

<b>Informações sobre a narrativa</b>	Tião relata ao comandante a história de Glória e seu pai. Ao terminar o relato e concluir que a moça está morta, vê a luz do farol se acender e tem esperança de reencontrá-la.
--------------------------------------	---

---

<sup>19</sup> É denominado *tutti* orquestral, a execução simultânea de todos os instrumentos da orquestra.

<b>Informações técnicas</b>	Cenas interna e externa. Ambientação: escritório do comandante e ilha. Personagens: Tião, comandante e seu ajudante. O primeiro plano da seqüência mostra o rosto de Tião em primeiro plano ao centro. A câmera abre o foco e enquadra também o comandante em plano médio, Tião está a direita e o comandante a esquerda. Ao virar-se, a luz do farol ilumina os dois. Corte seco. Imagem do farol na ilha em plano aberto e novamente corte seco para o plano de Tião e o comandante. Tião pega a chave do farol e a câmera afasta-se enquadrando o comandante e seu ajudante em uma janela em plano médio.
<b>Informações sobre a trilha musical</b>	Inserção musical não diegética. A música começa com o olhar de Tião para o farol. Tema no naipe de madeiras e metal, especialmente o trombone e contraponto no naipe dos instrumentos de cordas na região aguda e média. Ao final, <i>tutti</i> orquestral em acorde conclusivo.

Segundo a classificação de Gorbman, há outro tipo de construção que pode gerar emoção à narrativa cinematográfica chamado de representação do irracional. Este tipo de inserção musical significa que a música pode representar algo que está por vir. A autora aborda que essa ocorrência é muito comum nos filmes dos gêneros de suspense, terror e ficção científica. Entretanto é relevante afirmar, que apesar de termos clássicos exemplos deste tipo de inserção musical nos gêneros acima citados - como em ***Psicose, Tubarão, Guerra nas estrelas*** e outros - este tipo de música pode apresentar-se de acordo com a situação proposta pela narrativa, independente do gênero, como observamos nos exemplos abaixo. Escolhemos duas seqüências que ilustram perfeitamente nossa colocação. Examinemos a seqüência do filme ***Caiçara***, na qual Marina é ameaçada por Manoel. Nesse caso, o gênero do filme é o drama. A música começa a partir do momento em que a moça, sozinha em sua casa, ouve o rangido da porta e um acorde suspenso é executado pela orquestra. Marina ainda não sabe quem é, mas o espectador ao ouvir a música pode perceber de que se trata de alguém indesejável. Durante a conversa dos dois o clima tenso é instaurado, já que

Marina não gosta de Manoel. O casal discute e a música acompanha a discussão em andamento acelerado e orquestração apresenta-se repleta de blocos de acordes. No momento em que Marina ameaça Manoel, novamente ouvimos um acorde suspenso, anunciando que Marina pode jogar a água quente da chaleira que segura. O moço retira-se e é inserido um tema delicado em andamento lento ao som da flauta e depois do clarinete, significando que a paz volta a ocorrer. Entretanto, logo após o ocorrido, Marina percebe passos se aproximando da casa, ouvimos novamente a orquestra compondo o mesmo clima de tensão melódica desembocando em um outro acorde suspenso. O plano é fechado em Marina juntamente com o acorde suspensivo. Imediatamente o corte seco da orquestra, privilegiando o silêncio como tensão, evidencia que algo ruim acontecerá novamente. Ao abrir a porta, seu marido Zé Amaro retorna de viagem, ao abraçar-lhe, esperávamos ouvir uma música calma, contudo Marina olha para fora da casa e a câmera focaliza Manoel, sem que ela o veja. A música volta a pontuar a tensão e avisa que ainda algo poderá acontecer. Nos quatro momentos de tensão desta seqüência – a chegada de Manoel, a ameaça de Marina ao queimá-lo com água quente, a chegada de Zé Amaro e o abraço do casal - o compositor soube instigar o espectador através da música. Esse tipo de construção musical juntamente com a ação representada gera ao espectador medo, expectativa.

Exemplo 12: ***Caiçara***

<b>Informações sobre a narrativa</b>	Marina está em casa, preparando-se para o almoço e surge Manoel. Este reclama de Zé Amaro e diz estar apaixonado por Marina. Tenta agarrá-la e a moça foge para a cozinha. Marina ameaça jogar água quente em Manoel. O moço sente medo e vai embora. Zé Amaro chega de viagem e encontra Marina assustada.
<b>Informações técnicas</b>	Cena externa diurna. Iluminação clara. Ambientação: ilha e casa de Marina, sala e cozinha. Personagens: Marina e Zé Amaro. Logo no primeiro plano, plano geral, vemos Zé Amaro chegando à ilha. Corte



	seco para o próximo plano, no qual Marina está em casa. A câmera conserva o plano médio em Marina, que prepara-se para comer. Ao entrar na casa, Manoel é focalizado em plano geral e depois em plano médio. Marina briga com o moço e a câmera os focaliza em plano americano. Ao esbofeteá-lo, primeiramente <i>close</i> no casal, depois, <i>close</i> nos dois rostos separadamente.
<b>Informações musicais</b>	Inserção musical não diegética. O ruído da porta soma-se ao acorde suspenso com melodia no naipe de cordas. Ao aparecer Manoel, naipe de metal juntamente com naipe cordas da orquestra, pontuam cinco acordes. Orquestra pontua tensão com escalas no naipe de cordas durante o diálogo. Na saída do personagem Manoel, solo de clarinete em andamento lento. Marina olha para trás ao final da cena e novamente tensão criada pelo naipe de cordas e combinado com o fagote executando melodia na região grave. Desfecho da seqüência com acorde na região aguda dos violinos.

A próxima seqüência é do filme ***É proibido beijar***, na qual Eduardo está chegando em seu apartamento e a luz está apagada. No momento em que o rapaz abre a porta, a música com melodia no naipe de cordas construída sobre duas notas, começa em andamento lento e em dinâmica *pp* (*pianíssimo*) e aos poucos vai acelerando e tornando-se *ff* (*fortíssimo*). A música inserida desta maneira, cria uma expectativa quanto ao momento posterior. Ao contrário de ***Caiçara*** – no qual a música foi inserida para enfatizar o drama vivido por Marina - o momento posterior, não passa de um tropeço desajeitado de Eduardo porque sua casa estava desarrumada. Ao tropeçar, ouvimos uma escala com motivo descendente no flautim, seguida por outra escala no naipe de madeiras, interrompendo-se e dando lugar aos diálogos. Ao pausar, marca o fim do suspense e sua resolução. O gênero deste filme é a comédia romântica, no qual June faz peripécias para não beijar Eduardo durante toda a narrativa. Nesse caso, o uso deste tipo de construção musical foi paródico. É o anti-clímax, o espectador suspeita o que vai acontecer posteriormente e na verdade acontece o inverso. Podemos perceber então, que a música pode denunciar ou iludir o que vai ocorrer,

independente do gênero do filme, a situação é que demarca a utilização ou não do recurso musical.

Exemplo 13: ***É proibido beijar***

<b>Informações sobre a narrativa</b>	Eduardo chega ao seu apartamento que está desarrumado. June está hospedada e dorme no sofá da sala.
<b>Informações técnicas</b>	Cena interna. A pouca iluminação evidencia que a luz do apartamento está apagada. Após tropeçar, June acende a luz. Ambientação: apartamento de Eduardo. Personagens: Eduardo e June. A câmera focaliza o apartamento em plano geral, com June sentada na cama do lado direito do quadro e Eduardo sentado ao chão, do lado esquerdo.
<b>Informações sobre a trilha musical</b>	Inserção musical não diegética. A música começa em <i>pp</i> no momento em que Eduardo abre a porta e vai aos poucos crescendo até <i>ff</i> e acelerando o andamento. A melodia é composta de apenas duas notas e está concentrada no naipe dos instrumentos de cordas. Ao tropeçar, ouvimos uma escala descendente no <i>piccolo</i> e outra semelhante no naipe de madeiras, com clarinete sobressaindo-se na melodia.

A presença da figura feminina nas telas do cinema sempre foi valorizada. A delicadeza, doçura e meiguice da mulher são características que se destacam enfatizadas pela música. Esse foi um procedimento comum a partir dos anos quarenta no cinema e que vai de encontro à representação da imagem da mulher nesse período. Enquanto o homem foi representado pela objetividade, razão, trabalho e realismo; a mulher teve sua imagem ligada à subjetividade, à emoção, à fantasia do romance e à meiguice. Gorbman também define esse tipo de construção de trilha musical para cinema como significador de emoção. Entretanto, nos filmes da Vera Cruz, a figura da mulher não é apresentada como nos filmes de Hollywood. Sobre essa afirmação a pesquisadora Valéria Hein afirma:

“A mulher é a dona do olhar no cinema da Vera Cruz, ao contrário do cinema dominante, onde a mulher é colocada num pedestal para ser ‘depositária passiva do desejo masculino’<sup>20</sup>”.

Apoiada por uma afirmação de Kaplan, sobre a tendência do cinema dominante hollywoodiano, no qual *é negada à mulher voz ativa e um discurso e seu desejo está sujeito ao desejo masculino*<sup>21</sup>, Hein comenta que a figura feminina nos filmes da Vera Cruz se apresenta como destemida, batalhadora e dona de seus desejos. Notamos que a maioria das personagens femininas dos filmes da Vera Cruz, protagonistas ou não, são fortes, decididas, batalhadoras e certas de seus desejos. São assim: Silvia Nogalis (***Appassionata***), Lina (***Terra é sempre terra***), Lucília (***Floradas na serra***), Ângela (***Ângela***), Gina (***Veneno***), Maria Clódia (***O Cangaceiro***), D. Isolina (***Família lero lero***), Margot (***Na senda do crime***), Sinhá Moça (***Sinhá Moça***) e Branca (***Tico-tico no fubá***). Contudo, a música apresentada para essas personagens não acompanha o mesmo raciocínio. Ainda prevalece na Vera Cruz, o conceito apontado por Gorbman para música na aparição da figura feminina, há a valorização da feminilidade e doçura apontadas pela música. Neste caso é fácil perceber o contraponto que a música causa se apresentando dessa maneira a esse tipo de personagem mais forte e menos meiga. Listamos esse procedimento nos filmes abaixo:

Exemplo 14: ***Tico tico no fubá***

<b>Informações sobre a narrativa</b>	Zequinha de Abreu vai até o circo cobrar a taxa de imposto para a prefeitura. Lá conhece Branca, sobrinha do dono do circo, que descobre que o moço é compositor. Zequinha diz a Branca que a inveja porque gostaria de ter nascido no circo, para conhecer o mundo. Zequinha esquece uma partitura e Branca a encontra.
--------------------------------------	--

<sup>20</sup> HEIN, Valéria Angeli. *O momento Vera Cruz*. Dissertação de mestrado. Campinas/SP: UNICAMP, 2003.

<sup>21</sup> KAPLAN, E. Ann. *A mulher e o cinema, os dois lados da câmara*. São Paulo: Rocco, 1995.

<b>Informações técnicas</b>	Cena interna. Ambientação: bastidores do circo. Personagens: dono do circo, Zequinha de Abreu e Branca. Trata-se de uma seqüência, na qual os personagens estão na maioria das vezes em plano médio. Os dois planos mais longos são da conversa de Zequinha e Branca. A câmera se movimenta de acordo com o andar do personagens, em um leve <i>travelling</i> .
<b>Informações sobre a trilha musical</b>	Inserção musical não diegética. Durante o diálogo, pausa na trilha musical. Na entrada da personagem Branca, ouvimos melodia no naipe de cordas, na qual os violinos, revezam a melodia com a flauta e há contrapontos de piano em arpejos para preenchimento. Pausa no momento cômico e retorno do tema apenas no naipe de cordas, durante a fala de Branca. Novo corte na música nas falas de Zequinha e o dono do circo.

No exemplo acima, a música inicia a partir do momento da entrada da personagem Branca, interpretada por Tônia Carrero e evidencia a graça e delicadeza da moça - embora Branca se apaixone por Zequinha e tente levá-lo consigo de qualquer maneira. No momento em que Zequinha cai ao chão, com um charuto na boca, a comicidade toma conta da cena e Branca ri do fato, a música então, sofre um corte. A volta da trilha musical com caráter delicado e suave, ocorre no momento em que Branca começa a contar sua infância para Zequinha e é novamente cortada no momento em que o dono do circo os interrompe. O tema no naipe de cordas na região aguda, recheado de contrapontos<sup>22</sup> em arpejos<sup>23</sup> ao piano, colaborou para uma composição de caráter delicado e leve, sem o peso característico da ressonância dos instrumentos de metal.

Até o momento nos fixamos nas inserções musicais compostas para situações que envolvam poucos personagens, examinemos os grandes filmes épicos da história do cinema. Uma rápida lembrança, facilmente nos remete à idéia de cenários

<sup>22</sup> O contraponto pode ser entendido como arte de combinar duas ou mais melodias simultâneas.

<sup>23</sup> Arpejo é a execução de notas sucessivas de um acorde.

gigantescos, um número grande de figurantes e à música imponente e orquestrada. Outra subdivisão de Gorbman é a música com sentimento épico. Segundo a autora, a música pode ser responsável pelo sentimento épico e é classificada como significador de emoção. Na narrativa visual, a música eleva a individualidade dos personagens representados para um significado universal, sugerindo transcendência, destino. Verificando os filmes da Vera Cruz, podemos afirmar que esse tipo de inserção ocorreu em dois filmes – ***Sinhá Moça*** e ***O Cangaceiro*** - nos quais há a presença de muitos personagens em cena. Vejamos o exemplo de duas seqüências do filme ***Sinhá Moça***.

Na primeira, os escravos fogem da fazenda do coronel Ferreira em uma rebelião, incendiando a senzala. Esta seqüência é a mais longa do filme com dezessete minutos e trinta e cinco segundos e durante a fuga, são entremeados planos do coronel Ferreira em busca dos escravos, Sinhá Moça juntamente com o exército e Rodolfo à cavalo. Todas as seqüências são marcadas por melodias diferenciadas, entretanto com o mesmo ritmo desde o início. O ritmo é composto pela percussão e pelo naipe de cordas nos instrumentos de ressonância grave, como contrabaixo e violoncelo. A melodia fica a cargo do naipe de madeiras. Ao final desta, outra melodia toma conta das cenas, porém a melodia anterior volta entremeada a esta última e o pânico entre os escravos aumenta. O que une todas as seqüências é a música. Essa inserção musical com o ritmo lembrando os motivos rítmicos afros, marca o momento da fuga dos escravos e pode ser interpretada como a elevação do sentimento, em favor à união de todos os escravos pela liberdade. Os escravos estão em busca da libertação e a música os impulsiona a buscar a vida fora da senzala, sem a perda de sua identidade, já que o ritmo é reconhecido como um motivo africano.

Exemplo 15: ***Sinhá Moça***

<b>Informações sobre a narrativa</b>	Fuga de escravos da fazenda do coronel Ferreira.
<b>Informações técnicas</b>	Cena externa diurna. Ambientação: mata, entremeada com interna na fazenda e na estação de trem. Personagens: escravos, Sinhá Moça, coronel Ferreira, Rodolfo, policiais e outros. Seqüência mais longa do filme, composta de vários planos, com duração da seqüência de 17' 35". Utilização de tomadas de câmera geral, planos médios, planos aproximados de rostos. Movimentação de panorâmicas e também uso de câmera parada. Planos entrecortados por fusões e cortes secos.
<b>Informações sobre a trilha musical</b>	Inserção musical não diegética. A música começa em <i>pp</i> , ao longo da cena ouvimos um <i>crescendo</i> até <i>f</i> . A melodia está no naipe de madeiras, enquanto ritmo está sendo marcado em cordas no contrabaixo e percussão. Há variação da melodia quanto ao instrumento do naipe das madeiras, nas notas da extremidade. Ora ouve-se a melodia com clarinete na ponta, ora nos flautins. Há também um solo de clarinete com acompanhamento de percussão. O ritmo é sempre o mesmo durante a seqüência toda.

A segunda seqüência é sobre o canto dos escravos na senzala. O motivo é semelhante ao anterior, cantando, os negros expressam sua individualidade ligada à universalidade da causa, a libertação. Eles comemoram a festa de São Benedito, mas estão revoltados por estarem presos na senzala. O canto é iniciado por um lamento, que simboliza o sofrimento e depois, mais ritmado, representa a força da raça negra. A música está sempre acompanhada de movimentos corporais, o que reforça o sentimento de revolta dos escravos, principalmente no momento em que o coronel Ferreira exige que termine a cantoria e os negros insistem em continuar dançando. Esta seqüência utilizou um recurso interessante da música diegética. O coronel Ferreira e sua esposa estão conversando na varanda da fazenda e à princípio não são mostrados os escravos cantando, apenas ouvimos o canto. No próximo plano, a inserção diegética é confirmada quando a senzala é focalizada e os escravos estão cantando e dançando.

Exemplo 16: ***Sinhá Moça***

<b>Informações sobre a narrativa</b>	Escravos cantam comemorando a festa de São Benedito. O coronel Ferreira fica irritado com a cantoria e exige que parem. Os escravos insistem em continuar.
<b>Informações técnicas</b>	Cenas internas noturnas. Iluminação de baixa intensidade. Ambientação: varanda da fazenda e senzala. Personagens: coronel Ferreira, sua esposa e escravos da senzala. Câmera: No primeiro plano, coronel Ferreira conversa com sua esposa em tomadas de câmera alternadas em plano próximos do rostos dos dois e planos médios da varanda na qual se encontram. Na senzala, tomadas de câmera em plano geral e plano de conjunto, mostrando sempre a totalidade, não fixando-se no particular, o movimento em <i>travelling</i> foi o escolhido.
<b>Informações sobre a trilha musical</b>	Inserção musical diegética. Inicia-se o canto com um lamento, posteriormente, em um dialeto africano, os escravos entoam a canção. O andamento é primeiramente lento e depois passa a ser rápido. O canto está em uníssono em compasso binário.

Aplicamos os conceitos propostos por Claudia Gorbman aos filmes da Companhia Vera Cruz e algumas inserções musicais apresentaram características semelhantes a abordagem da autora. Entretanto, é preciso muita cautela para avaliar modelo exposto por Gorbman e transportá-los para os filmes brasileiros, pois há questões que a autora não menciona. Também é discutível a colocação da autora quanto a alguns conceitos que às vezes nos parecem pouco abrangentes em algumas afirmações:

- Ao propor o conceito de inaudibilidade e afirmar que a música não é destinada a ser ouvida conscientemente e deve subordinar-se aos diálogos, às imagens, aos veículos primários da narrativa, a autora peca em não abordar os princípios de plano sonoros. Gorbman não erra ao definir o conceito, mas afirmamos que este é discutível, mais abrangente e deve-se referir ao nível de percepção da música. Igualmente ao afirmar sobre a não percepção da música e concluir que esta deva ser familiar, a autora deixa de apontar que o estranhamento é causado pelo

rompimento com a convenção, causado por estar fora dos padrões da música feita para cinema.

- Ao colocar o conceito da música como significador de emoção, Gorbman aponta apenas três tipos de significadores de emoção - música e representação do irracional, música e a representação da mulher, música e sentimento épico. Todavia podemos afirmar que existem outros tipos que a autora não cita em seu trabalho, como por exemplo música e representação masculina, representação infantil, situações hilárias e outros.
- Quanto à colocação da autora sobre a música como representação do irracional, vimos que a ocorrência deste tipo de inserção é independente do gênero do filme.
- Sobre a abordagem da verossimilhança, talvez seja o conceito mais delicado de ser abordado. A autora coloca que as inserções de verossimilhança são caracterizadas quando a representação visual não é realmente a fonte da música que ouvimos, cita a questão na qual a música é dublada produzindo ilusão. Pois bem, entendemos perfeitamente o ponto de vista de Gorbman, contudo não é possível admitir a ausência da dublagem nos dias atuais e nem naquela época - nos casos específicos da Vera Cruz e Hollywood também não eram assim. Dificilmente o cinema utiliza som direto, uma grande porcentagem - para não cometer o erro de se falar em totalidade dos filmes - utiliza-se do som dublado, mesmo em se tratando do som de outra fonte que não seja a voz humana. Quando se refere à fonte sonora em ação e representação visual desta fonte, somente podemos concluir que a fonte não está sendo executada no momento exato da gravação do filme. Nos parece



descabido colocar como fonte sonora natural a que está sendo executada no momento da ação e não natural quando a música é dublada, se o som é o mesmo.

Se o modelo que Gorbman sugere e apresenta algumas lacunas, podemos percebê-las ao transportá-lo para os filmes da Vera Cruz. Ao comparar a inserção de música nos filmes da Companhia ao modelo hollywoodiano descrito por Gorbman, podemos afirmar que os compositores de música para cinema brasileiro desse período, espelharam-se nos filmes que Hollywood produziu e realizaram outros tipos de inserções para suas composições.

## **INSTRUMENTAÇÃO MUSICAL UTILIZADA E CONVENÇÕES**

Dedicamos essa parte do trabalho à música instrumental inserida nos filmes da Companhia Vera Cruz, reservando outro tópico apenas para as canções. Tratando-se dos temas instrumentais, em todos os filmes da Companhia, a presença dos arranjos orquestrados é constante. Durante a pesquisa foi possível perceber a frequência com que os naipes da orquestra foram utilizados nos dezoito filmes de ficção:

**Tabela de frequência da aparição das combinações de instrumentos:**

Temas com combinação dos três naipes	FREQÜÊNCIA GRANDE
Temas com combinação de madeira e cordas	FREQÜÊNCIA GRANDE
Temas somente com naipe de cordas	FREQÜÊNCIA MODERADA
Temas com o naipe de madeiras e metal	BAIXA FREQÜÊNCIA
Temas com naipe de madeiras	BAIXA FREQÜÊNCIA
Temas com solos de instrumentos	BAIXA FREQÜÊNCIA

Podemos concluir que os compositores utilizam todos os naipes da orquestra com bastante frequência para a construção de um motivo e de um tema, porém

experimentam por inúmeras vezes a combinação dos naipes da família dos instrumentos de madeiras e cordas. Melodias compostas exclusivamente com o naipe de cordas, são utilizadas em larga escala, ficando estas reservadas para as seqüências líricas e para as transições de seqüências. Em menor número, aparecem os temas com composição exclusiva do naipe de madeiras, os solos de instrumentos e combinação do naipe de cordas e metal. O solo de instrumento monofônico<sup>24</sup> é o que aparece mais raramente. O mais utilizado é o de fagote para situações cômicas e depois o contrabaixo e o violoncelo para momentos de angústia e solidão.



Gravação da orquestra nos estúdios da Companhia Vera Cruz em São Bernardo/SP, ao fundo tela para projeção.

---

<sup>24</sup> Os instrumentos denominados monofônicos emitem somente uma nota de cada vez.

Os solos mais utilizados são os de piano. Este instrumento devido a sua grande extensão e característica polifônica, permite combinações de notas, o que contribui para a continuação do estilo orquestral. Através de alguns solos de piano, encontramos a técnica e o estilo de composição musical de cada filme. Podemos afirmar que os solos de piano imprimem a característica de cada compositor, já que todos os compositores de trilhas musicais da Vera Cruz dominavam muito bem esse instrumento - haja visto Francisco Mignone, considerado pianista de renome internacional - e freqüentemente compunham através dele.

A seguir, listamos alguns exemplos de filmes nos quais as combinações de instrumentos citadas acima são notadas:

- a) Seqüências que utilizam todos os naipes da orquestra. Exemplo: ***Floradas na serra e É proibido beijar.***
- b) Seqüências que utilizam os naipes dos instrumentos de madeiras combinado com o naipe de cordas. Exemplo: ***Floradas na Serra e Uma pulga na balança.***
- c) Seqüências que utilizam somente o naipe de cordas. Exemplo: ***Esquina da ilusão.***
- d) Seqüências que utilizam somente o naipe de madeira. Exemplo: ***É proibido beijar.***
- e) Seqüências que utilizam solos de instrumentos. Exemplo: ***Appassionata, Esquina da ilusão e Família lero-lero.***

Todos os filmes da Companhia utilizaram os três naipes da orquestra em diversas situações. Notamos então, que essa era uma prática comum para a composição das trilhas dos filmes da Vera Cruz, independente do gênero do filme. Como sabemos a Vera Cruz produziu comédias, romances, dramas, épico, policial,

drama biográfico e até inaugurou o gênero do cangaço no cinema<sup>25</sup> - por alguns autores também chamado de *western* brasileiro. Dentre os vários temas compostos sobre a orquestra completa, escolhemos uma seqüência do filme ***Floradas na Serra***, classificado como gênero de drama. Esta é composta por vários temas e dentre eles encontramos o *leitmotiv* de “*Floradas na serra*”. A composição em andamento moderado, tom maior e melodia composta para o naipe de cordas, inúmeras vezes expressa o sentimento de Lucília diante da doença que a aflige. O *leitmotiv* de “*Floradas na serra*” traduz a esperança da cura da tuberculose no tempo das floradas, no qual tudo renasce e cresce novamente.

a) Exemplo 17: ***Floradas na serra***

<b>Informações sobre a narrativa</b>	Lucília e Elza saem para um passeio e encontram Olívia tomando banho na cachoeira. Lucília sente inveja da moça por esta esbanjar saúde. Elza conhece Flávio, também doente. Ao final, encontram com Dr. Celso que lhes dá uma carona até a clínica de repouso.
<b>Informações técnicas</b>	Cena externa. Iluminação clara. Ambientação: mata, campo e cachoeira. Personagens: Lucília, Elza, Flávio, Olívia, amiga de Olívia, Dr. Celso. Tomadas de câmera parada em primeiro plano, planos médios e gerais e externas. Ao final, panorâmica da floresta.
<b>Informações sobre a trilha musical</b>	Inserção musical não diegética. A seqüência apresenta vários temas, dentre eles o <i>leitmotiv</i> de “ <i>Floradas na serra</i> ”, apresentado no naipe de cordas. Além de combinar todos os naves da orquestra ao mesmo tempo, também há utilização de solos de trompete com acompanhamento de cordas; solos do naipe de cordas; naipe de metais isolado ou combinados com as cordas.

Nesta passagem abaixo, da trilha musical de ***É proibido beijar***, encontramos uma orquestração simples. O tema começa com pontuação do naipe de cordas, em seguida é acoplado o som do trompete com surdina e posteriormente acordes

<sup>25</sup> RAMOS, Fernão. *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art, 1987.

realizados no naipe de madeiras. A construção melódica é simples, curta e utiliza todos os naves da orquestra.

2a) – Exemplo 18 - ***É proibido beijar***

<b>Informações sobre a narrativa</b>	Harry investiga June em seu apartamento. Steve, pai de June se disfarça de porteiro do prédio. Os dois conversam e Harry vai embora. Steve tem a idéia de ligar para os bombeiros.
<b>Informações técnicas</b>	Cena interna. Ambientação: portaria de um hotel. Personagens: Harry e Steve. Plano-sequência de 41". A câmera acompanha os personagens, que se movimentam pouco. Iluminação para interna.
<b>Informações sobre a trilha musical</b>	Inserção musical não diegética Introdução do tema em cordas. Com recurso do <i>stretto</i> ou seja, os outros naves vão se acoplando ao tema.

Nos próximos exemplos notamos a combinação de instrumentos pertencentes ao naipe das madeiras, combinados com naipe de cordas. Ele está no prólogo do filme ***Floradas na serra*** e marca a chegada da personagem principal à cidade de Campos. Ouvimos a lembrança de algumas notas do tema, retirado da canção “*Adeus Guacyra*”, em solo de oboé. O uso desta canção será ao longo do filme o *leitmotiv* do casal Lucília e Bruno. A lembrança desta melodia nesta sequência, já anuncia o envolvimento do casal ao longo da narrativa, mesmo que o espectador não saiba da existência de Bruno, o autor da trilha musical, Enrico Simonetti, já mostrou uma pista do que irá acontecer. Essa é uma prática comum em filmes, o compositor aponta certos rumos da narrativa, através da música. Utilizando-se desse estilo, o compositor além de dar as pistas, também consolida a unidade musical de acordo com os eventos do filme.

b) Exemplo 19: ***Floradas na serra***

<b>Informações sobre a narrativa</b>	Lucília chega à cidade pequena e decide ficar, seus amigos partem.
--------------------------------------	--

<b>Informações técnicas</b>	Cena externa diurna. Iluminação clara. Ambientação: saguão do restaurante da cidade. Personagens: Lucília e seus amigos, garçon. Seqüência composta por seis planos curtos, com alternância de dois planos. O primeiro de Lucília em câmera em plano médio ao centro e o segundo em tomada de câmera parada geral dos amigos, indo embora de carro.
<b>Informações sobre a trilha musical</b>	Inserção musical não diegética. Combinação do naipe de madeira com cordas. Ao contraponto de cordas, ouvimos o solo de oboé.

O exemplo de ***Uma pulga na balança*** também ocorre no início do filme e marca desde então, o envolvimento de Dorival e Dorinha. A sucessiva reiteração do tema do casal, sugere a união dos dois ao longo da narrativa, embora no final o casal se separe.

Nos dois exemplos, a combinação do naipe de madeiras e cordas recorreu a arranjos de andamento lento e com certa exploração da região média e aguda dos instrumentos. Sem a utilização dos instrumentos de sonoridade mais graves, a combinação permite ao espectador remeter a idéia de leveza, reservada comumente para situações mais íntimas e com poucos personagens.

## 2b) Exemplo 20: ***Uma pulga na balança***

<b>Informações sobre a narrativa</b>	Dorival é preso e levado de camburão para a cadeia. Dora também está sendo presa. Os dois comem uma galinha, roubada por Dora e se conhecem.
<b>Informações técnicas</b>	Cena interna. Iluminação de baixa intensidade. Ambientação: camburão de polícia. Personagens: Dorival e Dora. Câmera: Planos utilizados: médio. Seqüência de 1'30" com apenas apresentação de dois planos. Como se trata do mesmo plano, este é cortado em fusão com diferença mínima de angulação.
<b>Informações sobre a trilha musical</b>	Inserção musical não diegética. Tema no naipe de cordas em andamento lento com melodia nos violinos e flautas.

Em ***Esquina da ilusão***, Luiza lembra-se do nome de Dante Rossi e de todos os momentos em que Alberto agiu estranhamente. Luiza está pensando em Alberto e se

encontra sozinha no quarto do hotel. A melodia se encontra na região média do violino, em andamento lento e o naipe de cordas, acompanha o *flashback* denunciado apenas pela voz *off*. Nos filmes da Companhia Vera Cruz, como na tradição da música para cinema, os momentos amorosos são freqüentemente acompanhados pelo naipe de cordas.

c) Exemplo 21: ***Esquina da ilusão***

<b>Informações sobre a narrativa</b>	Luiza lembra-se de todos os momentos estranhos sobre o comportamento de Alberto. Liga para Zezinho e confirma suas suspeitas.
<b>Informações técnicas</b>	Cena interna. Iluminação clara. Ambientação: quarto de hotel. Personagem: Luiza. Câmera: trata-se de um plano-seqüência. Planos utilizados: médio. Câmera acompanha a moça no momento em que esta levanta-se da cama e vai em direção à janela em uma breve panorâmica e novamente a câmera a acompanha no momento em que pega o telefone.
<b>Informações sobre a trilha musical</b>	Inserção musical não diegética. Tema composto inteiramente com o naipe de cordas. Violinos realizam a melodia.

Sobre a utilização exclusiva do naipe de madeiras, reservamos o exemplo do filme ***É proibido beijar***. Neste, o naipe de madeiras apenas pontua o momento de confusão, instalado pelos personagens e é utilizado para transição de uma seqüência para outra. Este tipo de utilização do naipe de instrumentos de madeiras com pontuação melódica em andamento rápido é bem comum nas trilhas dos filmes da Vera Cruz, principalmente nas transições de seqüências.

d) Exemplo 22: ***É proibido beijar***

<b>Informações sobre a narrativa</b>	Harry e Steve são levados presos. Outros policiais vão até o apartamento de Eduardo denunciados por sua ex-namorada para investigar os documentos de June.
--------------------------------------	--



<b>Informações técnicas</b>	Cenas internas e externas. Ambientação: rua e apartamento de Eduardo. Personagens: Harry e Steve. Todos os planos realizados com câmera parada em plano médio com cortes secos e fusões.
<b>Informações sobre a trilha musical</b>	Inserção musical não diegética. A música é com naipe de madeiras. Usada para transição de uma seqüência para outra.

Em ***Appassionata***, a pianista Silvia Nogalis excursiona pela Europa. Na seqüência, há a mostra de diversos cartazes elucidando as cidades por quais a jovem passou executando o concerto. Os solos de piano consistem em composições de Beethoven, dentre elas: “*Sonata ao Luar*” e “*Appassionata*”. À medida em que os cartazes mostram o concerto apresentado, o material temático musical é trocado acompanhando as imagens.

e) Exemplo 23: ***Appassionata***

<b>Informações sobre a narrativa</b>	Silvia vai tocar na Europa. Cenas de vários lugares por onde passou.
<b>Informações técnicas</b>	Cenas externas e internas. Ambientação: aeroporto e salas de concerto. Personagens: Silvia e seus amigos. Avião é mostrado em plano de câmera geral. Em seguida, vemos tomada em primeiro plano: cartazes por onde Silvia passou, entremeados a cenas de palmas, trem andando, flores com cartões, partituras de Beethoven e Silvia agradecendo; todas tomadas com efeito de fusão entre uma e outra.
<b>Informações sobre a trilha musical</b>	Inserção musical não diegética. Solo de piano com peças de Beethoven durante toda a seqüência.

Abaixo, no mesmo filme, encontramos o solo de violoncelo. Este solo, inicialmente é acompanhado pelo naipe de cordas, em dinâmica *pp* (*pianíssimo*) e quase inaudível. Ao final, o acompanhamento desaparece e o solo fica evidente. A seqüência é fechada com o solo e o *crescendo* das cordas para marcação do final da cena. O solo de violoncelo neste caso, simbolizou a solidão da pianista na casa de

praia. O acorde final composto para o naipe de cordas, imprime significado de incerteza com o olhar de preocupação de Silvia. Comumente, de acordo com as convenções de música para cinema, os solos de violoncelo são usados para momentos de tristeza e solidão.

2e) Exemplo 24: ***Appassionata***

<b>Informações sobre a narrativa</b>	Silvia desmaia e Pedro vai levá-la até sua casa. Lá conversam sobre o reformatório, Silvia sai para buscar um cigarro para Pedro e este descobre através do jornal de quem se trata a moça.
<b>Informações técnicas</b>	Cenas externas e internas noturnas. Ambientação: frente da casa de praia e seu interior. Personagens: Silvia e Pedro. Alternância de tomadas em plano geral da sala da casa de praia e <i>closes</i> dos rostos de Silvia e Pedro.
<b>Informações sobre a trilha musical</b>	Inserção musical não diegética. Solo de violoncelo com acompanhamento do naipe de cordas em <i>pp</i> . Ao final acorde no naipe de cordas.

Escolhemos duas passagens características de solo de fagote, encontradas nos filmes da Companhia Vera Cruz. O primeiro exemplo é do filme ***Esquina da Ilusão***, no qual o empresário de cinema tenta convencer Dante a patrociná-lo. A segunda passagem é do filme ***Família lero-lero***, na qual Aquiles Taveira atende na repartição pública dois senhores gordos. É mais comum o uso do fagote nas músicas dos filmes da Vera Cruz, assim como nos filmes hollywoodianos, para situações cômicas ou personagens bizarros.

Exemplo 25: ***Esquina da Ilusão***

<b>Informações sobre a narrativa</b>	Tipinski descobre que Zezinho o enganou e Dante Rossi não quer patrocinar seu filme.
--------------------------------------	--

<b>Informações técnicas</b>	Plano-sequência. Cena Interna. Personagens: Zezinho e Tipinski. Cenário: quarto de hotel. Câmera inicia com <i>close</i> do porta retrato na beira da cama e abre em Tipinski. Durante o diálogo câmera fixa e ao final enquadramento de Zezinho ao centro do quadro em plano médio.
<b>Informações sobre a trilha musical</b>	Intervenção musical não diegética. Solo de fagote com pontuações de contrabaixo e acorde sustentado no naipe de cordas com solo final de oboé.

Exemplo 26: **Família Iero-Iero**

<b>Informações sobre a narrativa</b>	Taveira atende dois irmãos que precisam de uma documentação urgente para que sua empresa não vá à falência.
<b>Informações técnicas</b>	Cena interna. Cenário: guichê de repartição pública. Personagens: Taveira e dois irmãos. Câmera: utiliza planos próximos do lado de dentro e lado de fora do guichê, alternando-os. No momento em que Taveira entra dentro da repartição plano geral.
<b>Informações sobre a trilha musical</b>	Inserção musical não diegética. Dois temas diferentes. Solo de fagote acompanhado de poucas pontuações de cordas. O segundo tema faz parte de uma inserção descritiva, o andamento lento paraleliza a ação da lentidão do funcionário público.

Exemplo 27: **Família Iero-Iero** (Conclusão da seqüência anterior, uso do mesmo tema)

<b>Informações sobre a narrativa</b>	Taveira atende novamente os dois irmãos que precisam de uma documentação urgente para não irem à falência, devido ao horário de funcionamento que se extingue, deixa de atendê-los. Os dois irmãos morrem do coração.
<b>Informações técnicas</b>	Idem quadro anterior.
<b>Informações sobre a trilha musical</b>	Inserção musical não diegética. Dois temas diferentes. O primeiro tema é um solo de fagote. O segundo tema também faz parte de uma inserção descritiva, como na anterior, porém o andamento agora é rápido e corresponde a rapidez do funcionário público Taveira para ir embora ao final do expediente.

Ao analisarmos a trilha musical dos filmes da Companhia Vera Cruz, no que se refere a instrumentação utilizada, podemos chegar a algumas conclusões. Notamos que

o cinema adotou certas convenções. É fácil imaginar uma cena romântica em um filme, logo nos vem a lembrança de um casal beijando-se e em primeiro plano um tema musical orquestrado com violinos na melodia principal, sugerindo suavidade e delicadeza. Segundo Claudia Gorbman, nos filmes hollywoodianos existem algumas convenções de orquestrações e instrumentação. Essas convenções, também foram identificadas por Adorno e Eisler<sup>26</sup> no capítulo intitulado “*Prejudices and Bad Habits*”, sobre as trilhas musicais de Hollywood. Neste, os autores criticam o uso das convenções, por limitarem o desenvolvimento de criação artística. O uso freqüente para determinadas conotações acaba gerando uma espécie de significação a priori que facilita a comunicação do espectador para um determinado conteúdo dramático, ainda que eles possam ser usados com outras significações, são os chamados clichês. Ao se pensar em orquestrações é relevante notar qual a postura dos compositores da Vera Cruz e quais as suas relações com o rádio, principal meio de entretenimento durante esse período.

A década de 40 e o início da década 50, foram marcadas musicalmente pelas grandes orquestrações no Brasil. Consolidou-se “era do rádio”, na qual os maestros e arranjadores estavam ligados ao estilo de orquestrar vindo do EUA, porém algumas inovações já eram vistas. Essas pessoas que tinham uma larga experiência com o rádio prestaram sua contribuição musical ao cinema. A exemplo disto, o maestro e compositor Radamés Gnattali já experimentava no rádio uma nova concepção de arranjo orquestral para o samba<sup>27</sup> e conferia aos instrumentos de sopro uma função

---

<sup>26</sup> ADORNO, Theodor e EISLER, Hanns. *Composing for the films*. New York: Delilah Books, 1982. In: GORBMAN, Claudia. Op. cit. p. 86.

<sup>27</sup> BARBOSA, Valdinha e DEVOS, Anne Marie. *Radamés Gnattali, o eterno experimentador*. Rio de Janeiro: Funarte/ Instituto nacional de música, 1984.

sincopada e rítmica semelhante a percussão. Gnattali foi um dos pioneiros na substituição da instrumentação típica americana – composta por piano, baixo, bateria e guitarra - por instrumentos como violão, cavaquinho e acordeão, incluindo também instrumentos de percussão de escola de samba, como ganzá e outros. Tudo isso foi incorporado ao cinema. Observamos que Radamés foi considerado um excelente compositor de músicas para cinema, tendo musicado muitos filmes brasileiros na Vera Cruz e em outras produtoras cinematográficas. Seu potencial de inovação foi reconhecido por críticos especializados, como observamos no texto intitulado “A nova hora do Brasil” do jornalista e cineasta José Carlos Burle, sobre a nova direção do programa da Rádio Nacional, ‘A hora do Brasil’. Burle compara Radamés com Gershwin, o chamando de “Gershwin brasileiro” e também ressalta a necessidade de igualar os produtos nacionais, no caso a música brasileira, com os estrangeiros, como se esse fator indicasse qualidade.

*“(…) O que mais me alegrou, sem dúvida, foi ter a oportunidade de constatar a realização de um fato, pelo qual venho me batendo nesta coluna há mais de um ano. Música popular brasileira selecionada com arranjos orquestrais modernos e bem feitos. Eis a única maneira de se levantar o nível da cultura musical do nosso povo e de se poder fazer alguma coisa de utilidade real, no assunto pelo nosso país. E foi exatamente isso que eu ouvi. Música popular brasileira escolhida e tratada orquestralmente pelo talento insofismável de Radamés Gnattali. (...) A Radamés devemos o alicerce da renovação e valorização da nossa música popular, tornando-a compátivel com a nossa cultura e colocando-a lado a lado com a dos países mais civilizados do mundo.”<sup>28</sup>*

Ressaltamos um exemplo típico e claro sobre as inovações de Gnattali na música para cinema, a trilha musical de **Sai da Frente**. Neste filme, o compositor

---

<sup>28</sup> BARBOSA, Valdinha e DEVOS, Anne Marie. Op. cit., p. 44.

utilizou a orquestra com exploração da instrumentação e ritmos brasileiros. Para a construção do *leitmotiv* “Anastácio”, com aparecimento em dez seqüências, Gnattali combinou os instrumentos de orquestra com o acordeão. O acordeão faz contrapontos melódicos, atua como instrumento para compor a melodia do tema principal juntamente com a orquestra e como solo sob acompanhamento apenas do piano ou percussão. Vale lembrar que o acordeão não é de origem brasileira, entretanto este instrumento foi muito usado e popularizado por Luiz Gonzaga para execução do ritmo de baião. Outro instrumento muito presente é a zabumba, instrumento de percussão que acompanha o ritmo de baião. A melodia apresenta andamento moderado. Durante a execução, o compositor utiliza a instrumentação de metais para reproduzir o som da buzina do caminhão Anastácio. Radamés constrói todo o *leitmotiv* do caminhão a partir da imitação da buzina do mesmo. Para isto, utilizou quatro notas para compor motivo principal, com acorde de dó aumentado (Caug ou C5#) do – mi - sol# - mi, tocado nesta ordem. A partir deste motivo, desenvolveu o tema em ritmo de baião. Por vezes, usa 5<sup>as</sup>. ascendentes (mi - si), também imitando buzina de caminhão, com a instrumentação de trompetes na melodia principal, que apresenta um ritmo sincopado, referente ao estilo do baião.

Exemplo 28: ***Sai da frente***

<b>Informações sobre a narrativa</b>	Isidoro pela manhã tenta dar a partida em seu caminhão Anastácio, com a ajuda de seu cão Coronel.
<b>Informações técnicas</b>	Externa. Vários planos entremeados por corte seco. Ambientação: vila, casas dispostas semelhante a cortiços. Personagens: Isidoro, vizinhos e o cão Coronel. Alternância de planos dos vizinhos do beco, localizados em quartos ao alto e Isidoro e seu caminhão na parte de baixo do beco. A maioria dos planos dos vizinhos é constituída por planos médios e para Isidoro, são reservados os primeiros planos.
<b>Informações sobre a</b>	Inserção musical não diegética.

<b>trilha musical</b>	<i>Leitmotiv “Anastácio”</i> . Tema orquestrado com a incorporação de acordeão e zabumba ao ritmo de baião em andamento moderado. Metais traduzem a buzina do caminhão em 5 <sup>as</sup> . ascendentes. Composição em tonalidade de Dó M.
-----------------------	--

Exemplo 29: **Sai da frente**

<b>Informações sobre a narrativa</b>	Isidoro vai para o trabalho em seu caminhão pelas ruas de São Paulo.
<b>Informações técnicas</b>	Externa. Ambientação: ruas da cidade de São Paulo. Personagem: Isidoro. Cinco planos entremeados por fusões e corte seco. Alternância de planos gerais das ruas de São Paulo. Utilização de câmeras paradas e panorâmicas curtas.
<b>Informações sobre a trilha musical</b>	Inserção musical não diegética. <i>Leitmotiv</i> de “Anastácio”. Tema com melodia em acordeão e acompanhamento de piano. Tonalidade Dó M.

Exemplo 30: **Sai da frente**

<b>Informações sobre a narrativa</b>	Isidoro transporta um passageiro em seu caminhão Anastácio.
<b>Informações técnicas</b>	Externa. Ambientação: ruas de São Paulo. Personagens: Isidoro, cão Coronel e o passageiro. Vários planos entremeados por cortes secos e fusões de imagens. Utilização de planos gerais e primeiros planos.
<b>Informações sobre a trilha musical</b>	Inserção musical não diegética. <i>Leitmotiv</i> “Anastácio”. Tema com melodia em acordeão e acompanhamento na percussão com inclusão de zabumba, triângulo e agogô.

Notamos que além das convenções de combinações de instrumentos, outro tipo de convenção também foi notado nos filmes hollywoodianos, as convenções melódicas. Ao longo do tempo, esses tipos de melodias também tornaram-se clichês. Entretanto, há músicos que ignoraram a questão do clichê e lhe atribuíram outra denotação, como

discorreu Paulo Pes, contrabaixista e assistente musical de Enrico Simonetti na Vera Cruz:

*“(...) A música no cinema precisa de uma sensibilidade além da sensibilidade de músico, você tem que fazer músicas boas, músicas que são inerentes a parte que você está musicando, além disso tem que ter uma “personal sensibilidade” para “pegar” (sic) e sublinhar com a música um efeito que o ator está dando com a voz, por exemplo, você não pode fazer uma música romântica quando um ator te diz: “Eu vou te matar!”, você não pode fazer, não cabe nada: “Eu vou te matar!” é “tchan, tchan”, tá entendendo? Essa é a sensibilidade que o músico tem que ter (...)”<sup>29</sup>*

O que Paulo Pes descreve, sugere uma certa ingenuidade com relação a atribuição da inserção correta à sensibilidade do músico e a ignorância sobre questões dos clichês musicais para cinema, contudo os compositores brasileiros se apropriaram destas convenções. No filme **O cangaceiro**, temos a canção folclórica “*Mulher Rendeira*”, que se adequa ao modelo descrito por Gorbman. A autora comenta que melodias em tons maiores, com encadeamentos de quartas e quintas, são comuns para cenas de paisagem. A canção é inserida no prólogo do filme, após os créditos iniciais em tom maior com encadeamento I – IV – I, I – II<sup>m</sup> – V – I e mostra os cangaceiros andando em um campo aberto, com paisagem árida.

#### Exemplo 31: **O cangaceiro**

<b>Informações sobre a narrativa</b>	Cangaceiros andando da direita para a esquerda em bando.
<b>Informações técnicas</b>	Cena externa. Dois planos apresentados em fusão. Cenário: paisagem árida no horizonte. Personagens: cangaceiros à cavalo. Plano geral da paisagem com movimentação dos cangaceiros em seus cavalos da direita para a esquerda em linha reta.
<b>Informações sobre</b>	Inserção musical não diegética.

<sup>29</sup> Trechos da entrevista realizada com Sr. Paulo Pes, dia 17/ 12/ 1986 no MIS – Museu da Imagem e do Som de São Paulo. Entrevista concedida à comissão do projeto “Memória Vera Cruz”. Verificar transcrição na íntegra em anexo neste trabalho.



<b>a trilha musical</b>	Canção “ <i>Mulher Rendeira</i> ” em andamento moderado, ritmo de baião. Voz masculina na melodia.
-------------------------	--

Quanto ao filme ***O cangaceiro***, investigamos com atenção a utilização de ritmos, melodias e instrumentação nacionais, já que a trilha sonora deste filme, composta por Gabriel Migliori, recebeu prêmio de menção honrosa em Cannes e prêmio Saci para melhor compositor. Para entendermos o sucesso do filme, encontramos em revistas e jornais da época muitos comentários significativos sobre: a premiação em Cannes, o roteiro original e a repercussão e contribuição da música deste filme para sua aceitação no exterior.

*“É uma bela e original história de amor e de morte, cujos heróis são bandidos mestiços constituídos em uma espécie de “mafia” e que em certo tempo fizeram reinar um terror não isento, muitas vezes, de honra e do espírito de justiça, em províncias recuadas do nordeste do Brasil. Raramente se tem visto no cinema um sendo tão verdadeiro da violência, uma poesia tão cruel, tirada das próprias fontes da história e da raça. O filme é admiravelmente interpretado por atores que nos são desconhecidos, destacando-se uma curiosa pequena de beleza irregular, porém típica, Vanja Orico. Seus longos cabelos negros tinham já feito sensação no espetáculo de gala de abertura do Festival. Mas o fato é que a roupa de “soirée”, a “toilette” de sociedade, não permitiram imaginar essa moça artista dando tiros e participando da vida dos bandidos (...)”<sup>30</sup>*

*“Dos cinco filmes que foram apresentados no dia de ontem, um se destaca pela sua qualidade pictórica, seu apronto, sua nobreza e sua musicalidade (...) todas as cenas folclóricas que o filme contém constituem preciosos documentos da ação, das canções e da dança. Deve-se particularmente, e com todo o interesse notar que essas danças e essas canções se integram de maneira perfeita à narração. Não são elementos isolados, nem números de ‘music hall’, não são quadros fixados aqui e ali para realçar a peça, mas momentos da trama. Havia muito tempo que não*

<sup>30</sup> BAZIN, André. Paris: Journal Parisien Liberté. In: Revista do TBC, 1953.

*ouvíamos música tão angustiante, canções tão patéticas. Tudo isso é colorido, vivo e original.*<sup>31</sup>

*“A fita tem algumas cenas de primeira ordem (...) e sobretudo uma festa de campo que serve de pretexto a uma música, cantos e danças folclóricas dum sabor e estilo notáveis. Vanja Orico tem uma voz de ouro.”*<sup>32</sup>

As três afirmações ilustram bem o que os críticos estrangeiros notaram em **O Cangaceiro**. Um dos pontos em que se apoiam é sobre a história original do filme recheada de cenas com atores desconhecidos, porém ressaltam o caráter realista. Outro comentário é o fato da música estar integrada e fazer parte da narrativa, como conceituamos anteriormente a música de cinema. Já naquele momento, números musicais isolados eram criticados e não valorizados.

*“(...) A música, que obteve um êxito de consagração (...) aí vai um prognóstico : o “Olé, mulher rendeira” será uma canção popular na Europa quando a fita correr sorte pelos ‘ecrans’ do velho continente. A canção de Maria Clódia foi aplaudida com entusiasmo por toda a sala de Cannes”.*<sup>33</sup>

Nesta crítica, Novais arrisca até um prognóstico, devido a inclusão da canção folclórica “*Mulher Rendeira*”. Isso confirma a escolha acertada da canção, em composição com as imagens do filme. Nas afirmações posteriores é possível notar, que os críticos faziam questão de ressaltar a música do filme **O cangaceiro**. Mesmo não discorrendo com muita autoridade musical, utilizando adjetivos superficiais e corriqueiros e grafando o nome do trilhista erroneamente, a música os impressionou.

*“Filme forte, muito bem fotografado. Direção vigorosa e partitura musical simplesmente excelente! **O cangaceiro** entrou com pé direito no mercado norte-americano, conseguindo aquilo que raras*

<sup>31</sup> GAUTIER, Jean-Jacques. *O cangaceiro e a imprensa francesa*. Paris: Jornal Le Figaro. In: Revista do TBC, 1953.

<sup>32</sup> BARONCELLI, Jean de. *O Brasil fez boa figura*. Paris: Jornal Le monde. In: Jornal O estado de São Paulo transcrito por Novais Teixeira em abril de 1953.

<sup>33</sup> TEIXEIRA, Novais. *O cangaceiro: êxito do Brasil*. São Paulo: Jornal O estado de São Paulo, 18/04/ 1953.

*produções alcançam – o apoio unânime da crítica na maior cidade do mundo.*<sup>34</sup>

*“(...) a música do maestro Magliori (sic) acentua os lances dramáticos – imagem sonora e visual no momento exato, graças ao montador (...).”*<sup>35</sup>

*“Suas grandes qualidades estão no desempenho de Milton Ribeiro e na música de Gabriel Migliori, onde há felizmente harmonia entre o som e a imagem em movimento.”*<sup>36</sup>

*“Quanto ao lado positivo do filme, destacaremos, liminarmente, sua excelente música, calcada em temas populares e nas magníficas composições de Zé do Norte, principalmente “Sodade, meu bem sodade” e “Lua bonita”.*<sup>37</sup>

Como os críticos apontam, a trilha musical de **O cangaceiro** é baseada na canção folclórica *“Mulher Rendeira”*. Podemos afirmar que, no que diz respeito a introdução de instrumentação característica nacional e resgate do folclore, a trilha deste filme foi bastante inovadora e marcante.

Sobre os compositores da Vera Cruz é relevante citar dois aspectos. Primeiramente vale lembrar que os compositores brasileiros de cinema - como vimos Radamés Gnattali e Gabriel Migliori - já estavam experimentando novas combinações e até substituições de alguns instrumentos típicos orquestrais por pandeiro, ganzá e zabumba e firmando no cinema, ritmos como o baião e o samba. O segundo aspecto diz respeito ao parâmetro musical, por exemplo: para Migliori, compositores como Max

---

<sup>34</sup> PELSWICK, Rose. *Jornal: Journal-America*. In: revista do TBC, 1953.

<sup>35</sup> PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. *O cangaceiro*. Rio de Janeiro: Revista O cruzeiro, 1953.

<sup>36</sup> FERNANDES, Raimundo. *O cangaceiro*.: *Jornal Diário de Belo Horizonte*, 05/07/1953.

<sup>37</sup> ALTAFIM, João. *O cangaceiro*. *Belo Horizonte: Jornal Diário de Belo Horizonte*, 05/07/1953.

Steiner, significavam *qualidade musical em filmes na época e de fato eram mesmo*<sup>38</sup>, segundo o entrevistado maestro Cyro Pereira amigo e aluno de Migliori. O compositor tinha essa referência, uma referência *up-to-date*. Compor trilhas baseadas em filmes de sucesso nos EUA, era como se tivéssemos atingido o mesmo padrão do exterior e lembremos de que era preocupação da Vera Cruz a realização de filmes com qualidade.

Discorrendo através dos exemplos fílmicos e somando as informações sobre os compositores, percebemos que a Companhia incorporou os modelos hollywoodiano e europeu de fazer cinema. A Vera Cruz se assemelhou aos filmes de Hollywood, quanto à colocação das músicas, tendo também se aproximado do modelo clássico quanto a alguns tipos de harmonias e algumas combinações de instrumentos. Todavia, as músicas compostas para estes filmes foi mais além do que simplesmente a cópia exata do modelo hollywoodiano discutida por Claudia Gorbman. Percebemos, que os quatro maiores trunfos da Companhia, contrariando os críticos que atribuíram a esta ser a cópia fiel de Hollywood e não retratar a realidade brasileira foram:

- a utilização em suas composições da instrumentação orquestral aliada a instrumentação percussiva brasileira,
- a adequação de arranjos para orquestra com instrumentos como violão, acordeão e cavaquinho,
- a inclusão de temas musicais nacionais e folclóricos,
- e a incorporação de ritmos brasileiros.

---

<sup>38</sup> Trecho da entrevista realizada dia 20/ 11/ 2002 com maestro e arranjador Cyro Pereira, nas dependências do NICS – Núcleo Interdisciplinar de Comunicação Sonora da UNICAMP, Campinas/SP. Conferir entrevista na íntegra em anexo neste trabalho.

Essas inovações contribuíram para que muitos outros compositores de música para cinema baseassem suas composições com características mais próximas da realidade brasileira, através de arranjos com ritmos e instrumentação típicos do país.

## **A MÚSICA DOS CRÉDITOS INICIAIS E FINAIS**

A música dos créditos iniciais tem três objetivos básicos: situar o espectador, sugestioná-lo, indicando qual caminho a narrativa vai seguir, além de chamar a atenção para o início do filme. É o que Claudia Gorbman chama de princípio da sugestão narrativa. A música proporciona sugestões narrativas e referenciais, está aliada às imagens e ao tipo de letra escolhido para os créditos e através desse conjunto, notamos o ritmo, a ambientação, o gênero e o estilo do filme. É interessante pontuar que todas essas características são herança do gênero musical da ópera. A tradição operística faz uso da abertura e foi através dela que os compositores para música de cinema se inspiraram. Aqui nos permitimos traçar um paralelo entre as duas formas artísticas: a ópera e o cinema.

Se analisarmos as características acima sobre os créditos iniciais, notamos que esse procedimento já era comum na ópera no século XVII. Em seus dois trabalhos sobre trilha musical de cinema, Claudiney Carrasco refere-se a semelhança da música de cinema e a ópera, como observamos na afirmação abaixo:

*“Do ponto de vista musical, os créditos iniciais no cinema industrial, em sua forma tradicional, possuem uma certa similaridade com a abertura operística. Ambos exercem a função de situar o espectador em relação ao discurso que se inicia. Ela serve como uma espécie de transição entre o mundo real e o universo particular do espetáculo.”<sup>39</sup>*

Notamos que os filmes da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, utilizaram o tipo de música de créditos iniciais semelhante ao modelo tradicional, também usado no cinema industrial de Hollywood. E por sua vez a empresa norte americana inspirou-se nos padrões da ópera para compor sua música. Sobre esses padrões, Carrasco afirma as semelhanças do cinema com a ópera traçando um paralelo entre Monteverdi e Griffith:

*“Monteverdi está para a ópera como Griffith está para o cinema. Ambos desenvolveram recursos fundamentais para suas linguagens, realizando-os em sua prática artística. Monteverdi é, na prática, o criador da ópera. Ele não a inventou, nem foi o primeiro a experimentá-la, assim como Griffith não criou o cinema, nem foi o primeiro a experimentá-lo. Mas são eles que criam as práticas fundamentais, as primeiras convenções de suas artes, que vão servir de parâmetro para que outros a levem adiante.”<sup>40</sup>*

Existem dois tipos principais de música para créditos iniciais nessa época, que vêm da tradição operística via cinema americano ou europeu. A primeira delas é a

---

<sup>39</sup> CARRASCO, Claudiney Rodrigues. *Trilha Musical, música e articulação fílmica*. Tese de mestrado, ECA - USP, 1993.

<sup>40</sup> CARRASCO, Claudiney Rodrigues. *Syngkronos – a formação da poética musical do cinema*. São Paulo: Via Lettera: Fapesp, 2003.

música constituída por apenas um tema para a apresentação dos créditos e a segunda, apresenta vários temas. A música dos créditos iniciais dos filmes da Vera Cruz também segue essa tradição e foi construída destas duas maneiras.

Nas aberturas que apresentam apenas um tema, normalmente o tema principal ou *leitmotiv* é escolhido. O tema principal pode estar ligado a um personagem, a um lugar, a uma situação ou a um conflito. Os filmes da Vera Cruz que apresentam apenas um tema durante os créditos iniciais são: ***Sai da frente, Veneno, Sinhá Moça, Família lero-lero, É proibido beijar e Floradas na serra.***

No filme ***Família lero-lero***, os créditos estão em letras brancas sobre um fundo neutro e ouvimos o motivo principal do *leitmotiv* intitulado “*Família Lero-lero*”. Ora um filme com este título, uma música com andamento rápido, em tom maior, melodia em flautas e flautins, saltitante, com repetição do motivo principal inúmeras vezes, sugere um caráter do gênero da comédia. O tema dos créditos iniciais indica neste caso, o rumo da narrativa. O motivo principal do tema, que posteriormente é percebido como *leitmotiv* da narrativa, aparece ao longo do filme para diversas situações cômicas do personagem Aquiles Taveira e sua família.

#### Exemplo 32: ***Família lero-lero***

<b>Informações sobre a narrativa</b>	Créditos iniciais.
<b>Informações técnicas</b>	Letras brancas sob fundo neutro constando: nome da produtora, nome do filme, nome dos atores, técnicos e canções.
<b>Informações sobre a trilha musical</b>	Tema único. A introdução da música é destinada para os créditos de COMPANHIA VERA CRUZ APRESENTA e FAMILIA LERO LERO. Apresentação do tema se inicia com o nomes dos atores. O motivo é composto de poucas notas e repete-se a melodia inteira, ora original, ora imitativo. A apresentação dos créditos é composta por esse mesmo motivo que varia apenas de instrumentação e naipe. O término é realizado por acorde conclusivo em <i>glissando</i> <sup>41</sup> descendente.

<sup>41</sup> *Glissando* é o deslizar rápido e contínuo de uma nota para outra.



Quando a opção foi por vários temas, os compositores das trilhas musicais dos filmes da Vera Cruz, comumente compuseram um tipo de música que abrigou trechos curtos de vários temas recorrentes ao longo do filme. Para compor a trilha dos créditos iniciais, utilizaram dos *leitmotifs*: dos personagens principais, de lugares ou de situações. Comumente, na abertura o compositor apresenta todo o material temático que o espectador terá contato no decorrer da narrativa.

No filme **Candinho**, Gabriel Migliori utilizou dois temas para compor os créditos iniciais. O primeiro foi retirado da canção “*O que ouro não arruma*” e o segundo da canção “*Meu Policarpo*”. Os dois temas são apresentados nos créditos iniciais sob a forma instrumental, entretanto no filme a apresentação é realizada em forma de canção, na voz de Mazzaropi. Candinho, moço pobre, morador de uma fazenda é expulso pelo padrinho e sai a procura de sua mãe. No caminho para a cidade canta montado em seu burrinho Policarpo, a canção “*Meu Policarpo*”. Ao chegar na vila canta “*O que ouro não arruma*”. Esta canção é entoada novamente ao final do filme, em seu casamento. Além das duas vezes em que o tema apareceu sob forma de canção, há outras cinco vezes em versões instrumentais, que pontuam os momentos de dificuldade financeira do personagem principal.

Exemplo 33: **Candinho**

<b>Informações sobre a narrativa</b>	Créditos iniciais.
<b>Informações técnicas</b>	Livro antigo com os créditos com nome da produtora, nome do filme, nome dos atores, técnicos e canções.
<b>Informações sobre a trilha musical</b>	Inserção de dois temas musicais. Introdução para os nomes VERA CRUZ, MAZZAROPI, na aparição da palavra CANDINHO aparece o motivo principal orquestrado de “ <i>O que ouro não arruma</i> ”, com melodia no naipe de cordas. Ao aparecer o nome de MIGLIORI começa “ <i>Meu Policarpo</i> ”, com melodia no acordeão e acompanhamento orquestrado. Termina em <i>fade out</i> no naipe de madeiras iniciando a próxima seqüência.

Notamos em alguns filmes da Companhia Vera Cruz, a opção pela construção da música dos créditos iniciais utilizando um procedimento muito comum na década de trinta. Esse procedimento consiste em destacar o nome do produtor do filme. Observamos a citação de Carrasco abaixo, a qual complementa como exemplo, os créditos iniciais de **King Kong** (1933), com trilha de Max Steiner:

*“Era comum na década de trinta, por exemplo, enfatizar os créditos de produtor do filme com incisivos ataques de acordes no naipe de metais da orquestra, ou seja, o nome do produtor era acompanhado de uma fanfarra que dava a ele um destaque proporcional ao seu grau de poder na confecção do filme.”<sup>42</sup>*

Ocorre nos filmes da Companhia dois tipos desse procedimento. No primeiro deles, a introdução da música é reservada para o nome da produtora e para o nome do filme. Já no segundo, também para estes nomes, o destaque é claro e objetivo, como a citação de Carrasco, “*com incisivos ataques.*”

No primeiro procedimento, após a introdução, o tema se inicia com os nomes dos atores ou com o nome dos técnicos. Portanto, a introdução assume o papel de destacar ou diferenciar o nome da produtora VERA CRUZ e o nome do filme, do restante dos créditos. Dos dezoito filmes da Companhia Vera Cruz, treze utilizaram este procedimento. Como exemplo, destacamos a ocorrência deste tipo em **Sinhá Moça** e **Floradas na serra**.

Exemplo 34: **Sinhá Moça**

<b>Informações sobre a narrativa</b>	Créditos iniciais.
--------------------------------------	--------------------

<sup>42</sup> CARRASCO, Claudiney Rodrigues. *Trilha Musical, música e articulação fílmica*. Op. cit., p. 107.

<b>Informações técnicas</b>	Letras branca sob fundo em movimento de um escravo fugindo em um terreno montanhoso com vegetação rasteira.
<b>Informações sobre a trilha musical</b>	Inserção de apenas um tema musical, <i>leitmotiv</i> dos escravos. Inicia-se com introdução de metais na região grave e percussão para COMPANHIA VERA CRUZ. A percussão é contínua e o tema apresenta pontuações de metais no grave. Para o término, corte seco juntamente com a passagem do trem.

No filme ***Floradas na serra***, o destaque para produtora, nome do filme e atores principais também ocorre sob a forma da introdução do tema principal do filme. Entretanto, neste caso a introdução não pontua nenhum nome, um solo de violoncelo foi escolhido e destaca os créditos com sutileza. A opção que gerou o destaque, foi introduzir a instrumentação aos poucos. Logo após o solo, o naipe de cordas é introduzido e depois o clímax é observado em *tutti* orquestral. A composição é simples, contudo, todos estes detalhes de construção da instrumentação e orquestração, fizeram deste tema além de belo, eficiente para os créditos iniciais.

Exemplo 35: ***Floradas na serra***

<b>Informações sobre a narrativa</b>	Créditos iniciais.
<b>Informações técnicas</b>	Créditos em letras brancas sobre o fundo em movimento. Ambientação de paisagem sendo mostrada em câmera realizando panorâmica lenta.
<b>Informações sobre a trilha musical</b>	Inserção de um tema. Na introdução, inserção de um solo de violoncelo. Depois, acompanhamento somente em cordas, a harpa para arpejo e apenas um oboé dobra a melodia. Violino no agudo com o mesmo tema, faz a melodia com contraponto de viola e violoncelo. Ao final, <i>tutti</i> orquestral.

No segundo procedimento para o realce do nome do produtor e do filme, ocorre um destaque claro para esses dois créditos e depois o tema é iniciado. O destaque freqüentemente é constituído por acordes no naipe dos instrumentos de metais, como observamos no exemplo de ***Uma pulga na balança***. Neste, é o nome da COMPANHIA

VERA CRUZ que aparece destacado. Há evidência no destaque porque o trilhista optou colocar após esses acordes uma pausa, nesta aparecem dois meninos brincando e cantando “*uma pulga na balança, deu um pulo e foi à França*”. Os dois saem correndo e há uma outra pontuação de melodia para o nome do filme UMA PULGA NA BALANÇA. Posteriormente o tema com o nome dos técnicos e atores transcorre com o mesmo motivo percorrendo vários instrumentos.

Exemplo 36: ***Uma pulga na balança***

<b>Informações sobre a narrativa</b>	Créditos iniciais.
<b>Informações técnicas</b>	Letras brancas sob fundo em movimento. Ambientação: início em uma praça e após é focalizada a cidade durante o dia. Em uma elipse temporal vemos a cidade e a praça à noite.
<b>Informações sobre a trilha musical</b>	Inserção de três temas musicais, com repetição do primeiro. Acordes marcam o nome da COMPANHIA VERA CRUZ e melodia apresenta um <i>strectto</i> de naipes, marcando o nome do filme. O motivo do <i>leitmotiv</i> “ <i>Uma pulga na balança</i> ”, passa de um naipe para outro da orquestra. No tema romântico, uso de violinos na melodia e para o terceiro tema andamento rápido no naipe de cordas.

Todavia, é possível encontrar na trilha dos créditos iniciais, filmes que não adotaram estes procedimentos, portanto não destacaram nenhum crédito. Como observamos em ***Tico-tico no fubá*** e ***Esquina da ilusão***. Nestes, a apresentação dos créditos iniciais contou com vários temas utilizados para compor a trilha ao longo do filme. Todos os temas foram compilados e ligam-se através de resoluções com acordes dominantes, diminutos e cadências harmônicas. Em ***Na senda do crime*** há apenas o destaque para COMPANHIA VERA CRUZ realizado por notas longas nas cordas, seguida de um acorde em *mp* (*mezzo piano*), no restante da apresentação, não há

pontuação de outros créditos. Igualmente observamos em **Ângela**, no qual há um pequeno destaque para a produtora.

Exemplo 37: **Tico-tico no fubá**

<b>Informações sobre a narrativa</b>	Créditos iniciais.
<b>Informações técnicas</b>	Créditos em letras brancas com fundo neutro, créditos grafados em espanhol. Após a apresentação, créditos explicativos.
<b>Informações sobre a trilha musical</b>	Inserção de cinco temas musicais. Inicia com acordes de preparação para “Branca”, orquestrada e depois inserção da música com melodia em cordas e madeiras. Preparação para as outras melodias com acordes dominantes.

Exemplo 38: **Esquina da ilusão**

<b>Informações sobre a narrativa</b>	Créditos iniciais.
<b>Informações técnicas</b>	Créditos em letras brancas sobre fundo parado de uma cidade.
<b>Informações sobre a trilha musical</b>	Inserção de cinco temas musicais. Início com tema principal e melodia em cordas, depois apresentação dos temas secundários.

Exemplo 39: **Na senda do crime**

<b>Informações sobre a narrativa</b>	Créditos iniciais.
<b>Informações técnicas</b>	Créditos em letras brancas sobre fundo em movimento. Câmera localizada dentro de um carro em movimento, focalizando as ruas da cidade através do banco traseiro do carro.
<b>Informações sobre a trilha musical</b>	Inserção de dois temas musicais. Para o crédito VERA CRUZ, melodia no naipe de cordas na região grave. Ao aparecer: NA SENDA DO CRIME, início do tema orquestrado. Tema marcado ritmicamente por semínimas. A dinâmica cresce a medida que se aproxima do final dos créditos. O segundo tema é introduzido para o início da 1ª seqüência. A música com acorde sustentado, é ligada com a buzina do carro de polícia da 1ª seqüência, dando continuidade.

Outro procedimento comum nas décadas de 30 e 40, encontrado nos filmes de Hollywood, e também nos da Companhia, foi o de ressaltar o nome do compositor da trilha musical. O próprio compositor se declarava ao público e destacava seu nome através da música. Tomamos como exemplo o filme **Sai da frente**, cuja trilha musical pertence à Radamés Gnattali. Como verificamos, os créditos da COMPANHIA VERA CRUZ e de MAZZAROPI aparecem em destaque por acordes pontuados no naipe de metais e no momento em que os créditos apresentam o nome de RADAMÉS GNATTALI ouvimos um solo de piano improvisado. Esse procedimento também ocorre em **Nadando em dinheiro**, cujo trilhista também é Gnattali. Através desses destaques, o Radamés Gnattali acaba estabelecendo uma assinatura musical para seus filmes, além de se impor como exímio pianista. Além desses dois filmes, os demais filmes que destacaram o nome dos trilhistas foram: **Caiçara, Veneno, O cangaceiro, Uma pulga na balança, Sinhá Moça, Candinho e Appassionata**.

Exemplo 40: **Sai da frente**

<b>Informações sobre a narrativa</b>	Créditos iniciais.
<b>Informações técnicas</b>	Créditos com letras brancas sobre fundo em movimento de Isidoro e seu caminhão Anastácio andando pelas ruas de São Paulo.
<b>Informações sobre a trilha musical</b>	Apenas um tema. Acordes pontuam o crédito VERA CRUZ e o nome de MAZZAROPI. O tema do <i>leitmotiv</i> inicia-se no momento em que aparece o crédito SAI DA FRENTE. Melodia com acordes no naipe das cordas e metais para o início, melodia primeiramente no naipe de cordas, depois a melodia muda de instrumentação para a sanfona, em ritmo de baião, há presença da percussão e metais pontuando. Solo de piano nos créditos de RADAMÉS GNATTALI. Contraponto da melodia, com 4as.ou 5as. descendentes, para realização do motivo principal, imitando o som da buzina do caminhão com acorde de DóM aumentado: do- mi- sol#-mi. Utilização de 5as. mi-si ascendentes, também imitando a buzina.

No filme **Veneno**, há também o destaque para o nome do compositor da trilha sonora. Entretanto, é relevante ressaltar que a música é sincronizada diretamente com os créditos. A primeira imagem vista é de um redemoinho com o nome da produtora Vera Cruz. Logo após essa imagem, vemos um copo com líquido claro dentro e outro líquido escuro se misturando. Nesse momento, uma nota longa na região grave anuncia o nome do filme **Veneno**. Em seguida, a introdução do tema dos créditos iniciais é apresentada com motivo melódico ascendente e descendente com cinco notas aos violinos, remetendo-nos à um movimento circular. A inserção das escalas com cinco notas alternando os movimentos, reforça a imagem do redemoinho colocada anteriormente. Posteriormente, algumas notas em andamento lento são somadas a essa introdução e aparecem os nomes dos atores, diretores e outros membros da equipe técnica. Com o início da melodia, *leitmotiv* principal do filme, dá-se com a aparição do nome de Enrico Simonetti, grafado erroneamente como Henrique Simonetti.

Exemplo 41: **Veneno**

<b>Informações sobre a narrativa</b>	Créditos iniciais.
<b>Informações técnicas</b>	Créditos com letras brancas sobre fundo em movimento de um redemoinho para o nome da Companhia Vera Cruz. Na aparição do nome do filme, imagem em <i>close</i> de um copo com líquido dentro. Posteriormente, imagem geral congelada de uma cidade com prédios.
<b>Informações sobre a trilha musical</b>	Apenas um tema. Escalas com cinco notas em movimento ascendente e descendente no naipe de violinos. Em seguida, há a inserção de algumas notas longas e acordes em andamento lento para a aparição do nome dos atores, diretores e outros. Ao iniciar a melodia principal, o nome de HENRIQUE SIMONETTI entra sincronizado com a música. Por fim, aparecem os nomes de outros membros da equipe técnica, do Banco do estado de São Paulo e do diretor do filme.

Em **Appassionata**, notamos o destaque de três nomes. Além de destacar o nome do compositor Enrico Simonetti com a volta do *leitmotiv* do filme, há homenagem

a pianista Yara Bernette e ao diretor do filme. Na apresentação do nome da pianista, a trilha acusa um solo de piano. E na aparição do crédito FERNANDO DE BARROS, diretor do filme, ouvem-se duas notas longas na região grave. Essas notas nos remetem a um possível mistério que poderá estar contido na narrativa. Na verdade o mistério do filme se resume em saber se a pianista Sílvia Nogalis matou seu marido, o maestro Hauser e isto será desvendado somente nas últimas seqüências do filme.

Exemplo 42: ***Appassionata***

<b>Informações sobre a narrativa</b>	Créditos iniciais.
<b>Informações técnicas</b>	Créditos em letras brancas sobre fundo em movimento da entrada de um teatro.
<b>Informações sobre a trilha musical</b>	Inserção de um tema musical. A pontuação de acordes para: VERA CRUZ, APPASSIONATA e atores principais é realizada pelo <i>leitmotiv</i> principal em seguida ao <i>leitmotiv</i> há a continuação com piano solo e orquestra e solo de piano e cordas.

A música contida nos créditos iniciais, também pode assumir o papel de fornecer o conteúdo da narrativa que se seguirá. Os dados podem ser sobre sua ambientação, gênero, assunto da narrativa e muitos outros. Como exemplo listamos o filme ***É proibido beijar***, no qual há a apresentação de uma canção nos créditos iniciais. Steve, pai de June e seu amigo Harry, fizeram uma aposta, na qual June teria que permanecer horas com um rapaz, sem que o beijasse. Ao longo da narrativa, June conhece Eduardo e se apaixona, entretanto não pode beijá-lo por causa da aposta do pai. O casal se envolve em várias situações embaraçosas. Eduardo não compreende porque June mente e não explica coisa alguma. Ao final, depois de muita confusão, Harry conta a Eduardo sobre a aposta e o casal se beija. A canção dá nome ao filme, “*É proibido beijar*” e sua letra é a sinopse do filme, antecipando o que vamos ver. Observemos a



letra da canção de abertura do filme ***É proibido beijar***, de autoria de Alfredo Borba, cantada por Elsa Laranjeira e pelo grupo musical 'Os modernistas', com música do compositor do filme, Enrico Simonetti:

### **É PROIBIDO BEIJAR**

(vozes masculinas em uníssono):

É proibido beijar  
Mas ninguém está querendo explicar  
Qual será a razão  
Desta situação  
Ele diz que sim, mas a moça diz que não

É proibido beijar  
Mas será que ele vai agüentar  
Um jardim, um luar  
No cenário encontrar  
E pode tudo mudar

Solo de voz feminina: Eu não censuro sua pressa  
Pois no fundo tens razão  
Quem ama perde a cabeça  
E só consulta o coração

É proibido beijar  
Mas no fim tudo vai se explicar  
Eles vão resistir  
Prá depois descobrir  
Que poderão se beijar

É interessante notar, que este filme apresenta o mesmo formato musical e narrativo dos seriados americanos românticos. Comumente nestes seriados há muita confusão, quiproquós e um casal apaixonado que só se encontra ao final da narrativa. Quanto à música, ela pontua todas as confusões com citações instrumentais. Há também a ocorrência de um elevado número de inserções musicais para as transições

de cenas e a colocação da música para presença da figura feminina. Sobre sua participação na gravação do tema dos créditos iniciais do filme **É proibido beijar**, o músico Sabá, integrante do grupo musical 'Os modernistas', comentou:

“(Sobre a inserção das músicas no filme) *Naturalmente era com playback, depois era colocado (...) mas estivemos na abertura não teve problema. Quando nós fizemos “É proibido beijar”, apareceu nos letreiros, a música foi inteira pro ar. Essa música chegou a ter um relativo sucesso porque o cinema realmente conduz o sucesso, você vê em filmes americanos quantas músicas de sucesso se perpetuaram porque foram inseridas em filmes. No Brasil, também músicas do nordeste, Lampião, “Mulher Rendeira” e muitas que vieram através de filmes brasileiros. (Sobre o arranjo musical do tema ) Nós fizemos o arranjo vocal, o arranjo era do conjunto, o Gabriel Migliori ou quem ia compor o arranjo para o filme, fazia a orquestra em cima.”*<sup>43</sup>

Devemos lembrar que este procedimento ocorrido em **É proibido beijar** é comum na produção americana, como por exemplo no filme **Matar ou morrer** (1952). Neste filme também há uma canção na apresentação dos créditos iniciais, a qual também contava a história do filme, música de Dimitri Tiomkin e letra de Ned Washington. Esta canção fez muito sucesso neste período e foi “*responsável pelo início da epidemia de febre de canção do início dos anos 50.*”<sup>44</sup>.

Exemplo 43: **É proibido beijar**

<b>Informações sobre a narrativa</b>	Créditos iniciais.
<b>Informações técnicas</b>	Créditos com letras brancas sobre um fundo neutro.
<b>Informações sobre a trilha musical</b>	Inserção de um tema em forma de canção. Introdução reservada para o nome da COMPANHIA VERA CRUZ e para o nome da protagonista TÔNIA CARRETO. A letra da canção inicia ao aparecer o crédito de mesmo nome: É PROIBIDO BEIJAR. Canção com abertura de vozes masculinas e solo de voz feminina e ao final acorde conclusivo Maior juntamente com os vocais. Acompanhamento

<sup>43</sup> Trecho da entrevista com músico Sebastião Oliveira da Paz, no Estúdio do Departamento do Multimeios - UNICAMP em realizada em 14/ 03/ 2003. Conferir entrevista na íntegra em anexo neste trabalho.

<sup>44</sup> CARRASCO, Claudiney Rodrigues. *Trilha Musical, música e articulação fílmica*. Op. cit., p. 109.

	orquestral. Há solo com a melodia da canção em <i>pizzicato</i> no naipe das cordas no destaque ao nome do compositor ENRICO SIMONETTI.
--	---

Encontramos também nos filmes da Vera Cruz, os créditos denominados de secundários ou também chamados de legendas. Estes são apresentados logo após os créditos iniciais e são explicativos. Esses créditos fornecem dados de época, ambientação e outras informações. Os filmes da Vera Cruz que contém os créditos explicativos são: ***Candinho, Terra é sempre terra, O cangaceiro, Caiçara e Tico-tico no fubá***. Listamos como exemplos, os créditos secundários de ***Caiçara*** e ***O cangaceiro***.

Em ***Caiçara***, após os créditos iniciais, está inserida uma explicação de verbete de dicionário para a palavra “*caiçara - s. m. palavra de origem tupi, corrente de norte a sul do Brasil, com diversas significações. Em São Paulo quer dizer homem de beira-mar, praiano*” - em seguida outro verbete aparece sem destaque: “*caída - s.f. de cair, queda, declínio*”. O crédito explicativo já nos avisa de antemão que o filme tratará de caiçaras e a palavra ‘caída’ remete-nos que algo similar poderá acontecer com os personagens ou com a cidade, enfim algo acontecerá na narrativa referente à queda. Quanto aos créditos explicativos sobre os caiçaras deste filme, há uma discussão entre três autores, que discordam sobre o significado dos caiçaras no filme. Segundo a autora Maria Rita Galvão, há um mundo paralelo entre os caiçaras que servem de personagens de apoio para a realização da trama: “*(...) tudo quanto eles fazem, durante o filme, é dar-se conta do que acontece com os personagens principais e comentar.*”<sup>45</sup>. A autora reconhece que os personagens Manuel e Zé Amaro não pertencem a esse mundo, pois são respectivamente funcionário e dono de um próspero

estaleiro. Menezes<sup>46</sup> discorda da autora no sentido de que aponta o significado real do verbete do início do filme, caçara é o homem praiano, que vive a beira-mar, portanto encaixando-se perfeitamente para os personagens acima citados. O autor aponta que se tivermos de antemão a separação desses personagens em classes diferentes dos outros caçaras trabalhadores, isso implicaria em um enriquecimento desses personagens e estagnação dos outros e isso poderia contribuir para uma complicação na análise do filme. Já, Cláudio da Costa, aceita a separação proposta por Maria Rita, mas dissolve a separação entre os planos e pensa nos caçaras sob forma metafórica: “os caçaras são os olhos, a parte do corpo que percebe o movimento e os personagens são os membros, as pernas, a parte que produz a ação de caminhar.”<sup>47</sup>

Exemplo 44: **Caiçara**

<b>Informações sobre a narrativa</b>	Créditos iniciais.
<b>Informações técnicas</b>	Créditos em letras brancas sobre imagens em movimento de um redemoinho de água.
<b>Informações sobre a trilha musical</b>	Apresentação de três temas. Ao aparecer o crédito VERA CRUZ, há a apresentação da introdução da música. Ao aparecer o crédito com nome dos atores, inicia o primeiro tema. Destaque para o nome de FRANCISCO MIGNONE, com suspensão da melodia e nota longa no agudo em <i>pp</i> no violino. Entrada do crédito com o nome do diretor ADOLFO CELI, continuando o tema em cordas até aos créditos explicativos. Temas repletos de escalas descendentes no naipe de cordas em todos os motivos melódicos propostos. Uso de escala com cinco notas diatônicas, com movimentos ascendentes e descendentes, seguidos de uma escala ascendente.

Quanto a colocação dos créditos explicativos do filme **O cangaceiro**, autores como Ismail Xavier, Cláudio da Costa e Maria Rita Galvão fizeram observações. No filme, os créditos explicativos inseridos nos créditos iniciais contam: “*época imprecisa:*

<sup>45</sup> GALVÃO, Maria Rita. *Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1981.

<sup>46</sup> MENEZES, Paulo. *Imagens no (do) Brasil – a nação Vera Cruz*. Socine 2 e 3, Annablume: São Paulo, 2000.

<sup>47</sup> COSTA, Cláudio da. *Uma alegoria da nação brasileira*. Cinemais, 1: Rio de Janeiro, 1996.

*quando ainda havia cangaceiro*”. Os três autores referem-se a estes créditos explicativos traçando uma ligação com o estilo de imagem da Companhia Cinematográfica Vera Cruz. Para Ismail Xavier, o filme apresenta decupagem clássica e segundo o pesquisador Cláudio da Costa, quanto ao estilo de imagem, a Vera Cruz, utilizou-se do artifício do *“paralelismo simétrico para compor seu pensamento cinematográfico”*<sup>48</sup>. O paralelismo que se refere, é a montagem paralela, usada pela Companhia de maneira bastante clássica, com cenas de perseguição. A montagem paralela causa simetria entre as imagens, pois elas são intercaladas. Em sua análise: *“Existem domínios paralelos que se comunicam por força de uma ordem que sempre centraliza e organiza o movimento”*. Para a historiadora Maria Rita Galvão, este paralelismo simétrico não permitia nenhuma comunicação e sim afirmava um dualismo estagnado, cujas ordens eram a do Brasil antigo e a do Brasil moderno. O Brasil antigo era representado pelos caboclos, violões, índios, mandingas e o Brasil moderno, pelos empregados, patrões, trabalho, dinheiro. Para Costa, esses dois pólos comentados por Maria Rita, ficam submetidos a uma ordem, a uma cordialidade presumida que organiza as imagens tornando-as ideais. Nessa cordialidade apontada pelos autores, a narrativa é composta também por uma relação cordial entre os dois mundos paralelos, através da montagem paralela, que mantém uma harmonia entre si:

*“A cordialidade é o procedimento simétrico que a empresa paulista encontrou para expressar e constituir a imagem da experiência brasileira entre o homem e a terra. Através da cordialidade, a Vera Cruz produziu o vínculo que possibilita a unificação adequada entre a experiência e a imaginação (...)”*<sup>49</sup>

---

<sup>48</sup> COSTA, Luiz Cláudio da. *Cinema brasileiro (anos 60-70) – dissimetria, oscilação e simulacro*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000.

<sup>49</sup> COSTA, Luiz Cláudio da. Op. cit., p. 140.

*O Cangaceiro* é um exemplo desse discurso de Costa. Existe essa ordem simétrica: “o enraizamento das forças em um espaço determinado”: nordeste – e a “convergência dos tempos num momento histórico” – “época em que existiam cangaceiros”, como constam nos créditos explicativos.

Examinamos nos exemplos de *Caiçara* e *O cangaceiro*, a importância dos créditos explicativos para análise e entendimento da narrativa proposta. Os créditos explicativos não são mero efeito dos créditos iniciais. Observamos que a partir de um simples verbete de dicionário várias interpretações e análises dos filmes foram possíveis. Esse tipo de procedimento é comum, contudo seu uso deve ser bem cuidado porque induz o espectador a uma condução da narrativa. Se for usado incorretamente pode destruir a narrativa e causar interpretações errôneas, diferentes da concepção do diretor.

Exemplo 45: *O cangaceiro*

<b>Informações sobre a narrativa</b>	Créditos iniciais.
<b>Informações técnicas</b>	Créditos compostos por letras brancas sobre fundo preto.
<b>Informações sobre a trilha musical</b>	Apresentação de três temas. Na aparição dos créditos: VERA CRUZ, O CANGACEIRO e ATORES PRINCIPAIS: pontuação de acordes. No restante, para os créditos dos atores secundários, inicia o tema com andamento lento no naipe de cordas. Ao aparecer o crédito de GABRIEL MIGLIORI: há o início da introdução de “ <i>Mulher rendeira</i> ”, reservada para o crédito do diretor LIMA BARRETO: no qual o tema é executado na região grave.

Em *O cangaceiro*, a música dos créditos iniciais foi composta por Gabriel Migliori que escrevia para grandes orquestras de rádio. O trilhista se inspirou para compor a música dos créditos iniciais, no modelo musical de apresentação dos temas de filmes de tradicionais, no qual alguns *leitmotifs* são apresentados de acordo com os nomes

dos atores, diretores e compositores. Esse recurso foi muito utilizado por Max Steiner. O tema da canção “*Mulher Rendeira*” aparece instrumental orquestrado, bem como o *leitmotiv* do cangaceiro Galdino. Aparecem também os *leitmotifs* dos personagens principais: Olívia e Teodoro. Migliori popularizou mundialmente a canção folclórica “*Mulher Rendeira*”, utilizando seus acordes básicos para compor a música que norteia o filme ***O Cangaceiro*** e trabalhou variando este *leitmotiv* ao longo do filme.

Quanto ao gênero, segundo Ismail Xavier, ***O Cangaceiro*** tem afinidade com o *western* e também possui um envolvimento com a temática nacional, portanto ele o considera como um *northeastern*<sup>50</sup>. Para o autor, o progresso é representado pela racionalidade burguesa e a temática nacional representada pelo sertão e cangaço. Ismail aponta o aspecto do espetáculo, em ***O Cangaceiro*** comenta que tudo parece um espetáculo, ações coordenadas, calculadas, crueldade não chocante, único foco para gerar situações dramáticas dentro do filme. Após a convocação da volante para combater o cangaço, mais uma vez o movimento coordenado, enfileirado e impecável da população é mostrado, imagens típicas do *western*. Essa “ordenação-coordenação” forma um dos pólos do filme, divididos em ordem e desordem. A volante, agente da ordem, serve para acentuar o lado bandido do cangaceiro, a desordem (ataque a igreja e a moça). O cangaceiro representa o lado marginal. A volante serve para dar força ao espetáculo e aos cangaceiros. A morte do cangaço é certa, como se diz no início do filme, embora a volante não seja vitoriosa nesse filme, serve para confirmar que o mundo de selvageria foi domesticado um dia, é um conjunto de valorações, é o processo civilizatório, também considerados como características do *western*. À

---

<sup>50</sup> XAVIER, Ismail. *Sertão Mar. Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

Companhia Vera Cruz também atribuímos a criação de um gênero que foi amplamente utilizado pelo cinema brasileiro, o cangaço. Esse gênero tem com a retomada do cinema dos anos 90, uma filmografia bem significativa, como exemplo **Baile Perfumado** e **Corisco e Dadá**. Sobre o cangaço e a figura do cangaceiro, Xavier comenta: “**O cangaceiro** é um filme de aventuras que tem matéria prima para se fazer um imaginário nacional”<sup>51</sup>.

Quanto aos créditos finais, os filmes da Companhia Cinematográfica Vera Cruz utilizam um recurso muito comum para a composição da trilha. A música começa na última seqüência do filme ou no final desta e continua até o término dos créditos finais. Os créditos finais dos filmes da Companhia são em sua totalidade compostos pela palavra FIM. Portanto, a música inicia-se no plano anterior e permanece até a palavra FIM desaparecer em *fade out*. Normalmente o tema é orquestral com resolução tonal, reforça a última ação acontecida no filme e faz uso do *crescendo* na dinâmica, terminando em *ff*. Essa prática remete-nos a idéia do *grand finale*, outro recurso presente na ópera. Também observamos que o *leitmotiv* principal acompanha os créditos finais, ele é apresentado antes ou durante o surgimento da palavra FIM. Escolhemos os exemplos de **Veneno** e **Nadando em dinheiro**, nos quais os *leitmotifs* são inseridos e a conclusão é feita através de pontuação de acordes maiores na orquestra.

Exemplo 46: **Veneno**

<b>Informações sobre a narrativa</b>	Créditos iniciais.
--------------------------------------	--------------------

---

<sup>51</sup> XAVIER, Ismail. Op. cit., p. 123.



<b>Informações técnicas</b>	O crédito está grafado em letras brancas e aparece em <i>fade in</i> , terminando em corte com tela preta.
<b>Informações sobre a trilha musical</b>	A palavra FIM aparece na continuação da seqüência final, na qual o <i>leitmotiv</i> “ <i>Veneno</i> ” começa a ser entoado. Acorde soam o motivo principal do tema e neste momento aparece a palavra FIM. O término é realizado com acorde prolongado na orquestra, em violinos na melodia na região aguda.

Em ***Nadando em dinheiro***, observamos o momento da palavra FIM com a inserção do *leitmotiv* “*Nadando em dinheiro*”. O filme termina e durante a tela preta, a música continua até sua conclusão com acorde Maior pontuado três vezes somados ao toque de percussão. No caso, a música serviu de ligação entre o final do filme e a tela preta. Sem maiores complicações a música poderia ter sido cortada ou finalizada antes, a preferência pela continuação apenas serve para dar ligação aos dois planos, mesmo que o último seja uma tela preta.

Exemplo 47: ***Nadando em dinheiro***

<b>Informações sobre a narrativa</b>	Créditos finais.
<b>Informações técnicas</b>	A palavra FIM surge no último plano do casal e sua filha.
<b>Informações sobre a trilha musical</b>	No momento da aparição do crédito FIM, o <i>leitmotiv</i> do filme inicia e só termina no próximo plano em tela preta.

Em ***Sai da frente***, observamos outro procedimento menos comum. Na última seqüência é apresentada novamente a canção “*O Ébrio*”, cantada pelos mesmos bêbados do início do filme, dando desfecho. Logo em seguida a exibição da última seqüência, aparece o crédito FIM, como continuação da seqüência. Neste instante, há inserção do tema de Isidoro/ Anastácio, na instrumentação do naipe dos instrumentos de cordas combinados com o naipe de metais. Na melodia, há apenas o aparecimento

do motivo melódico principal com 5as. ascendentes e descendentes, imitando a buzina do caminhão com os trompetes na melodia. A partir disso, há pontuação do crédito FIM com acorde prolongado. É o *grand finale* combinado com o motivo melódico principal do *leitmotiv*.

Exemplo 48: ***Sai da frente***

<b>Informações sobre a narrativa</b>	Créditos finais.
<b>Informações técnicas</b>	Crédito FIM após a entrega das garrafas de <i>whisky</i> aos bebados.
<b>Informações sobre a trilha musical</b>	No momento da aparição do crédito FIM, o motivo principal do <i>leitmotiv</i> “ <i>Anastácio – Isidoro</i> ”, composto pelas 5as. ascendentes e descendentes é entoado pelo naipe de cordas combinado com o naipe de metais. Durante sua execução, o crédito FIM desaparece.

Na última seqüência do filme ***O cangaceiro***, vemos o bando de cangaceiros em seus cavalos caminhando no sentido contrário do início do filme, da esquerda para a direita. Há a presença do mesmo arranjo musical de “*Mulher Rendeira*” do início do filme. Um procedimento não muito usual aconteceu nos créditos com títulos das músicas e compositores, nestes não houve inserção de música. Provavelmente os créditos foram inseridos após algumas exhibições do filme, por problemas com direitos autorais, como veremos no próximo tópico sobre as canções.

Como vimos, este estudo demonstra que a música inserida nos créditos é uma parte importante da trilha musical dos filmes. Notamos que a música é pensada para este local e não apenas inserida para preencher o vazio sonoro. Há uma preocupação dos compositores com relação a esse tipo de inserção musical que exerce funções importantes, principalmente no início da narrativa.

## **CANÇÕES E A PRESENÇA DO RÁDIO**

A canção sempre esteve presente na narrativa cinematográfica. No Brasil, houve uma relação muito estreita entre o cinema e o rádio. Como vimos, os compositores de música que atuaram no rádio passaram a atuar no cinema e posteriormente na televisão. Em 1933, o rádio e o cinema sonoro se concatenaram ao carnaval e foram produzidos os filmes chamados de “musico-carnavalescos”, pela Cinédia<sup>52</sup>. Destacando a figura de Humberto Mauro e também de Adhemar Gonzaga, que utilizavam no cinema artistas conhecidos, os quais já possuíam algum sucesso no rádio. Esse gênero de filme tinha o modelo parecido ao de shows de cassino e de revista: canções de carnaval e atores-cantores de rádio. Atuaram nesse período Carmem Miranda, Francisco Alves e Lamartine Babo.

---

<sup>52</sup> RAMOS, Fernão e MIRANDA, Luiz Felipe A. de. *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Senac, 2000.

Em meados da década de 40, a chanchada, uma mistura de comédia e canções de carnaval, parodiava filmes clássicos conhecidos do grande público, destacando os atores-comediantes que se tornaram astros do cinema, com isso obteve grande sucesso junto ao público. A trilha musical desse período se baseava em composições para espetáculos musicais e tinha uma ligação muito forte com o teatro de revista. Em consequência disso, durante os anos 30 e 40, o Rio de Janeiro teve uma maior produção cinematográfica<sup>53</sup> e se verificou muito interesse no comércio e exibição dos filmes nacionais.

Percebemos que, assim como em outros países também a canção no Brasil teve uma grande importância no cinema. Principalmente para que este se firmasse como comercial e industrial. Pois, o filme apresentava uma canção de boa aceitação, esta era veiculada ao rádio e a venda de discos aumentava, com isso o filme conseguiria maior projeção, então seria mais visto e por conseguinte, venderia mais.

A canção é diferente da música instrumental, que permite uma gama de possibilidades de interpretação. Carrasco conclui, que sem letra, a inserção da música em filmes *“tem o poder de penetrar no universo da narrativa e coexistir com a ação, sem que isso seja prejudicial à clareza e a inteligibilidade dessa ação.”*<sup>54</sup> Pontuamos que o fato da música possuir letra, torna a inserção da composição na narrativa fílmica mais delicada, pois o poder descritivo é maior e há a associação do discurso musical e o texto poético. Portanto, a canção inserida no cinema deve ser muito bem articulada, para que o diretor não tenha surpresas quanto à recepção do público posteriormente.

---

<sup>53</sup> GOMES, Paulo Emílio Sales. *Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980. CATANI, Afrânio Mendes. “Cinema Paulista”. In: RAMOS, Fernão. *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art, 1987.

<sup>54</sup> CARRASCO, Claudiney Rodrigues. *Trilha musical: música e articulação fílmica*. Op. cit., p. 88.

A canção tem interferência ativa na narrativa e pode ocorrer nas cenas de caráter épico ou dramático. No caso de cenas com caráter épico, este tipo é o mais delicado de ser abordado pelo compositor, pois a canção deve apresentar uma característica dupla. Ela deve ser notada por estar se referindo à ação representada e ao mesmo tempo, não pode suplantar a ação de modo que o espectador preste mais atenção na letra da música ao filme. Contudo, há a regra básica, usada com frequência: se quisermos que a canção interfira diretamente a colocamos em 1<sup>o</sup> plano, ao contrário, a inserimos em 2<sup>o</sup> plano.

Por um outro lado, existe a canção já inserida na narrativa, referimo-nos a canção como intervenção naturalista, ou seja, ela faz parte do contexto e o espectador a percebe. Este tipo de uso de canções é facilmente encontrado nos filmes da Companhia Vera Cruz, pois 77 % dos filmes utilizaram a canção deste modo. Percebemos que essa intervenção se faz notar por duas maneiras: o cantor é acompanhado de uma pequena orquestra ou é acompanhado por um instrumento solo. Comumente, no caso do cantor se apresentar com orquestra, esta inserção é realizada com a introdução de um número musical em boate ou *dancings*. Observamos, que esses números musicais eram entremeados à apresentação da própria orquestra, esta enfatizava a música instrumental e utilizava o ritmo do samba interligado ao *jazz* americano. A utilização deste padrão rítmico rendeu-nos uma investigação.

Ao longo da história da música urbana brasileira, o samba, ritmo mais popular brasileiro, foi sofrendo influências dos gêneros de música que eram sucesso em cada época, advindos de outros países e que aqui chegavam como novidade. No período de 1920, os EUA iniciavam uma grande corrida industrial pós-guerra. A indústria investia

em novidades, o êxodo da população da periferia e dos imigrantes para os grandes centros, possibilitava a demanda e os artigos europeus soavam ultrapassados. Estes artigos novos somados ao apoio da publicidade, conferem uma mudança no modo de vida das pessoas. O Brasil, influenciado, passou a adotar as novidades norte-americanas como modelo, repercutindo em várias formas de cultura, bem como na música popular. Foi o período de surgimento das pequenas orquestras de música de dança no Rio de Janeiro, também conhecidas como *jazz-bands*.<sup>55</sup> Logo, os bailes do tipo gafieira, freqüentados pela população negra e mestiça, incorporaram esse novo tipo de orquestra. Em meados de 1930, o repertório destas era composto por sambas, maxixes, *fox-blues* e valsas. Nesse período, Pixinguinha foi criticado por utilizar os recursos da música norte-americana para a música brasileira. Também nesse período foi significativo o uso do naipe de metais nas orquestrações para esses grupos musicais.

Tinhorão esclarece que a “*influência da música norte-americana só se faria sentir de certa maneira sobre as variedades de sambas orquestrados para atender ao gosto da classe média*”<sup>56</sup>, daí as várias denominações samba-canção, samba orquestral, sambolero e outros. Após esse período, a influência da música norte americana minimiza-se por aproximadamente quinze anos. Contudo, com a política de boa vizinhança adotada por volta de 1942, na qual o Brasil exportava suas matérias primas e recebia artigos dos EUA, eram consolidadas aqui indústrias fonográficas norte americanas. Por sua vez, as indústrias garantiram no Brasil o mercado americano de discos, havendo uma retomada da influência da música norte americana na música

---

<sup>55</sup> TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

<sup>56</sup> TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. Op. cit., p. 53.

brasileira. A música americana nesse período desenvolveu o *be-bop*, estilo que modificou o *jazz* tradicional e o Brasil incorporou esse estilo em sua música.

Durante a década de 40 e início de 50, houve uma proliferação das boates no bairro de Copacabana no Rio de Janeiro. Estas necessitavam oferecer a seus clientes, como turistas estrangeiros e os representantes do *café society* brasileiro, um tipo de dança mais disciplinada e universal. Essa exigência, incentivou a formação de pequenos conjuntos de piano, violão elétrico, contrabaixo, saxofone, trompete e bateria, que se especializaram em um tipo de ritmo misto de *jazz* e de samba.

Nos filmes da Companhia Vera Cruz, observamos que várias seqüências remetem-nos à esse período da música popular no país, conforme assinalamos nos exemplos:

Exemplo 49: ***Veneno***

<b>Informações sobre a narrativa</b>	Hugo e seus amigos vão à um restaurante-boate administrado por chineses.
<b>Informações técnicas</b>	Cena interna. Ambientação: boate-restaurante com pista de dança e mesas. Personagens: Hugo, seus colegas de trabalho, dançarinas da boate e dono do restaurante. Primeira tomada de câmera parada com a fachada do restaurante. Posteriormente, cenas internas do mesmo, das meninas e dos senhores, amigos de Hugo em sua maioria em planos americano e geral do restaurante com mesas ocupadas.
<b>Informações sobre a trilha musical</b>	Inserção musical diegética. Formação de piano, bateria, sax e clarinete. Composição ao ritmo de samba utilizando tipo de orquestração americana.

Nessa seqüência de ***Veneno***, Hugo vai com seus amigos do trabalho a uma boate. Nesta, ouvimos a intervenção musical de um pequeno conjunto composto por instrumentos de orquestra, como o trombone e clarinete. A composição apresenta o ritmo de samba com características do *jazz* americano, portanto incorporando

improvisações. Nota-se que as improvisações são todas executadas ao piano, enquanto o naipe de madeiras faz o ritmo de samba. Outra inserção semelhante, ocorre no exemplo do filme ***É proibido beijar***, no qual um conjunto de instrumentação similar aparece em uma boate.

Exemplo 50: ***É proibido beijar***

<b>Informações sobre a narrativa</b>	Suzy vai à uma boate com Harry. Lá encontram Steve que tira a moça para dançar e tenta convencê-la a lutar por seu amor. Logo após, chega Eduardo, este por sua vez, tenta convencê-la de que estava apenas ajudando June.
<b>Informações técnicas</b>	Cena interna. Ambientação: boate. Personagens: Harry, Suzy, Steve, músicos e pessoas que estão na boate. Seqüência composta vários planos. A câmera alterna planos médios de Suzy dançando com Steve e de Suzy conversando com Eduardo.
<b>Informações sobre a trilha musical</b>	Inserção musical diegética. Mesmo estilo musical do exemplo anterior.

Com essas pequenas orquestras, surge o que Tinhorão denominou de “a era dos orquestradores”. O autor a classifica como sendo formada *pelos músicos semi-eruditos a serviço das fábricas gravadoras*<sup>57</sup>. Os orquestradores trabalhavam com a harmonização da música popular ao gosto da classe a quem era destinada esse tipo de música, a que comprava os discos, mas que estava presa a tradição das músicas norte americanas. Os arranjos desta fase priorizaram a instrumentação de metais para fazer o ritmo e deixavam de lado os instrumentos de percussão para essa função, como vimos no tópico anterior a respeito das orquestrações de Radamés Gnattali.

O samba, incorporou uma riqueza orquestral e isso adequava-se aos sambas canções. O samba canção – portanto, gênero musical predominante na classe média

<sup>57</sup> TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. Op. cit., p. 51.



da década de 40 e início de 50 - possuía letra sentimental e interpretação de cantores com timbres próximos à ópera, como Vicente Celestino, Araci Côrtes e Orlando Silva. A Companhia Vera Cruz segue a tradição do cinema brasileiro de apresentar em seus filmes cantores da velha guarda e ídolos do rádio, os quais possuíam um timbre de voz empostado e utilizavam a técnica tradicional de canto. A aparição desses profissionais serviu também para alargar a projeção do filme, como se fazia no Rio de Janeiro com a Cinédia e as chanchadas da Atlântida, na décadas de 30 e 40. Como observamos a canção tem um poder muito grande a favor do reconhecimento da obra cinematográfica por parte do público.

Alguns autores, dentre eles Lenharo, comentam sobre a aparição de cantores no cinema. Por ocasião dessas inserções há comentários sobre Jorge Goulart ter sido testado para contracenar em filmes. Lenharo diz que não era preciso muito esforço e talento de ator para esses cantores. Porque “(...) *as encenações não passavam de meros desdobramentos de um clima esperado: o momento do número musical.*”<sup>58</sup> Nesse sentido concordamos com o autor, os cantores que participaram dos filmes da Vera Cruz, não tinham experiência como atores e apenas cantavam em um determinado momento do filme e depois não apareciam mais. Lenharo cita que o cinema pedia que o artista emprestasse sua imagem e seu prestígio pessoal para assegurar a presença do público. Todavia, lembremos que não só o cinema lucra com a exposição do artista nos filmes. Para o cantor, também era importante apresentar-se em um filme, assim como fazer parte do elenco de uma gravadora de renome, ser

---

<sup>58</sup> LENHARO, Alcir. *Cantores do rádio – a trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo*. Campinas, SP: Ed. da UNICAMP, 1995.

contratado de uma rádio famosa e cantar nas melhores boates; tudo isso significava sucesso garantido.

Nos filmes da Vera Cruz, sintonizada com o que havia de melhor e mais atual, há várias inserções de samba-canção. A instrumentação foi variada, apresentou acompanhamentos no naipe de violinos e piano e além da instrumentação de metais, guitarra, piano, bateria, percussão e contrabaixo.

Observamos no filme ***Na senda do crime***, a orquestra acompanhando a cantora Isaura Garcia. Isaura conhecida como “a personalíssima” - apelido dado a ela por Blota Jr. - iniciou sua carreira aos treze anos cantando no programa ‘Na peneira’ da Rádio Cultura, mas foi eliminada. No ano seguinte, participou do programa ‘Qua Qua Qua Quarenta’, de Otávio Gabus Mendes, da Rádio Record, no qual venceu com o samba “*Camisa listrada*” de Assis Valente e foi contratada. Depois disso, trabalhou em várias boates e programas de rádio consagrando-se como cantora, sendo responsável por muitos sucessos na época. Em 1953, Isaura ou Isaurinha como a chamavam os fãs, foi eleita a Rainha do Rádio Paulista, tornando-se uma das cantoras mais populares do Brasil. Seu sucesso “*Mensagem*” (“*Quando o carteiro chegou...*”), a tornou campeã de venda de discos da gravadora Continental. Com esse sucesso, incorporou outros títulos: Rainha da Noite, Rainha dos Taxistas, Rainha dos Carteiros. Isaurinha Garcia foi a primeira cantora de São Paulo a ganhar projeção nacional. Possuía um estilo romântico de cantar e os sambas-canções foram o ponto forte de sua carreira. Isaurinha trabalhou na Rádio Record até 1970 e sempre morou em São Paulo, embora tivesse feito alguns trabalhos no Rio de Janeiro, na Rádio Nacional<sup>59</sup>. Faleceu em 1993 e dez

---

<sup>59</sup> *Enciclopédia da música brasileira: popular, erudita e folclórica*. São Paulo: Art editora, PUBLIFOLHA, 2000.

anos após sua morte (março de 2003) foi montado em sua homenagem um espetáculo sobre sua vida. Como percebemos, Isaurinha foi uma das cantoras paulistas que obtiveram mais projeção na época. Sua participação em ***Na senda do crime*** foi mais um atrativo da Vera Cruz para o público conferir. O filme foi lançado em 1954, ano do auge de sua carreira.



Isaura Garcia interpreta a canção “*Neblina*” no filme ***Na senda do crime***

Exemplo 51: ***Na senda do crime***

<b>Informações sobre a narrativa</b>	Sérgio e Margot estão na boate. Lá assistem a um número musical com cantora.
<b>Informações técnicas</b>	Cena interna. Iluminação em foco na cantora. Ambientação: boate. Personagens: cantora, Margot, Sérgio e freqüentadores da boate. O plano começa com <i>close</i> na mão do pianista e faz uma panorâmica até a cantora. A câmera acompanha a cantora em plano americano e vai para o plano de Sérgio e Margot. Em fusão, volta para a cantora e a acompanha em plano americano por duas vezes.
<b>Informações sobre a trilha musical</b>	Inserção musical diegética. Introdução ao piano e após incorporação de cordas e madeira.

No exemplo abaixo, a atriz Leonora Amar, brasileira e conhecida por atuar em filmes mexicanos (no total de dezesseis) foi o atrativo da Companhia. Leonora interpreta uma canção cuja a letra faz alusão ao título do filme ***Veneno*** - “...*você foi na minha vida o veneno, não esqueço...*”. É interessante notar que, na seqüência posterior,

a mesma canção é apresentada no naipe de cordas e ao longo do filme, torna-se *leitmotiv* do casal Hugo e Diana.



Leonora Amar dubla a canção "Veneno"

Exemplo 52: ***Veneno***

<b>Informações sobre a narrativa</b>	Hugo vai à uma boate com amigos do trabalho e lá ouve Diana cantar.
<b>Informações técnicas</b>	Cena interna. Ambientação: boate. Personagens: Diana, Hugo e freqüentadores da boate. Mesma tomada de câmera do exemplo anterior: 1º plano ao piano e depois a câmera abre-se para a cantora e o palco.
<b>Informações sobre a trilha musical</b>	Inserção musical diegética. Introdução ao piano, depois intervenção nos instrumentos de cordas.

Outra cantora que atuou em filmes na Companhia Vera Cruz foi Inesita Barroso. Inesita iniciou sua carreira em 1950 na Rádio Bandeirantes e em seguida participou da inauguração da TV Tupi. Atuou na Rádio Nacional de São Paulo e posteriormente na Rádio Record. Em 1953, Inesita Barroso recebeu o prêmio Roquete Pinto de melhor cantora de rádio da música popular brasileira e o prêmio Guarany como melhor cantora de discos. Desde o início de sua carreira, Inesita esteve ligada ao folclore nacional e ao cinema. Em seu primeiro LP, gravou composições de Mário de Andrade e Zé do Norte. Em seguida, gravou mais três LPs com músicas brasileiras. Depois gravou mais dois,

um deles, com composições do folclore baiano, mineiro e paulista. Em 1955, ganhou novamente o prêmio Roquete Pinto e o prêmio Saci por sua participação no cinema. A partir daí, participou de várias conferências sobre folclore na USP, lançando livros sobre violão e folclore. Em 1969, lançou um LP com clássicos da música caipira e ganhou o troféu do I Festival de folclore sul-americano no Uruguai. Em 1970, lançou um LP sobre modinhas e também representou o Brasil no Japão no Festival de documentários Expo-70. Posteriormente, continuou lançando LPs sobre a música caipira no Brasil e em 1975 lançou uma obra com músicas folclóricas recolhidas da Bahia, Mato Grosso, Rio de Janeiro e Minas Gerais. Desde 1980, comanda o programa 'Viola, minha viola' na TV Cultura em 1990, fez a direção musical folclórica do programa 'Estrela da manhã' na rádio Cultura AM de São Paulo<sup>60</sup>. Na Companhia Vera Cruz, Inesita Barroso atuou em **Ângela** e **É proibido beijar**. Entretanto, participou de outros filmes em outras companhias cinematográficas. Constam em sua filmografia: **Destino em apuros**, **Mulher de verdade**, **O craque** e **Carnaval em lá maior**.

Exemplo 53 – **É proibido beijar**

<b>Informações sobre a narrativa</b>	A cantora Suzi, namorada de Eduardo, ensaia em uma boate.
<b>Informações técnicas</b>	Cena interna. Ambientação: palco de uma boate. Personagens: Eduardo, Suzi e músicos. Plano geral no palco. No momento em que Eduardo chega, a câmera o aponta em plano americano. Ao focalizar Suzy, o plano é médio e conserva-se assim durante a conversa dos dois personagens que caminham em direção à câmera.
<b>Informações sobre a trilha musical</b>	Inserção musical diegética. Conjunto musical formado por voz, piano, guitarra, saxofone, trombone, bateria e zabumba e assobios, cantam " <i>João Baião</i> " A canção está em tonalidade Maior, em ritmo de baião e tem côro masculino para entoar o refrão.

<sup>60</sup> *Enciclopédia da música brasileira: popular, erudita e folclórica*. São Paulo: Art editora, PUBLIFOLHA, 2000.

Neste exemplo Inesita canta e a mesma formação de pequena orquestra é observada. Notamos que a letra da canção refere-se ao ritmo do baião. A letra diz: “o meu xodó é valente, brigão”, “é o maior do sertão”, seu nome é “João Baião” e que bastam “duas oiada prá nós se enamora”. Podemos compreender que o autor quis fazer uma alusão ao ritmo do baião, que estava no auge do sucesso e sendo bem aceito pelo público.



Inesita Barroso canta “João Baião” em *É proibido beijar*

Sobre a inclusão do ritmo do baião ao gosto da classe média, Tinhorão traça uma panorâmica sobre o momento político e social o qual o país atravessava<sup>61</sup>. O autor aponta que o ritmo do baião surge no momento da política de boa vizinhança, na qual tanto o Brasil quanto os EUA mostravam-se interessados no intercâmbio cultural. Temos como exemplo a boa aceitação de Carmem Miranda pelos norte-americanos. Porém, a troca era realizada em diferentes proporções, o Brasil era bombardeado pela propaganda cultural dos EUA. Chegavam até aqui os filmes de Hollywood, as histórias em quadrinhos, os discos, revistas e jornais norte-americanos e as escolas de cursos do idioma inglês. O quadro social do país mudava a cada dia. A economia investiu no

<sup>61</sup> TINHORÃO, José Ramos. *Música popular, um tema em debate*. São Paulo: Ed. 34, 1997.

setor imobiliário. O autor coloca que o deslocamento da população da zona central e sul para as áreas da zona norte e morros, modificaram os valores sociais e a mudança por sua vez, afetava o modelo do tipo de música popular, até então em voga. Portanto, a nova classe média ocupou seu lugar, admirava e adquiria o produto cultural vindo dos EUA e só admitia a música brasileira se esta fosse regional e exótica. O mercado de discos em São Paulo ampliou-se. Tinhorão afirma que haviam pesquisas para encontrar o que mais agradava ao público e assim destinar-lhe o produto musical. Nessas condições, a classe média assimilou muito bem o ritmo do baião. Luiz Gonzaga, em 1949, gravou de sua autoria “*Baião*” e difundiu o ritmo de mesmo nome para o Brasil inteiro, pois foi um dos discos mais vendidos no país na época. A consolidação do gênero do baião – dança muito popular no nordeste no século XIX – efetuou-se então, a partir de 1949. Cita Câmara Cascudo:

*“(...) o grande sanfoneiro pernambucano Luís Gonzaga divulgou pelas estações de rádio do Rio de Janeiro, o baião, modificando-o com a inconsciente influência local dos sambas e das congas cubanas. O baião, vitorioso em todo o Brasil, conserva as células rítmicas e melódicas visíveis dos côcos, a rítmica com unidade de compasso exclusivamente par.”<sup>62</sup>*

Outro exemplo clássico no qual o ritmo do baião foi utilizado nos filmes da Vera Cruz é a trilha musical de **O cangaceiro**. Destacamos a canção “*Mulher Rendeira*” sobre a qual há uma controvérsia de autoria. Algumas bibliografias atuais consultadas atribuem a autoria da canção a Zé do Norte<sup>63</sup>, mas muitas consideram que a canção é de autor anônimo<sup>64</sup> e que o compositor apenas consultou o folclore nordestino para

---

<sup>62</sup> CABRAL, Sérgio. *A MPB na era do rádio*. São Paulo: Moderna, 1996.

<sup>63</sup> Dentre elas a *Enciclopédia da Música Brasileira*, 3ª edição 2000, Art Editora Publifolha.

<sup>64</sup> O anonimato consta nos créditos do filme **O cangaceiro** e na partitura editada pela Copyright 1952 - Irmãos Vitale S/A – São Paulo e Rio de Janeiro.

utilizá-la. “*Mulher rendeira*” foi utilizada por Gabriel Migliori com maestria, alternando seu uso como canção e como música instrumental orquestrada, a ponto desta tornar-se o *leitmotiv* principal do filme. Listamos alguns exemplos nos quais a canção “*Mulher Rendeira*” assume essas características:

Exemplo 54: ***O cangaceiro*** (idêntico ao exemplo 30)

<b>Informações sobre a narrativa</b>	Um grupo de cavaleiros atravessa o horizonte no sentido da direita para a esquerda.
<b>Informações técnicas</b>	Cena externa. Ambientação: campo. Personagens: cavaleiros. Seqüência composta por dois planos. Câmera em plano geral do campo.
<b>Informações sobre a trilha musical</b>	Inserção da canção “ <i>Mulher Rendeira</i> ”.

Na seqüência inicial do filme ***O Cangaceiro*** observamos a inspiração do tema folclórico “*Mulher Rendeira*”. A música está colocada no plano não diegético. Anteriormente, o letreiro nos diz que se trata de um filme sobre cangaceiros, “*época imprecisa: quando se haviam cangaceiros*”. A composição é cantada em câro masculino a quatro vozes, em ritmo de baião e são utilizados acordeão, zabumba e caixa. Este estilo de canto era convencional na época, o solista entoava a primeira frase musical: “*Olê mulé rendera*” e o câro respondia: “*Olê mulé rendá*”. A seqüência neste caso, tem uma função descritiva: a música folclórica é cantada remetendo à idéia de sertão, vemos cavalos, um bando de cavaleiros alinhados ao horizonte e os créditos secundários informam de que se trata de cangaceiros. Podemos observar no decorrer do filme que esta música é o *leitmotiv* do bando de Galdino.

Outro exemplo situado na seqüência final de ***O cangaceiro***, notamos o bando de cangaceiros em seus cavalos só que no sentido contrário ao anterior, da esquerda para



a direita, com o mesmo arranjo musical do exemplo anterior. Não observamos nestas cenas de **O cangaceiro**, a preocupação do uso a canção “*Mulher Rendeira*” com o realismo. Os cangaceiros na realidade não cantariam dessa maneira, principalmente porque há o acompanhamento musical e não vemos instrumentos em cena. A inserção neste caso é realizada como um procedimento usado na década de 30, os atores começavam a cantar, em meio a uma cena e depois, a narrativa continuava normalmente.

Exemplo 55: **O cangaceiro**

<b>Informações sobre a narrativa</b>	Um grupo de cavaleiros atravessa o horizonte no sentido da esquerda para a direita.
<b>Informações técnicas</b>	Cena externa. Ambientação: campo. Personagens: cangaceiros. Plano-seqüência curto.
<b>Informações sobre a trilha musical</b>	Idem exemplo anterior.

Nestas seqüências, houve a opção por esse tipo de inserção não realista, entretanto neste mesmo filme também observamos o contrário. Referimo-nos a seqüência em que Vanja Orico canta “*Sodade, meu bem sodade*”. Maria Clódia e o bando de cangaceiros estão no acampamento à noite em uma roda de violão e a personagem começa a cantar. Embora também acompanhada de orquestra e violão (em cena), o realismo é evidente. A presença do instrumento musical em cena colabora para que o espectador perceba a cena como real. Esta cena apresenta a cantora e atriz Vanja Orico. Vanja nasceu no Rio de Janeiro e terminou seus estudos na Europa. Ela ficou conhecida por sua participação em filmes, principalmente por sua atuação em **O cangaceiro** que foi elogiada no Brasil e no exterior. Seu disco de maior

sucesso foi “*Sodade meu bem sodade*”, lançado por ocasião de seu sucesso em **O cangaceiro**. Em 1955, lançou Vanja Orico lançou o disco ‘Favela – Boi bumbá’, também bem recebido pela crítica da época<sup>65</sup>. A atriz cantora estrelou também o filme **Paixão nas selvas** e trabalhou no cinema italiano



Vanja Orico canta “*Sodade meu bem, sodade*” em **O cangaceiro**

Exemplo 56: **O cangaceiro**

<b>Informações sobre a narrativa</b>	Agonia do inimigo de Galdino. Bando de cangaceiros juntamente com Galdino vão embora.
<b>Informações técnicas</b>	Cena externa. Ambientação: campo/ sertão. Personagens: Galdino, bando de cangaceiros. A câmera filma em plano próximo os últimos momentos do inimigo de Galdino morto ao chão. Depois vemos, cangaceiros sendo focados em plano geral.
<b>Informações sobre a trilha musical</b>	Inserção musical não diegética no início, porém com aparecimento do bando, esta passa a ser diegética.

Observemos agora a mesma canção, porém apresentada no plano diegético. Ouvimos no início da seqüência apenas a música instrumental, mas depois aparecem os cangaceiros cantando e tocando instrumentos. A canção nesse momento intensifica a ação e território dos cangaceiros. Um bando que se desloca de um lugar para outro e

<sup>65</sup> Crítica na *Revista da Música Popular*, no. 7, maio/ junho de 1955.

tem como distração o canto, no caso um canto folclórico do nordeste, semelhante aos cantos de trabalho. Notamos que esse tipo de inserção da música sendo cantada por um grupo, despersonaliza o canto e não reflete como voz do personagem, é como se existisse um narrador, contando o modo de vida do cangaceiro. Sobre esse tipo de articulação Carrasco comenta:

*“Entre música e ação passa a existir uma relação de paralelismo e, com isto, ocorre um distanciamento. Quando o coro fala por uma personagem, já não temos mais a sua fala, mas uma representação desta que, filtrada se configura como a intervenção de uma outra consciência, uma supraconsciência que se impõe acima da ação, quase como um narrador, ainda que ela não se coloque como tal.”<sup>66</sup>*

Essa é uma prática que advém da Renascença, século XV, período em que a relação entre música e drama foi muito explorada em diversas formas de manifestações, dentre elas a comédia madrigal<sup>67</sup> – junção de peças seculares articuladas por uma trama que lhes confere unidade dramática - e a pantomima<sup>68</sup> – tipo de articulação dramático-musical na qual a música e ação desenrolam-se paralelamente, uma interferindo no resultado da outra e os movimentos corporal e musical compõem um tipo de expressão única, assim a fala deixa de ser parte da ação, sobrepondo-se a ela.

#### Exemplo 57: ***O cangaceiro***

<b>Informações sobre a narrativa</b>	Cangaceiros atacam a vila.
--------------------------------------	----------------------------

<sup>66</sup> CARRASCO, Claudiney Rodrigues. *Syngkronos – a formação da poética musical do cinema*. São Paulo: Via Lettera, Fapesp, 2003.

<sup>67</sup> CARRASCO, Claudiney Rodrigues. *Syngkronos – a formação da poética musical do cinema*. Op. cit., p. 35.

<sup>68</sup> CARRASCO, Claudiney Rodrigues. *Syngkronos – a formação da poética musical do cinema*. Op. cit., p. 36.

<b>Informações técnicas</b>	Cena externa. Ambientação: vila com casas. Personagens: cangaceiros e moradores da vila.
<b>Informações sobre a trilha musical</b>	Inserção musical não diegética. Tema “ <i>Mulher Rendeira</i> ” com tratamento orquestral e variação do tema.

Neste exemplo, a canção “*Mulher Rendeira*” tem um tratamento orquestral. Migliori varia o *leitmotiv* do bando de cangaceiros em quinze seqüências do filme. Há sempre outro tema entremeado à variação melódica e instrumental de “*Mulher Rendeira*”. O compositor utiliza para a primeira melodia o naipe dos instrumentos de cordas e depois o naipe de madeiras para a cena em que os cangaceiros estão indo em direção à cidade e lá chegam. Esse arranjo, comparado ao da próxima melodia soa com certa leveza, porque no momento do saque e invasão das casas, a trilha musical de “*Mulher Rendeira*” apresenta arranjo orquestral com melodia nos metais e cordas em bloco, refletindo caráter de imponência aos cangaceiros e seus atos. Neste caso, para a mesma canção orquestrada, a instrumentação colaborou para a mudança de caráter das seqüências.

Outros cantores participantes nos filmes da Vera Cruz, foram Jorge Goulart e Dorival Caymmi, ambos no filme ***Luz apagada***. Jorge Goulart, consolidou sua carreira no Rio de Janeiro e iniciou-a em 1943, cantando em vários *dancings*, inclusive em um dos mais famosos, o Eldorado, no qual fixou-se. Nos *dancings*, Goulart divulgava as composições de Custódio Mesquita. Nesse período, começou a cantar em um programa noturno da Rádio Tupi. Depois, fez gravações pela Victor, comandadas também por Custódio Mesquita, porém os seus três primeiros discos não obtiveram sucesso e Goulart foi dispensado da gravadora. Seu reconhecimento aconteceu, no

momento em que conheceu Ari Barroso, recém chegado dos EUA e iniciante em um novo programa na Rádio Tupi. Ari pediu a Jorge que cantasse sua nova canção para o programa, Goulart aceitou e estourou, rendendo-lhe um contrato com a emissora por quatro anos. Em 1946, o cantor participou do famoso show 'Um milhão de mulheres' no qual permaneceu por dois anos e excursionou para Porto Alegre. Em sua volta para o Rio de Janeiro, em meados 1950 e início 1951, gravou composições de Wilson Batista para o carnaval que tornaram-se sucesso. Juntamente com Wilson Batista, Goulart foi contratado pela Rádio Nacional, na qual permaneceu por quinze anos. Esse período significou o auge de sua carreira, sempre gravando composições para os carnavais e atuando em programas da emissora. Goulart participou de vários filmes da Atlântida, dentre eles ***Carnaval no fogo, Aviso aos navegantes, É fogo na roupa e Tudo azul*** e contabiliza sua participação no cinema nacional em dezessete filmes<sup>69</sup>. Casou-se com a cantora de rádio Nora Ney e posteriormente iniciou a divulgação dos sambistas do Rio de Janeiro. Em 1958, foi para a URSS divulgar a música brasileira. Posteriormente, apresentou-se também na China e em vários países da Europa. Sua união com Nora Ney rendeu-lhe muitos shows em dupla na décadas de 70 e 80.<sup>70</sup>

No exemplo do filme ***Luz apagada*** em que Jorge Goulart aparece tocando violão, notamos que sua apresentação ilustra bem o que dissemos há pouco. A Companhia Vera Cruz inseria um número musical na narrativa e este era realizado com um artista brasileiro de renome. Segundo Lenharo<sup>71</sup>, Goulart queixara-se sobre suas aparições em filmes, o cantor reclamara que só era chamado para cantar e pouco atuava.

---

<sup>69</sup> LENHARO, Alcir. Op. cit., p. 119.

<sup>70</sup> LENHARO, Alcir. Op. cit., p. 258. *Enciclopédia da música brasileira: popular, erudita e folclórica*. Op. cit., p. 156.

<sup>71</sup> LENHARO, Alcir. Op. cit., p. 125.

Percebemos que a queixa do cantor é procedente, no filme da Vera Cruz, do qual fez parte, o cantor apareceu para apresentar seu número musical e apenas teve uma fala.



Jorge Goulart interpreta a canção “*Silêncio*” no filme *Luz Apagada*

Exemplo 58: *Luz apagada*

<b>Informações sobre a narrativa</b>	Tião entra em uma barraca da quermesse para procurar Glória e um número musical é apresentado, voz e violão.
<b>Informações técnicas</b>	Cena interna. Ambientação: barraca de quermesse. Personagens: freqüentadores da quermesse, Ana, Glória, Tião e cantor. Plano geral do cantor no palco e depois em plano médio em Tião, Ana e Glória. A câmera faz um <i>travelling</i> em plano médio das pessoas que estão dentro da barraca até terminar em Glória também em plano médio. Posteriormente volta a focalizar Tião em plano médio que se encontra com Glória e permanece ao seu lado.
<b>Informações sobre a trilha musical</b>	Inserção musical diegética. Jorge Goulart canta “ <i>Silêncio</i> ” com acompanhamento de violão.

Dorival Caymmi dividiu sua carreira entre a Bahia, Rio de Janeiro e São Paulo. Foi autodidata, aprendendo a tocar violão desenvolveu um estilo único e foi considerado um exímio violonista. Em 1930, escreveu sua primeira composição “*No sertão*”. Em 1935, realizou um teste na Rádio Clube Bahia, na qual cantava esporadicamente. Aos poucos conquistou um programa só seu nesta mesma emissora ‘Caymmi e suas

composições praieiras' e em 1936, ganhou o concurso para músicas carnavalescas na Bahia. Em 1938, Caymmi foi para o Rio de Janeiro e começou a trabalhar na Rádio Transmissora estreando sua composição "*O que é que a baiana tem*". É interessante destacar que esta composição lhe abriu as portas no Rio de Janeiro, por ocasião das filmagens de ***Banana da terra*** com Carmem Miranda. A música escolhida foi "*Na baixa do sapateiro*" de Ari Barroso, porém o produtor, Wallace Downey não concordou com a quantia exigida pelo compositor para incluí-la no filme. Como Caymmi cantava músicas baianas, foi procurado para exibir seu samba no filme, cantado pela própria Carmem Miranda. Em 1939, Caymmi lançou um disco juntamente com Carmem cantando essa e outras composições de sua autoria. Nesse mesmo ano, começou a atuar na Rádio Nacional em um programa de calouros. A partir daí, firmou-se como compositor de um estilo único, com letras alusivas ao mar e exaltando o folclore baiano. Em 1947, Dick Farney gravou a composição de Caymmi intitulada "*Marina*". Isto iniciou uma série de composições no gênero de samba canção. Caymmi teve suas composições gravadas pelos principais cantores da época, dentre eles Lúcio Alves e Ângela Maria. Em 1950, atuou no filme ***Estrela da manhã*** de Osvaldo Marques de Oliveira. Em 1954, morou em São Paulo e trabalhou na Rádio Record e em boates, dentre elas a mais famosa, Michel, na qual se apresentou com Paulinho Nogueira. Voltou ao Rio, no final de 1955, onde lançou várias composições para o carnaval carioca. Excursionou pela Europa em 1957. Em 1959, foi lançada a terceira edição do seu 'Cancioneiro da Bahia', o qual apresenta coletâneas do folclore da Bahia recolhidas pelo compositor. Em 1965, Dorival Caymmi foi para os EUA permanecendo quatro meses, onde gravou um LP na Warner Brothers e atuou em um curta metragem para a televisão. Na década de 70, iniciou

apresentações na Bahia com seus três filhos músicos – esta parceria perdurou daí em diante - compôs “*Modinha para Gabriela*” para a trilha sonora da novela ‘Gabriela’ da Rede Globo e apresentou-se no Festival Abertura da mesma emissora de televisão. A partir daí, começou a diminuir a intensidade de shows. Caymmi foi para Roma na década de 80 e ao retornar recebeu o prêmio Shell de música popular brasileira. Em 1991, apresentou-se com sua família no festival de Montreux. Em 1994, a Lumiar Editora lançou dois volumes com todas as composições de Caymmi e quatro cds com sua obra.<sup>72</sup>

Na seqüência do filme ***Luz Apagada***, há a apresentação da música “*Nem eu*”, autoria de Dorival Caymmi e também cantada por ele no filme. Durante a quermesse muitas músicas são executadas para alegrar a festa. A música de Caymmi foi escolhida e a inserção no filme acontece no momento em que Tião entra na barraca fantasma atrás de Glória, que está lá dentro.

Em meio a risadas de horror e gritos, a música em andamento lento serve de contraponto para a cena. A letra da canção diz: “*quem inventou o amor não fui eu, não fui eu, nem ninguém*” e Tião acende seu isqueiro a procura de seu amor. Algumas vezes o rosto de Glória aparece e a luz se apaga. A inserção da canção nesse momento suavizou todo horror que poderia estar contido na barraca fantasma. Há alternância entre as pistas de música e de diálogos, ora a canção está em primeiro plano sonoro, ora os gritos dos freqüentadores sobressaem. Contudo, para Tião, nada do que estava acontecendo na barraca o assustava, somente o que importava era encontrar Glória novamente.

---

<sup>72</sup> *Enciclopédia da música brasileira: popular, erudita e folclórica*. São Paulo: Art editora, PUBLIFOLHA, 2000. Op.cit., 188.



Exemplo 59: ***Luz apagada***

<b>Informações sobre a narrativa</b>	Tião vai atrás de Glória e entra na barraca-fantasma da quermesse. Lá dentro é escuro e ele procura a garota em meio as máscaras.
<b>Informações técnicas</b>	Cena externa e interna. Noturna. Ambientação: quermesse, barraca fantasma. Personagens: freqüentadores da quermesse, Tião e Glória. A seqüência inicia-se com plano geral da quermesse e da barraca fantasma. Ao entrar na barraca, foco em Tião em plano fechado e nas máscaras de terror. As máscaras vêm em direção à câmera até o plano fechado das mesmas. Há também plano fechado no rosto de Glória, iluminação escura intensifica o momento.
<b>Informações sobre a trilha musical</b>	Inserção musical não diegética. A canção " <i>Nem eu</i> " é entoada na voz de Dorival Caymmi. Muitos ruídos e risadas de terror para assustar quem está na barraca. A música aparece ora em primeiro plano, ora em segundo.

A difusão do samba canção orquestral se daria pela junção dos programas de auditório no rádio e a venda de discos. Em muitas seqüências dos filmes da Companhia Vera Cruz, notamos a presença do rádio como meio de comunicação e difusão de canções nesse período. O rádio no Brasil está ligado à produção de cultura popular, teatro de revista e as chanchadas do cinema<sup>73</sup>. O rádio aliado à indústria de disco, às editoras de música e às revistas especializadas, promovia os artistas que transitavam entre esses meios. A década de 1950 corresponde ao apogeu do rádio, quando despontavam a Rádio Nacional, a Rádio Tupi e a Rádio Mayrink Veiga - todas do Rio de Janeiro - e a Rádio Record, em São Paulo. Todas apresentavam variados programas e uma das atrações que chamavam a atenção dos ouvintes era o *casting* de cantores. A rádio Nacional tinha uma maior penetração no Brasil, enquanto que as paulistas dominavam a audiência na cidade de São Paulo e regiões próximas a esta.

<sup>73</sup> LENHARO, Alcir. Op. Cit., p. 135.

Todos os cantores que participaram de filmes da Vera Cruz, estavam ligados ao rádio. A maioria participou e foi contratada pela Nacional, mas também há casos como da artista Inesita Barroso, que esteve muito ligada à Record. Normalmente, os artistas-cantores faziam mais sucesso de acordo com o alcance da rádio em que trabalhavam, com exceção de Isaura Garcia, que brilhou em todos os cantos. Exemplificando, Inesita quase não fazia sucesso no Rio, já Jorge Goulart fez a maior parte de sua carreira no Rio de Janeiro.

Com essa colocação, é notório que a Vera Cruz - diferente da Atlântica por exemplo, que se consolidou no Rio de Janeiro – sempre levando em frente seu discurso de qualidade, não mediu esforços para contratar profissionais que tinham talento comprovado e eram reconhecidos do público (técnicos, atores, cantores e diretores.) A Companhia Vera Cruz procurou artistas de renome nacional para que fizessem parte de seus filmes, embora fosse uma companhia paulista, buscou artistas do Rio de Janeiro e até no exterior como Leonora Amar. Isso evidencia o caráter de universalidade que a empresa tinha, não era propósito da Vera Cruz ser uma companhia cinematográfica de uma só região, tanto é que o *slogan* divulgado pelo seu departamento de propaganda era: “*Do planalto abençoado para as telas do mundo*”<sup>74</sup>, *slogan* este, que ela tentou levar até o final de sua primeira fase (1954). É pertinente assinalar que a empresa montou desde o início uma oficina publicitária, que com o passar dos anos se desenvolveu. Os textos enviados para a imprensa eram os mesmos e a quantidade de divulgação era imensa, como comenta Salles Gomes:

*“Setecentos periódicos brasileiros e muitos estrangeiros, recebiam sistematicamente o noticiário da Companhia. Reportagens e*

---

<sup>74</sup> O *slogan* consta em jornais e revistas da época – como Jornal do Cinema, Diário da noite, Tribuna da imprensa, Cine Fan, Cine Repórter, Presença – no boletim da Vera Cruz e em depoimento do Sr. Renato Consorte.

*entrevistas especiais eram incessantemente preparadas para os jornais e revistas mais importantes do país. Como tudo isso era publicado numa enorme proporção, o pesquisador de hoje depara com uma massa de textos monocórdicos e medíocres capaz de desalentar os melhores propósitos.*<sup>75</sup>

A afirmação de Salles Gomes é procedente. A crítica é sobre a grande quantidade de material publicitário que o pesquisador encontra atualmente, porém com conteúdo sempre igual e sem profundidade, apenas textos elaborados para a divulgação do trabalho. Contudo, é pertinente notar que se a Vera Cruz teve como um dos objetivos divulgar seu trabalho por meio da publicidade, ela conseguiu.

Abaixo, listamos exemplos nos quais as figuras do rádio e do disco são constantes como meio de difusão da carreira do cantor no meio cinematográfico. Eles estão presentes nos filmes: ***Veneno***, ***Uma pulga na balança***, ***Esquina da ilusão***, ***Floradas na serra*** e ***Tico-tico no fubá***.

#### Exemplo 60 – ***Veneno***

<b>Informações sobre a narrativa</b>	Hugo leva Diana até sua casa.
<b>Informações técnicas</b>	Cena interna. Ambientação: sala da casa de Hugo. Personagens: Diana e Hugo. Tomada geral da sala e tomadas de câmera em plano médio no casal, sentado ao sofá. Depois, planos fechados no rosto de Diana, que se encontra em pé.
<b>Informações sobre a trilha musical</b>	Inserção musical diegética. Tema ao violino com acompanhamento de piano e guitarra.

Em ***Veneno***, Hugo liga a vitrola e Diana gosta da música. Nesta seqüência, notamos a aparição da vitrola e conseqüentemente dos discos. Diana comenta que

<sup>75</sup> GOMES, Paulo Emílio Sales. Comentário extraído do texto sobre a defesa da tese de doutorado *Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz* de Maria Rita Galvão, 1980.

sente escutar uma música dentro dela: “...é como se tivesse um rádio dentro de mim..”, assim, a personagem faz menção ao meio de comunicação da época. Por que não utilizou outro termo para designar o impulso que música causava nela? Alusão ou não, o rádio tinha esse poder e neste caso fica evidente sua força.

Há também a inserção musical diegética por meio do disco, ela aparece em **Floradas na serra**. A música é “*Adeus Guacyra*”, cantada por Alfredo Simoney. Lucília pergunta a Bruno se ele gosta da música e depois coloca-a no começo novamente. Durante sua execução, dançam e declaram-se apaixonados. Nas próximas seqüências, a mesma música será utilizada como *leitmotiv* do casal Lucília e Bruno, com tratamento orquestral. A canção volta novamente a ser executada na vitrola, no momento em que Lucília percebe que está doente e sozinha. Entretanto, a música traz à moça recordações de Bruno, imediatamente ela desliga a vitrola em sinal de repulsa pela doença, que a afasta de seu amor cada vez mais.

Exemplo 61: **Floradas na serra**

<b>Informações sobre a narrativa</b>	Bruno e Flávio são levados à clínica por Dr. Celso. Lá, encontram Lucília, Elza e Belinha.
<b>Informações técnicas</b>	Cena interna na varanda, iluminação clara. Ambientação: varanda da clínica para tuberculosos. Personagens: Bruno, Flávio, Elza, Lucília, Belinha e Dr. Celso. Planos gerais da varanda com cadeiras e os pacientes recostados e planos próximos aos personagens Lucília e Bruno.
<b>Informações sobre a trilha musical</b>	Inserção musical diegética. Canção “ <i>Adeus Guacyra</i> ” em voz masculina com acompanhamento de cordas.

Nos três exemplos de **Uma pulga na balança**, percebemos também o poder de penetração e convencimento do rádio na época. Durante toda narrativa, o rádio é o fio condutor dos rumos da trama. Descobertas suas mordomias na cadeia, Dorival foi

noticiado pelo rádio e tornou-se um preso famoso. A partir daí, o rapaz é amado pelos fãs, porém o público ainda não o conhece, sua fama pode ser comprovada pela multidão que quer conhecê-lo do lado de fora do tribunal. Entretanto, em outra seqüência localizada ao final do filme, os policiais ouvem a notícia no rádio e percebem a suposta culpa de Dorival em um crime. Isto exemplifica o poder do rádio na época, por um lado o consagrou como um astro - como fez com muitos artistas ao longo de sua existência - mas ao mesmo tempo, tinha o poder de informação, porque foi através dele que os policiais prenderam Dorival novamente. O rádio foi capaz de criar e depois destruir a carreira do presidiário. As três seqüências do filme ***Uma pulga na balança***, demonstram a construção da fama de Dorival e sua derrocada através deste poderoso meio de comunicação.

Exemplo 62 – ***Uma pulga na balança***

<b>Informações sobre a narrativa</b>	Inspetores dos direitos humanos visitam o presídio no qual Dorival se encontra. Em sua cela deparam-se com várias mordomias.
<b>Informações técnicas</b>	Cena interna. Ambientação: corredor da prisão, cela de Dorival, estúdio de rádio, jornal, ruas. Personagens: Dorival, diretor do presídio, inspetores, locutor de rádio, pessoas na rua e presidiários. Tomada geral do corredor com câmera em <i>plongée</i> . Ao entrar na cela, plano médio em Dorival. Em seguida, plano médio no locutor da rádio e plano geral no jornal e na rua, com destaque em plano fechado para a manchete de jornal. Ao final, planos médios dos presidiários de costas e plano fechado no rosto dos mesmos.
<b>Informações sobre a trilha musical</b>	Inserção de novela de rádio e inserção musical não diegética. Tema com variação do <i>leitmotiv</i> de “ <i>Uma pulga na balança</i> ”, com modulação de tonalidade e instrumentação a cada motivo apresentado em <i>strectto</i> .

Exemplo 63 – ***Uma pulga na balança***

<b>Informações sobre a narrativa</b>	Locutor de rádio se encontra no tribunal, onde será julgado Dorival.
--------------------------------------	--

<b>Informações técnicas</b>	Cena interna. Ambientação: ante sala do tribunal Personagens: Locutor, juiz, público fã de Dorival. Seqüência composta por quatro planos. Câmera acompanha o locutor em plano médio, que vai até a janela e corta. Focaliza o público em externa e volta para o locutor, que continua andando. Ao final, tomada geral no público em externa novamente.
<b>Informações sobre a trilha musical</b>	Inserção de locução.

Exemplo 64: ***Uma pulga na balança***

<b>Informações sobre a narrativa</b>	Delegado intrigado, descobre através da locução de rádio e de uma carta, o cúmplice Dorival.
<b>Informações técnicas</b>	Cena interna. Ambientação: delegacia. Personagens: delegado e inspetor de polícia. Tomada de câmera com planos médios do delegado. Após, planos médios e americano em Dorival.
<b>Informações sobre a trilha musical</b>	Inserção musical não diegética no início e posteriormente, inserção de locução de rádio. No início variação do <i>leitmotiv</i> principal em no naipe de cordas.

Em ***Esquina da ilusão*** os personagens Dante e Inês ouvem uma radionovela. Posteriormente, o estúdio é focalizado mostrando os bastidores de uma novela no rádio, que era gravada ao vivo e qualquer imprevisto mudava o rumo da história, forçando os atores ao improviso. É interessante observar, que as radionovelas possuíam patrocinadores, tal como ocorre ainda hoje nas novelas televisivas. Esses patrocinadores eram anunciados pelo rádio através do *jingle* publicitário. O *jingle*, uma espécie de música do produto, era composto de uma estrofe apenas e terminava na maioria das vezes, com o nome da mercadoria exposta. Tinha como objetivo chamar a atenção do ouvinte com o intuito deste lembrar da música e conseqüentemente comprar o produto. No caso do filme, ouvimos o *jingle* do sabão 'Esplendor Constante'. Era comum, o uso da rima para a confecção deste tipo de propaganda. Antes ou depois da

aparição da música, o locutor rimava o nome do produto com alguma frase, para enfatizá-lo, neste caso: sabão *“Esplendor constante, o sabão que dá a cútis, sedução bastante”*. Antes da chegada da televisão, o rádio também era o grande veículo de entretenimento. Ele dispunha de programas de auditório, programas informativos e radionovelas.

As radionovelas permaneceram muito tempo fazendo um sucesso estrondoso no rádio, na década de 40. O rádio foi perdendo seu poder de penetração ao ingressar a década de 50, com chegada da televisão, trazida por Assis Chateaubriant. Com isso, técnicos e artistas migraram gradativamente do rádio para a televisão em busca de novas oportunidades profissionais. Começa uma nova segmentação, as radionovelas então são substituídas por programas de humor e programas musicais. Com o passar dos anos, a televisão incorporou do rádio as obras de ficção e este passou a veicular mais notícias e programas com música. Mais tarde, na década de 60, com a chegada da FMs, os programas tinham muito mais música e as novelas passaram então, a serem produzidas exclusivamente por esse novo meio de comunicação. A consolidação das novelas, entretanto, se dá na década de 60, com as TVs Excelsior e TV Rio. Vale ressaltar que em 1963, a TV Excelsior estreou a primeira telenovela diária gravada *“25-499 ocupado”* e em 1965 transmitiu a novela mais longa – 594 capítulos – *“Redenção”* estrelada por Regina Duarte, Francisco Cuoco e Lélia Abramo. Coincidentemente, a TV Excelsior construiu a primeira cidade cenográfica da televisão brasileira em São Bernardo do Campo, na mesma localidade da Companhia Vera Cruz. Em contrapartida, em 1964 o Rio de Janeiro, iniciou a transmissão da novela de maior sucesso na década *“O direito de nascer”*, dirigida por J.B. de Oliveira.

Exemplo 65 – ***Esquina da ilusão***

<b>Informações sobre a narrativa</b>	Na casa de Dante, este e a esposa ouvem rádio. Na estação de rádio, uma radionovela está sendo gravada.
<b>Informações técnicas</b>	Cena interna. Ambientação: sala da casa de Dante e estúdio de rádio. Personagens: Dante, Inês e atores da radionovela. Tomada em plano médio de Dante escrevendo na escrivaninha e uma leve panorâmica até o rádio em plano fechado. No estúdio, plano médio dos atores. De volta à sala, câmera fixa faz o movimento contrário do primeiro plano.
<b>Informações sobre a trilha musical</b>	Inserção de radionovela e inserção musical diegética. A música é o <i>jingle</i> do sabão 'Esplendor Constante'.

No filme ***Tico-tico no fubá*** é interessante a representação da chegada do rádio no Brasil e as mudanças que ele causou. Neste filme há uma seqüência que demonstra a evolução dos meios de comunicação e entretenimento. Nesta, o dono da loja na qual Zequinha trabalha diz: “*a época é outra Zequinha, esse negócio de disco, rádio, cinema falado está atrapalhando a venda de músicas impressas, ninguém mais quer saber de valsas*” e foi exatamente o que ocorreu no Brasil naquele período. A seqüência demonstra uma elipse temporal através de créditos com o passar dos anos. No ano de 1935, o vendedor pede para Zequinha de Abreu parar de tocar, pois o som do piano atrapalhava o do disco, que era novidade e as pessoas queriam ouvi-lo.

Exemplo 66: ***Tico-tico no fubá***

<b>Informações sobre a narrativa</b>	Em uma elipse temporal vemos a evolução da música instrumental no Brasil com a chegada do rádio e do disco.
<b>Informações técnicas</b>	Cena interna. Ambientação: loja em que Zequinha trabalha tocando. Personagens: Zequinha de Abreu, dono da loja, vendedor e clientes. Seqüência com elipse temporal demonstrada através dos créditos com datas. Todas os planos ligados por fusão.
<b>Informações sobre a trilha musical</b>	Inserção musical diegética. Introdução com um tema ao piano. Após a introdução, vários temas sendo mostrados nos discos e Zequinha tocando piano.



Nos filmes da Vera Cruz também há a inserção de canções realizadas por atores. Escolhemos como exemplo o ator Mazzaropi. Em seus filmes: ***Sai da frente***, ***Nadando em dinheiro*** e ***Candinho***, o ator canta em todos. Amácio Mazzaropi nasceu em São Paulo em 1912. Aos dezesseis anos fugiu de casa para ser assistente de faquir. Em 1940, montou o Circo Teatro Mazzaropi e criou a Companhia Teatro de Emergência. Em 1948, foi para a Rádio Tupi, onde estreou o programa Rancho Alegre. Em 1950, inaugurou a televisão no Brasil e para lá levou seu programa, com estrondoso sucesso. Abílio Pereira de Almeida, então produtor e diretor da Vera Cruz, procurava um tipo diferente e curioso para estrelar uma comédia. Quando viu Mazzaropi na televisão, não teve dúvida e o contratou para atuar em ***Sai da frente***<sup>76</sup>. O sucesso popular foi tanto que Mazzaropi acabou se dedicando praticamente ao cinema. Após sua saída da Vera Cruz, Mazzaropi fundou sua própria produtora cinematográfica e continuou inserindo canções nos filmes, interpretadas por ele ou por outros artistas. Em sua produtora, trabalhou por mais de vinte anos com Elpídio dos Santos, responsável pela trilha sonora da maioria de seus filmes. Mazzaropi criou o tipo do caipira pacato e segundo Nuno César de Abreu, “*ele materializou um estereótipo que veio ocupar um espaço carente no cinema brasileiro e no inconsciente popular*”<sup>77</sup>. Paulo Emílio também discorreu sobre o ator, afirmando que Mazzaropi “*atinge o fundo arcaico da sociedade brasileira e de cada um de nós*”<sup>78</sup>. Estas duas afirmações percebem o preenchimento dessa lacuna no cinema, pois com criação deste tipo, a popularidade do ator-cantor

---

<sup>76</sup> ABREU, Nuno César Pereira de. Revista Filme Cultura, Anotações sobre Mazzaropi, *O Jeca que não era tatu*, no.40, ago/set, 1982.

<sup>77</sup> ABREU, Nuno César Pereira de. Op. cit., p. 37.

<sup>78</sup> MACHADO, Maria Teresa e CALIL, Carlos Augusto. (org), *Paulo Emílio: um intelectual na linha de frente*, São Paulo: Brasiliense/ Embrafilme, 1986.

aumentou. Como prova, na Companhia Vera Cruz seus filmes foram muito bem recebidos pelo público, tornando-se sucessos de bilheteria.

Em ***Sai da frente***, Mazzaropi canta “*A tromba do elefante*” de Anísio Olivero. Em uma intervenção musical diegética, Isidoro liga o rádio de seu caminhão – mais uma vez a figura do rádio aparece - e o locutor anuncia que o artista Mazzaropi se apresentará. Isidoro diz: “*esse não é bom não*” e ameaça desligar o rádio, porém Dalila elogia o artista Mazzaropi e não deixa Isidoro desligar. A partir daí, o rádio faz o acompanhamento musical e Isidoro canta. Com a utilização do recurso de metalinguagem, o autor do texto insinua que Mazzaropi é um artista respeitado e que vale a pena ouvi-lo.

Exemplo 67: ***Sai da frente***

<b>Informações sobre a narrativa</b>	Isidoro e Dalila voltam à São Paulo em seu caminhão Anastácio.
<b>Informações técnicas</b>	Cena interna. Ambientação: caminhão. Personagens: Isidoro e Dalila. A seqüência é montada com planos próximos dos atores que estão sentados na parte da frente do caminhão.
<b>Informações sobre a trilha musical</b>	Intervenção musical diegética. Acompanhamento da canção “ <i>A tromba do elefante</i> ” por acordeon e violão.

Em ***Nadando em dinheiro***, a música escolhida é cantada pelos vizinhos de Isidoro, durante a festa em sua casa. A letra da música faz alusão à trajetória do personagem e ao título do filme: “*Isidoro Colepícola, nosso amigo e companheiro, está nadando em dinheiro (...)*”.

Exemplo 68: ***Nadando em dinheiro***

<b>Informações sobre a narrativa</b>	Isidoro Colepícola leva todo o dinheiro que herdou de seu avô para sua casa. Lá, os amigos comemoram.
--------------------------------------	---

<b>Informações técnicas</b>	Cena interna. Ambientação: cozinha da casa de Isidoro. Personagens: Isidoro, Maria, sua filha e seus vizinhos. Tomada geral na cozinha seguida de planos médios dos vizinhos e de Isidoro.
<b>Informações sobre a trilha musical</b>	Intervenção musical diegética. Canto entoado pelos atores e figurantes em uníssono.

O filme **Candinho** é o que apresenta o maior número de canções dentre os filmes com a participação de Mazzaropi na Companhia Vera Cruz. Mazzaropi canta para seu burro Policarpo, a canção “*Meu Policarpo*” de Mara Lux e Reinaldo Santos, cuja letra comenta que ele está indo embora da fazenda e vai para a cidade procurar sua mãe, como de fato aconteceu. Ao final do filme, Candinho é convidado a cantar em sua festa de casamento, conta por meio da canção, os fatos que aconteceram na narrativa e antecipa o final de alguns personagens. Vemos então neste filme, que as canções entoadas pelo protagonista, comentam os acontecimentos da narrativa, antecipam a história que está por vir e reforçam o que transcorreu. Outro filme que antecipa e conta a história através da canção é **É proibido beijar**. Nos créditos iniciais é apresentada canção homônima cuja letra antecipa a história do filme.<sup>79</sup> .

Exemplo 69: **Candinho**

<b>Informações sobre a narrativa</b>	Candinho foi expulso da fazenda. Vai embora com seu burrinho Policarpo.
<b>Informações técnicas</b>	Cena externa. Ambientação: estrada de terra. Personagens: Candinho, Policarpo e moradores das fazendas. Seqüência com tomada geral da estrada e do ator com seu animal.
<b>Informações sobre a trilha musical</b>	Inserção musical diegética. Mazzaropi canta “ <i>Meu Policarpo</i> ” .

<sup>79</sup> Verificar no tópico sobre créditos iniciais neste trabalho.

Exemplo 70: **Candinho**

<b>Informações sobre a narrativa</b>	Festa de casamento de Candinho e Filoca.
<b>Informações técnicas</b>	Cena interna. Ambientação: cartório da cidade. Personagens: Candinho, Filoca, Prof. Pancrácio e convidados da festa de casamento. Tomada geral da sala do cartório com todos os convidados sendo mostrados em plano médio.
<b>Informações sobre a trilha musical</b>	Inserção musical diegética. Mazzaropi canta “ <i>O que ouro não arruma</i> ” e o acompanhamento da canção é feito com violão e pontuações do naipe de madeiras, com flauta na melodia.

**Candinho** também contém uma particularidade, várias passagens musicais são marcadas por canções orquestradas, que fazem uma alusão explícita a uma situação ou a um personagem. Todavia, não se pode classificar essas inserções como *leitmotiv*, pois não são motivos que aparecem várias vezes, mas somente uma vez na narrativa. Como exemplo, tomamos o momento em que Candinho dormia ao relento, em um banco da praça, no qual ouvimos de Noel Rosa e Kid Pepe “*O orvalho vem caindo*”. Em outro momento, Candinho e Pirulito conhecem sua nova morada, a câmera focaliza um velho barracão, claramente ouvimos “*Ave Maria no morro*”. Em outro, Candinho colhe os ovos das galinhas e a canção “*O galo garnizé*” é inserida. Essas são canções conhecidas do grande público e induzem diretamente o espectador, conhecedor da letra. Mesmo que no filme, as inserções estejam com arranjo instrumental, o espectador remete a canção à cena vista. O efeito de indução do espectador nestes casos, acentua a condição do personagem Candinho nestes momentos. No primeiro momento as duas canções – “*O orvalho vem caindo*” e “*Ave maria no morro*” – são inseridas em situações nas quais Candinho passa por dificuldades. A música nestes momentos conduz o

espectador a uma sensação de piedade com relação ao personagem. Ao contrário da canção para colheita dos ovos “*O galo garnizé*”, que acentua o momento de trabalho e ao mesmo tempo divertimento do personagem, que conversa com as aves.

Outro recurso interessante foi o utilizado por Guerra Peixe no filme ***Terra é sempre terra***. Trata-se de uma vitrola, na qual em todas as cenas de amor de Lina e João Carlos esteve presente com a canção “*Nem eu*”, de Dorival Caymmi – mesma canção utilizada no filme ***Luz apagada***, mas em outro contexto. Nesta seqüência houve a preferência da inserção extra diegética em substituição à diegética, que comumente seria a inserida. Na cena em que Lina, apaixonada, olha para vitrola e não coloca o disco, há a lembrança da canção que sempre ouvia com João Carlos. Ao olhar o aparelho, a canção é ouvida em primeiro plano orquestrada, denunciando que Lina sente saudades do rapaz e ainda o ama, embora ele não sinta o mesmo.

Além de “*Mulher rendeira*” em ***O cangaceiro***, há a inserção três canções: “*Lua bonita*”, “*Meu pião*” e “*Sodade meu bem sodade*”, todas de autoria de Alfredo Ricardo do Nascimento, conhecido por Zé do Norte. Em meados de abril de 1953, o compositor moveu uma ação contra a Vera Cruz e a editora Irmãos Vitale<sup>80</sup>. O processo contra a Companhia deveu-se pela omissão de seu nome como compositor das canções, na apresentação dos créditos do filme. Zé do Norte alegou que apenas figurou o nome de Gabriel Migliori responsável pela parte musical, mas que o maestro somente havia feito os arranjos das canções compostas por Zé do Norte. De fato, nos créditos iniciais do filme não há menção ao nome de Zé do Norte, entretanto ao final do filme após a

---

<sup>80</sup> Artigo intitulado “*Zé do Norte e as músicas de O cangaceiro – processo contra a fábrica de filme e contra os editores Irmãos Vitale – interesse público pelas complicações da disputa*” publicado na Revista UBC- União brasileira de compositores, ano XI, no. 31.

palavra FIM, há a inserção dos créditos das canções que o compositor reivindicou, com imagem parada e sem música. Esse foi um procedimento não usual da Companhia, que insere todos os créditos ao início do filme, e por isso, é bem provável que após a decisão da justiça, favorável a Zé do Norte, a Companhia Vera Cruz tenha colocado esses créditos posteriormente ao lançamento do filme. Contra a editora Irmãos Vitale, Zé do Norte alegou que a venda das partituras do filme foi indevida, já que não fora consultado. O compositor afirmou que só dera a Vera Cruz autorização para incluí-las no filme e não para imprimí-las ou gravá-las. Na ocasião, Zé do Norte havia cedido os direitos de edição e cobrança no Brasil e no exterior, para a Editora Bandeirante. Apesar dos problemas com direitos autorais, como vimos, verificamos que as partituras de *“Sodade meu bem sodade”* e *“Lua bonita”* do filme **O cangaceiro**, foram editadas pela Irmãos Vitale, em 1952 e o filme foi lançado em 1953, portanto editadas antes do lançamento. Notamos nas capas das partituras, fotos do filme, a inscrição: *‘Do filme da Vera Cruz O cangaceiro’* e a atribuição da autoria à Zé do Norte.

Outra música que teve problemas com direitos autorais foi o chorinho *“Tico tico no fubá”* do filme homônimo. A editora Irmãos Vitale perdeu os direitos fonomecânicos desta obra. Em 1931, quando o chorinho *“Tico tico no fubá”* ainda não era sucesso, os direitos fonomecânicos foram cedidos pela Irmãos Vitale à Columbia Phonograph do Brasil S. A.. Esta empresa deixou de existir e transferiu seu acervo à firma Byington & Cia. que sua vez, cedeu os direitos à Todamérica Música Ltda, editora de músicas e fabricante de discos. A Todamérica então, reivindicou a propriedade da obra. A editora Irmãos Vitale tentou cancelar o contrato, mas não conseguiu. Pelo fato de haver durante vários anos autorizado gravações no estrangeiro indevidamente através de

contratos nos Estados Unidos, teve que pagar a quantia de dois milhões de cruzeiros.<sup>81</sup>

Contudo, observamos que por ocasião do lançamento do filme ***Tico-tico no fubá***, as partituras foram reeditadas. Neste filme, sobre a vida de Zequinha de Abreu, as partituras foram compiladas pela editora Irmãos Vitale em um álbum repleto de fotos e com partituras do compositor datadas de 1924, 1928, 1931, 1934 e outros. No filme, não foram utilizadas todas as músicas contidas no álbum, porém como recurso de *marketing* a editora juntou e colocou-as no mercado. No início do álbum, o editor faz menção à Companhia Vera Cruz e vincula o nome da produtora à edição:

*“Na ocasião em que a arte cinematográfica nacional, por uma das suas mais conceituadas organizações exponenciais, a Companhia Vera Cruz, rende a Zequinha de Abreu a justa homenagem de um filme biográfico, nele sincronizando uma primorosa seleção das mais notáveis composições do nosso saudoso aédo, o presente álbum, enfeixando as mesmas melodias sincronizadas, é, antes de mais nada, a manifestação da solidariedade, dos Editores de Zequinha Abreu nessa justa homenagem.”<sup>82</sup>*

Com a veiculação das canções nos filmes, a editora Irmãos Vitale também conseguiu um bom rendimento e projeção. Antes do lançamento de ***Tico-tico no fubá***, a empresa reeditou e editou a obra completa de Zequinha de Abreu. Com o filme lançado, as partituras já estavam à venda no mercado. A editora possuía uma revista bimestral na qual informava os leitores sobre seus lançamentos além de exibir reportagens sobre músicos e compositores. Em 1951, divulgou o nome de todas as partituras, além de um histórico do compositor<sup>83</sup>.

---

<sup>81</sup> Artigo intitulado “*Em torno dos direitos de Tico tico no fubá – a firma Irmãos Vitale perdeu importante questão*” publicado na Revista UBC - União brasileira de compositores, dezembro de 1951, no. 36,

<sup>82</sup> Texto com título: *Os editores ao público*, exibido na contracapa do álbum ‘***Tico-tico no fubá***, história romanceada da vida de Zequinha de Abreu’, Irmãos Vitale, São Paulo, Rio de Janeiro – Brasil.

<sup>83</sup> Reportagem intitulada: “*Um vulto humilde e grande: Zequinha de Abreu*”. Revista Vitale – suplemento bimensal dedicado à música, no. 4, setembro/ outubro, 1951.

Na década de 50, era muito comum no Brasil, o ensino musical dos instrumentos acordeão e piano. Por conseguinte, a maioria das partituras impressas de canções de filmes, eram concebidas para estes instrumentos. Encontramos canções que fizeram parte do filme atuando como canção principal ou *leitmotiv*, canções utilizadas com fins naturalistas, como as inseridas nas cenas de boates, canções inseridas em 2º plano sonoro e outras. Listamos algumas partituras editadas das canções dos filmes da Vera Cruz:

**O Cangaceiro** – “*Lua bonita*”, “*Sodade meu bem sodade*” e “*Mulher Rendeira*” — Zé do Norte - Copyright 1952 - Irmãos Vitale S/A – São Paulo e Rio de Janeiro

**Tico-tico no fubá** – “*Tico-tico no fubá*” – choro sapeca, Branca – valsa, “*Pensando em ti*” – canção brasileira, “*Primavera de beijos*” – valsa lenta, “*Tentadora*” – rancheira, “*Doce mentira*” – valsa lenta, “*Sururú na cidade*” – chorinho sapeca, “*Tardes em Lindóia*” – valsa, “*Alvorada de Glória*” – marcha patriótica, “*Rosa desfolhada*” – valsa lenta, “*Bandoleiro*” – fox-trot, “*Aurora*” – valsa sentimental, “*Zombando sempre*” – sambinha, “*Amando sobre o mar*” – valsa lenta, “*Glorificação da beleza*” – valsa lenta. Todas editadas por Irmãos Vitale S/A – São Paulo e Rio de Janeiro

**Candinho** – “*É bom parar*” – Rubens Soares – samba – Copyright 1936 – Irmãos Vitale S/A – São Paulo e Rio de Janeiro “*Ave maria no morro*” - Herivelto Martins – samba-canção – Copyright 1942 - Irmãos Vitale S/A – São Paulo e Rio de Janeiro

**Luz apagada** – “*Nem eu*” – Dorival Caymmi – samba-canção - Copyright 1951 - Irmãos Vitale S/A – São Paulo e Rio de Janeiro

**Família lero-lero** – “*Sabiá lá na gaiola*” – de Hervê Cordovil e Mário Vieira - baião – Copyright 1950 - Bandeirante Editora Musical – São Paulo



## TIPOS DE SILÊNCIO E O JOGO DA EDIÇÃO SONORA

Inúmeras são as experiências sobre o silêncio, como aponta o músico John Cage, para o qual o silêncio não existe. Ao entrar em uma câmara anecóica, o músico ouviu dois sons, um grave e outro agudo. Ao descrever esses sons para o engenheiro de som, a resposta foi de que o agudo era o som de seu sistema nervoso em funcionamento e o grave, o seu sangue circulando<sup>84</sup>. A partir dessa e outras experiências, partimos do princípio de que existem variados tipos de silêncio. Podemos pensar que no momento em que um som se cala, outro pode estar em evidência. Tudo depende de qual tipo de silêncio estamos abordando. Vale lembrar que música é som e silêncio e que em música, o silêncio é um componente importante. Por isso, na música composta para cinema, a utilização do silêncio também tem um papel de relevância.

---

<sup>84</sup> SHAFFER, R. Murray. *O ouvido pensante*. Trad. Marisa Trech de O. Fonterrada, Magda R. Gomes da Silva e Maria Lúcia Pascoal. São Paulo: Unesp, 1991.

Chamamos de trilha sonora do filme o conjunto das três pistas sonoras: diálogos, música e efeitos sonoros. Através do jogo da edição sonora, ou seja, a manipulação das pistas de som, é possível chegarmos a resultados expressivos de cada uma das pistas sonoras, é o contraste que faz a diferença na edição. Quando esse contraste é buscado expressivamente há maior articulação entre som e imagem. Na composição audiovisual os significados desdobram-se, por exemplo, quando há corte na música, o contraste é estabelecido e o silêncio causado pode fortalecer a imagem ou transformá-la em corriqueira e sem importância.

A variedade dos tipos de silêncio é o que torna o uso do silêncio em filmes um ponto interessante. Segundo Carrasco: “*o silêncio pode não significar ausência absoluta de som, mas ausência de um determinado som, ou conjunto de sons.*”<sup>85</sup> Dentro da narrativa fílmica esse pensamento é pertinente, pois na edição sonora os jogos entre música, falas, ruídos e silêncio podem gerar resultados expressivos. Quando uma pista se cala, outra está em ação. Embora também possa ocorrer das três pistas estarem mudas e neste caso o silêncio confere maior percepção por parte do espectador. Neste tópico, observaremos o uso expressivo do silêncio nos filmes da Vera Cruz.

Um dos tipos de silêncio que podem ocorrer na narrativa é o da pista de diálogos. Temos como exemplo o filme ***Nadando em dinheiro*** no qual ouvimos apenas os ruídos. Nesta seqüência, Isidoro sentado a mesa de jantar, fica surpreso ao se deparar com tamanho requinte. O rapaz não sabe lidar com todos os talheres e apetrechos postos à mesa e resolve brincar com esses elementos. Os convidados ficam estarecidos com a situação e ao final o aplaudem. Isidoro se encanta com os sons das

---

<sup>85</sup> CARRASCO, Claudiney Rodrigues. *Trilha musical: música e articulação fílmica*. Op. cit., p. 118.

taças e pratos e faz uma melodia batendo neles com os talheres. Neste caso, a inserção do silêncio na pista de diálogos e a colocação dos ruídos propostos por Isidoro, causaram aos convidados desconforto, pois a expressão deles era de desaprovação. Durante a narrativa, essas pessoas não aprovaram Isidoro como um milionário. A utilização somente da pista de ruídos, intensificou que Isidoro realmente não era um milionário e que não sabia lidar com requinte que lhe foi proporcionado. Em algumas situações sem diálogos, o silêncio tem a função de informar sobre algo que está contido na narrativa.

Exemplo 71: ***Nadando em dinheiro***

<b>Informações sobre a narrativa</b>	Jantar na mansão de Isidoro Colepícola.
<b>Informações técnicas</b>	Cenas internas com duração de 50". Ambientação: sala de jantar da mansão. Personagens: Isidoro, Maria e convidados. Primeiro plano em Isidoro sentado na cabeceira da enorme mesa retangular. Alternância breve para plano dos convidados ao lado esquerdo da mesa. No momento em que Isidoro começa a tocar os copos e há alternância de planos entre ele e seus convidados. Ao final, o milionário levanta-se e a câmera o focaliza em plano médio.
<b>Informações sobre a trilha musical</b>	A inserção musical é feita através de ruídos. Isidoro bate nos copos e pratos. O rapaz tenta fazer uma composição musical.

Nesta cena de ***Nadando em dinheiro*** notamos a inserção da pista de ruídos. É relevante notar que a gravação desta pista teve todo um tratamento detalhado pela Companhia Vera Cruz. Os editores de som utilizavam um arquivo de efeitos gravados. Sobre a gravação dos ruídos dos filmes da Companhia, Michael Stoll explicou:

*“Isso se fazia a parte, porque é muito trabalhoso o que a gente chama ruído de sala. Se você tem um filme que é dublado inteiramente, você tem que fazer todos os sons que vão acompanhar e quem se enche montando isso nos lugares certos é o montador. É complicado porque primeiro você tem que ter*

*imaginação. Que tipo de barulho? Você tem que pesquisar o que dá o barulho que você quer, porque não adianta dizer, dei um soco na sua cara, porque não vai fazer nada. Por outro lado eu não posso pegar uma melancia e bater porque vai ficar ridículo, geralmente se usa um repolho, mas em todo caso, tem que pesquisar para poder fazer. Depois tem os ruídos em ambientes, água corrente, mar, esse tipo de coisa, tudo é feito separado, depois você faz a mixagem. A gente fazia o que se chama arquivo de efeitos. Inicialmente a gente gravava tudo em película, em negativo de som, não existia gravador de fita, o único gravador diferente naquela época era o gravador de fio, que é peça de museu. O carrossel era uma bobina de fio que parecia corda de piano fininha, ela gravava, mas às vezes arrebentava e como se consertava? Se fazia um nó nos dois pedaços e continuava gravando, era muito rudimentar naquela época. Toda a nossa gravação era basicamente feita na ilha de edição, mas a qualidade era boa”.*<sup>86</sup>

Outra situação que pode ocorrer dentro do silêncio da pista de diálogos é que este pode ser acompanhado de música, como vemos no filme ***Tico tico no fubá***, na seqüência em que Zequinha é convidado a tocar piano no circo. Ao sentar-se diante do piano, o palhaço pede silêncio a todos e a pista de música passa a atuar sem a presença de ruídos, há apenas o convite de Zequinha para que o flautista o acompanhe e a partir daí, o silêncio é instaurado também na pista de diálogos. A música com a frase melódica de “*Tico tico no fubá*” é ouvida primeiramente em uma elipse temporal ao som de flauta e depois, Zequinha a reproduz ao piano. Neste caso, é pertinente notar que a opção pela inserção apenas da música, não confere realismo a cena. Muitas pessoas riem, dançam, falam e nada é ouvido. O silêncio é suplantado pela música e esta é responsável pelo sentido da ação.

#### Exemplo 72: ***Tico tico no fubá***

<b>Informações sobre a narrativa</b>	Zequinha é convidado pelo dono do circo e por Branca a tocar.
--------------------------------------	---

<sup>86</sup> Trechos da entrevista realizada com Sr. Michael Stoll, dia 18/ 03/ 2004 nas dependências da empresa Álamo em São Paulo/ SP. Conferir entrevista na íntegra em anexo neste trabalho.

<b>Informações técnicas</b>	Cenas interna e externa. Ambientação: circo Personagens: Branca, Zequinha, Luís Monteiro, pai de Branca e integrantes do circo. Plano médio nos personagens que estão conversando. Após o pedido para que toque piano, Zequinha é erguido pelos integrantes do circo, câmera em contra <i>plongée</i> e depois o colocam no piano. Ao sentar-se, alternância de plano médio e aproximado de Zequinha e Branca. Também a alternância de planos médios dos integrantes do circo que dançam.
<b>Informações sobre a trilha musical</b>	Inserção musical diegética. Zequinha interpreta ao piano, acompanhado por flauta, “ <i>Tico tico no fubá</i> ”.

Em **Veneno**, notamos o silêncio da pista de diálogos e ruídos e posteriormente o silêncio nas três pistas sonoras. Na seqüência escolhida, Hugo vai até o depósito de espelhos e lustres, lá tem uma alucinação. Somente a música - sem inserção de ruídos e diálogos - acompanha toda a alucinação e medo do personagem. O tema musical inicia-se lento com melodia no naipe de cordas na região média. Ao observar os lustres e espelhos, há a introdução da melodia realizada pelo naipe de cordas com a presença dos contrabaixos em *pizzicato* marcando o andar de Hugo, nas primeiras e terceiras semínimas do compasso quaternário. O clima de suspense está instaurado. O naipe de madeiras mantém duas notas no contraponto e a melodia é composta para os instrumentos de cordas na região aguda com cinco notas em escalas descendentes e ascendentes. Os contrapontos intensificam desdobrando-se no naipe de cordas e no ápice de seu tormento, Hugo joga um martelo no espelho, que estilhaça. A partir daí, há o corte na música, o silêncio das três pistas de som é percebido e Hugo suspira aliviado. O silêncio aí, serviu para o corte de toda a ação ocorrida anteriormente. Hugo atormentado só respirou aliviado com o silêncio, é como se ele só se sentisse em paz, sozinho, silencioso. Com o silêncio na pista de ruídos e na pista de diálogos, como ocorreu em **Veneno**, a música sobressai e colabora para a condução da narrativa.

Exemplo 73: **Veneno**

<b>Informações sobre a narrativa</b>	Hugo está em seu trabalho. Vai até a sala de espelhos, conferir mercadorias.
<b>Informações técnicas</b>	Cena interna. Iluminação clara. Ambientação: depósito de espelhos e lustres. Personagens: Hugo e delegado. Plano de conjunto, aberto da sala. Vemos a porta em <i>plongée</i> na qual Hugo entra. Hugo caminha da direita para esquerda, de lado em plano médio. Corte para o lustre em <i>close</i> e alternância de planos americanos de Hugo, planos aproximados de seus pés e <i>closes</i> do lustre. <i>Travelling</i> durante a caminhada de Hugo e nos lustres. Parada de Hugo em plano americano de frente para a câmera. Olhar subjetivo para o espelho. Entra um braço em cena que agarra o ombro de Hugo. Corte para Hugo que se vira assustado em plano próximo. <i>Close</i> em seu rosto e corte seco. Hugo anda em direção ao espelho. Ao olhar para o espelho, plano aberto de um homem refletido no espelho. Hugo está de costas para a câmera, vira-se e joga um martelo no espelho. <i>Close</i> nos estilhaços que caem e depois plano próximo de Hugo.
<b>Informações sobre a trilha musical</b>	Inserção musical não diegética. O tema musical inicia-se lento com melodia no naipe de cordas na região média. Depois há a introdução do naipe de cordas com os contrabaixos em <i>pizzicato</i> marcando ritmo nas primeiras e terceiras semínimas em compasso quaternário. O naipe de madeiras mantém duas notas no contraponto e a melodia é composta para o naipe de cordas na região aguda com cinco notas em escalas descendentes e ascendentes. Contrapontos no naipe de cordas.

É relevante notar que são necessários locais devidamente apropriados para uma manipulação perfeita do equipamento sonoro. Os estúdios de sonorização dos filmes da Vera Cruz foram os melhores equipados da época. Atestando a qualidade de gravação sonora dos estúdios da Vera Cruz, Máximo Barro, atuante em cinema na década de 50, conheceu o local e comentou:

*“O melhor do Brasil, o melhor que você podia imaginar. Acho que ainda devem existir os estúdios, eram paredes divisórias, o estúdio de dublagem da Vera Cruz, tinha as duas paredes divisórias, não era uma parede ao lado da outra, você tem que fazer uma parede, colocar o isolante no meio e depois a segunda parede. As paredes eram tão distantes umas das outras, que elas eram um abrigo, você tinha prateleiras, andava-se no vão das duas paredes. Era o*

*estúdio americano, que não conheço, mas europeu, porque era do Cavalcante, não esqueça que o Cavalcante era arquiteto (...)*<sup>87</sup>

A Companhia Vera Cruz utilizava cerca de oito microfones para gravação da orquestra e gravava a música orquestral do filme sempre à noite. Em entrevista, Michael Stoll discorreu sobre os estúdios:

*“(gravavam durante o dia) Sim durante o dia, menos quando os passarinhos começavam a cantar lá de cima, então a gente passou a trabalhar só à noite. Os passarinhos entravam pelo teto e faziam a festa, tocava o oboé e o passarinho respondia, a uma certa altura gravávamos música somente à noite, porque à noite eles dormem, não incomodam. Tinha um estúdio pequeno de dublagem propriamente dito onde a fala era feita e depois tinha um estúdio grande que era de mixagem e de gravação de música, então esses eram os dois estúdios que tínhamos (...) O piano tinha um microfone, violinos e cellos têm microfones separados, toda a parte do sopro tem, dependendo do sopro. Nós usávamos em média oito microfones para fazer uma sessão. Hoje acho que eles fazem isso com dois ou três, enfim a técnica mudou muito e a qualidade do equipamento idem, principalmente com o som digital.”*<sup>88</sup>

Embora a realização da gravação de música fosse mais trabalhosa, segundo Stoll, também a gravação das outras pistas teve um cuidado especial na elaboração sonora dos filmes da Vera Cruz. Como por exemplo, o silêncio da pista de música. O uso mais expressivo do silêncio da música, nos filmes da Companhia Vera Cruz, foi sem dúvida o do filme ***Sinhá Moça***. Neste, há a seqüência de castigo do escravo Fulgêncio ao tronco. Sabina – interpretada por Ruth de Souza, namorada do escravo maltratado - ouve durante a missa, as chibatadas e os gemidos de Fulgêncio. O uso do

---

<sup>87</sup> Trecho da entrevista realizada com Sr. Máximo Barro, dia 17/ 03/ 2004 nas dependências da FAAP – Faculdade Armando Álvares Penteado em São Paulo/ SP. Conferir entrevista na íntegra em anexo neste trabalho.

<sup>88</sup> Trecho da entrevista realizada com Sr. Michael Stoll, dia 18/ 03/ 2004 nas dependências da empresa Álamo em São Paulo/ SP. Conferir entrevista na íntegra em anexo neste trabalho.

silêncio da trilha musical neste caso, valorizou a narrativa, direcionou o espectador exclusivamente para os murmúrios de sofrimento da personagem e para o grito agudo de seu filho, chamando pela mãe ao som das chibatadas. A não inserção musical neste caso, confere um grau maior de realismo a cena, centrar a cena nas chibatadas e gritos gera a empatia do espectador. Todos presentes na igreja sabiam o que estava ocorrendo no tronco localizado em frente e omitiram-se a ajudar. É interessante lembrar que a atriz Ruth de Souza, ganhou o prêmio de atriz coadjuvante por sua ótima interpretação neste filme, e sem dúvida, esta seqüência foi primordial para que o prêmio fosse concedido a ela. Ao final da seqüência, frei José, também atormentado com o som das chibatadas vai ao encontro do escravo, juntamente com Sabina, Sinhá Moça e Rodolfo, porém é tarde demais, ele falece aos braços da namorada. Ao falecimento, há o corte do silêncio com as badaladas dos sinos, entretanto as pessoas continuam mudas.

Exemplo 74: ***Sinhá Moça***

<b>Informações sobre a narrativa</b>	O escravo Fulgêncio é chicoteado. Frei José reza a missa e Sabina desesperada pede aos pés do frei que este impeça o castigo do escravo.
<b>Informações técnicas</b>	Cenas interna e externa. Ambientação: interior da igreja e tronco em frente desta. Personagens: Sabina e seu filho, Frei José, Fulgêncio, Sinhá Moça, Rodolfo, comunidade que assiste a missa. Seqüência longa de seis minutos repleta de primeiros planos. Estes acontecem nos rostos de Sabina, do Frei José, Fulgêncio, Sinhá Moça e Rodolfo. Ao resgatarem o escravo no tronco, a câmera focaliza em tomada geral. Ao final, compõe em plano médio o casal que se abraça, antes da morte do escravo.
<b>Informações sobre a trilha musical</b>	Não há inserção musical. Apenas badaladas dos sinos ao final da seqüência e diálogos.

O silêncio da música ainda pode ocorrer subitamente e alterar o resultado expressivo pelo contraste de som e silêncio. Uma das alterações é conceder o



significado de suspense. Observamos esse caráter, na seqüência do filme ***Caçara*** (localizada no exemplo 11) na qual Marina está nervosa por causa de uma discussão com Manoel. O rapaz sai de sua casa, Marina olha para a janela e sai correndo em direção oposta à porta. Nesse momento, a música - colocada desde o início da seqüência, em andamento rápido e repleta de escalas ascendentes - é cortada e após o corte, há o ruído de alguém batendo à porta. Espantada, Marina pergunta quem é. O corte na música, intensificou ainda mais o suspense que vinha ocorrendo, o espectador suspeitou que Manoel voltara novamente, entretanto ao abrir a porta, Marina encontra seu marido Zé Amaro. O moço justifica sua ausência, a música retorna com melodia no naipe de cordas e ele abraça a esposa. O corte da música nesse caso, ocorreu no momento em que a música já revelara seu ápice de suspense, com a alternância de duas notas na região aguda dos violinos por várias vezes.

O corte da música e inserção do silêncio logo depois, também pode ser usado para troca de material temático e instrumentação. Como vemos no exemplo do filme ***Luz apagada***. Neste, Tião passa a noite na casa de Glória, sente sede e procura água. Ao apagar a luz do quarto, a música começa. A composição da melodia apresenta alternância de duas notas principais no naipe de madeiras e acompanhamento do naipe de cordas com notas longas. É noite e o moço adentra a sala a procura de uma moringa e acende um fósforo. Tião ouve barulhos e nesse instante a música faz uma pausa súbita. O rapaz pergunta: "*Quem está aí?*", após sua fala, a música retorna com introdução da percussão, dinâmica em *f (forte)*, andamento acelerado, movimentos entre os naipes da orquestra e Tião tenta procurar o autor do barulho. Nesse exemplo é claro o contraste entre música e silêncio. A pausa nesse momento intensificou que algo

de errado acontecia e que outra ação provavelmente começaria. Praticamente o silêncio foi imposto para que Tião desse sua fala e nesse momento a fala do personagem era o mais importante. Depois disso, há o início de um outro tema musical com maior movimento, assim como a próxima ação do personagem, a busca pelo intruso, também movimentada. Neste caso, houve no momento da pausa, o estranhamento e a maior percepção do espectador sobre o que aconteceria depois. Esse é um dos tipos eficientes do uso do silêncio na narrativa cinematográfica.

Exemplo 75: ***Luz apagada***

<b>Informações sobre a narrativa</b>	Tião dorme na casa de Glória na ilha e ouve barulhos à noite.
<b>Informações técnicas</b>	Cena interna. Pouca iluminação. Duração de 1'27". Ambientação: Quarto da casa de Glória. Personagens: Tião, Glória e Olavo. Com uma tomada em plano americano de costas, Tião verifica se há água na moringa. Não encontra a água e apaga a luz. Tião acende um fósforo e encontra outra moringa, está de lado focalizada em plano médio. Ouve um barulho. Nesse momento, vemos sombras em movimento e um homem fugindo por uma porta. A luz vem de fora para dentro. A casa está escura. Glória chega e acende a luz, plano aproximado de seu rosto. A partir daí, plano e contraplano aproximados do casal que conversa até o final da seqüência.
<b>Informações sobre a trilha musical</b>	Inserção musical não diegética. O tema em andamento lento inicia no momento em que Tião apaga a luz. Composição da melodia em alternância com duas notas principais no naipe de madeiras e acompanhamento do naipe de cordas com notas longas. Pausa para fala e retorno da melodia em andamento acelerado

Notamos nestes casos - em ***Sinhá Moça***, ***Caiçara*** e ***Luz apagada*** - a classificação do silêncio como expressivo. Ao se referir à expressividade do silêncio na narrativa teatral, o autor Gill Camargo aponta para eficácia do silêncio em relação a inserção da música ou palavras em determinados trechos da narrativa:

*“O silêncio-sonoro, perceptível, indispensável e loquaz, não é uma simples pausa para o que vem a seguir, mas um signo da espera, da recusa, da inexistência, da renúncia, da resignação, da*

*impossibilidade ou da morte. Tudo isso é possível expressar por palavras ou por música, mas nada é tão significativo quanto a indiferença ou a loquacidade do silêncio.”<sup>89</sup>*

Esta afirmação compara a importância da inserção do silêncio tanto quanto o da colocação da música. Contudo, afirmamos que há o silêncio da trilha musical em qualquer tipo de representação, mas nem sempre o silêncio é expressivo, às vezes faz parte da narrativa.

A retirada súbita da música além de causar sensação de suspense como vimos, pode ser usada também para dar ênfase aos diálogos. A retirada prepara o espectador para a informação. Em ***Tico tico no fubá***, no início da seqüência há o silêncio da pista de diálogos e da pista musical, apenas os ruídos de água e som do cantar de pássaros são ouvidos. Posteriormente, há o início do diálogo entre Zequinha de Abreu e Branca. Zequinha discorre sobre sua juventude, pois sempre ia ao bosque e imaginava ser maestro. Começa a contar seu sonho em ser maestro e a orquestra acompanha o monólogo do personagem. Durante toda sua fala, Branca o interroga sobre Durvalina, ela pergunta: “*você gosta dela?*”, mas Zequinha não a ouve e continua a divagar sobre seu passado. No momento em que Branca pergunta: “*você gosta de mim?*”, imediatamente ocorre o silêncio na pista musical e a resposta de Zequinha emocionado: “*Se você soubesse o quanto, eu nem sei*” e tenta beijá-la. Neste caso, o corte na música foi eficiente como preparação para a fala de Zequinha.

---

<sup>89</sup> CAMARGO, Roberto Gill. *Som e cena*. Sorocaba, SP: TCM – Comunicação, 2001.

Exemplo 76: ***Tico-tico no fubá***

<b>Informações sobre a narrativa</b>	Zequinha de Abreu e Branca vão passear no bosque.
<b>Informações técnicas</b>	Cenas externas. Seqüência de 3'10". Ambientação: bosque e lago. Personagens: Zequinha e Branca. Início da seqüência com plano geral dos dois personagens que atravessam o lago andando nas pedras, da direita para a esquerda. Os personagens estão sendo focalizado em posição lateral. Branca se senta em uma pedra e a câmara focaliza os dois alternando planos médios e aproximados.
<b>Informações sobre a trilha musical</b>	Inserção musical não diegética. No início da seqüência: silêncio da pista de música e diálogos, apenas ruídos. Ao iniciar o diálogo, início da música. Corte na pista musical para a resposta de Zequinha.

A mesma utilização ocorreu no filme ***Caçara***, o silêncio na pista de música também proporcionou ênfase aos diálogos, no momento da revelação do assassino de Chico. Chico foi assassinado e seu corpo jogado ao mar. Durante a retirada do corpo do menino, a música acompanha a tristeza dos moradores. À chegada do corpo na superfície, a música pára e Manoel acusa Alberto de tê-lo matado. Contudo, Sinhá Felicidade descobre a corrente de Manoel presa à mão de Chico. A velha olha para Manoel e o acusa: *“Assassino!”*; a partir daí, o silêncio nas pistas de diálogos e música é instaurado e os moradores descobrem que Manoel é o culpado. Com olhares raivosos passam a andar em direção ao assassino que sai correndo. Todos esses planos são marcados pelo silêncio nas pistas de diálogos e música, apenas poucos ruídos são ouvidos. Notamos nesta seqüência que o silêncio da pista de música colaborou para que a informação mais importante para o desfecho da narrativa fosse dada. Se opção fosse manter a música, o impacto causado pela revelação teria sido amenizado.

Igualmente sem a inserção musical, os olhares de acusação dos moradores tornaram-se poderosos ao incriminar o assassino.

Exemplo 77: ***Caiçara***

<b>Informações sobre a narrativa</b>	Moradores da ilha acham o corpo do menino Chico ao mar.
<b>Informações técnicas</b>	Cena externa. Ambientação: ilha. Personagens: Sinhá Felicidade, Manoel, Alberto, Marina, Chico e moradores da ilha. Seqüência iniciada em plano fechado na mão de Sinhá Felicidade. A câmera em <i>plongée</i> mostra o corpo sendo retirado das pedras. Alternância com plano de conjunto aberto da pedra maior, onde estão todos e planos abertos dos pescadores retirando o corpo em uma rede. Ao chegar o corpo à superfície, um pescador em plano médio frontal anuncia o crime ocorrido, ao fundo Marina e Alberto. Trava-se uma discussão e todos estão em plano médio. Manoel aparece na lateral e de costas e Marina e Alberto estão em frente à câmera. Corte seco e o próximo plano é nas mãos de Sinhá Felicidade e Chico, em 1º plano. A corrente é encontrada e a câmera passa de rosto em rosto em uma tomada de 180° até chegar em Manoel. Depois aparecem <i>closes</i> de Marina, Alberto e Sinhá Felicidade. Ao final, plano aberto dos moradores correndo para alcançar Manoel.
<b>Informações sobre a trilha musical</b>	Inserção musical não diegética. Tema musical em andamento lento construído nos naipes de madeiras e de cordas. O tema termina ao ser descoberto o corpo do menino.

Observamos uma particularidade dos filmes de ficção da Companhia Vera Cruz: a opção do uso do silêncio da trilha musical nas cenas de brigas corporais. Dos dezoito filmes de ficção da Vera Cruz, doze apresentam cenas de lutas corporais e discussões e oito deles utilizaram o silêncio nas cenas de brigas. Nas lutas, nenhuma música foi inserida, ao contrário dos filmes atuais, nos quais as trilhas musicais para este tipo de encenação são altamente exploradas. Nos filmes da Vera Cruz, apenas ouvimos os movimentos dos personagens que brigam e seus suspiros ofegantes. A opção da ausência musical nestes determinados trechos da narrativa, reforça os diálogos e as ações, portanto não desvia a atenção do espectador. Há na Vera Cruz uma tendência a se tratar essas situações com realismo maior. A opção pela não inserção musical

nesses momentos não direciona o espectador, sem música a relação tende a ser mais real. Demonstramos esse tipo de procedimento em três filmes: ***Caiçara***, ***Uma pulga na balança*** e ***Candinho***.

No filme ***Caiçara***, Alberto discute com Manoel a respeito da doença de Marina. Iniciam uma luta e não há trilha musical, a opção neste caso ficou por conta dos ruídos. Em certo momento da briga, Manoel é jogado contra a chave geral de energia elétrica e liga as máquinas do estaleiro. O ruído das máquinas em segundo plano, soma-se aos ruídos ofegantes dos dois lutadores, todavia estes ruídos apenas colaboram para dar ênfase a luta, não desviando a atenção do espectador. O mesmo aconteceu com silêncio da pista de música, que contribuiu para o realismo da cena de luta.

Exemplo 78: ***Caiçara***

<b>Informações sobre a narrativa</b>	Alberto discute com Manoel por causa da doença de Marina.
<b>Informações técnicas</b>	Cena interna. Pouca iluminação. Ambientação: estaleiro. Personagens: Manoel e Alberto. Seqüência iniciada em plano aberto do estaleiro e algumas tomadas em <i>plongée</i> , pois os lutadores encontram-se algumas vezes ao chão.
<b>Informações sobre a trilha musical</b>	Não há inserção musical, apenas ruídos das máquinas e suspiros dos lutadores.

Em ***Uma pulga na balança***, o mesmo procedimento foi usado, com a mesma intenção: reforçar a imagem proposta. Dois presos na cadeia brigam por causa de uma partida de jogo de baralho. Apenas ouvimos os passos e os suspiros ofegantes dos lutadores. Nota-se nessa seqüência, semelhante ao filme ***Caiçara***, a representação de uma luta corporal, como acontece atualmente nos filmes de ação. A luta foi coreografada e entremeada com planos de Dorival, que calmamente escrevia as cartas

para suas possíveis vítimas. No momento em que a câmera focaliza Dorival, os ruídos continuam, reforçando que a briga ainda continua. Ao final, com um soco e uma pancada na cabeça, os lutadores caem ao chão, exaustos.

Exemplo 79: ***Uma pulga na balança***

<b>Informações sobre a narrativa</b>	Dois presos na cela de Dorival brigam.
<b>Informações técnicas</b>	Cena interna. Ambientação: cela de cadeia. Personagens: presidiários e Dorival. A câmera acompanha os movimentos dos lutadores. Por vezes focaliza os lutadores em plano médio, americano e geral.
<b>Informações sobre a trilha musical</b>	Não há inserção musical. Apenas ruídos de suspiros e vaso quebrando-se.

Igualmente no filme ***Candinho***, não há inserção musical em cenas de luta. Ao chegar na vila a procura de sua mãe, Candinho chama a atenção da população por sua simplicidade, canta com os moradores e um deles decide atacá-lo. Ao brigarem, nenhuma música foi inserida. Após a briga, em silêncio, os moradores se revoltam, andam em sua direção e tentam intimidá-lo, mas o delegado da vila grita e todos se afastam dele, neste momento o silêncio é desfeito com a aparição do diálogo.

Exemplo 80: ***Candinho***

<b>Informações sobre a narrativa</b>	Candinho chega na vila montado em seu burro Policarpo.
--------------------------------------	--

<b>Informações técnicas</b>	Cenas externas com iluminação clara. Ambientação: rua de terra do vilarejo. Personagens: Candinho, Policarpo e moradores. Candinho é derrubado do cavalo por uma laçada de um morador, plano geral. Corte seco de imagens para os moradores focalizados em plano médio. Ao focalizar a briga, a câmera alterna planos médios e de conjuntos dos personagens e da população que os assiste. Ao término da briga, os moradores e Candinho são focalizados em plano médios. Os moradores o cercam por todos os lados. Toda seqüência é composta por planos apresentados em corte seco de imagens.
<b>Informações sobre a trilha musical</b>	Não há inserção musical, apenas ruídos e diálogo ao final.

Nos créditos iniciais de todos os filmes da Vera Cruz há inserção musical. Quanto aos créditos finais, notamos que em quase a totalidade dos filmes da Vera Cruz, também não existiu o silêncio. A exceção ocorre no filme ***O cangaceiro***, no qual ao aparecerem os créditos finais com os nomes atores, nome das músicas e compositores: não há inserção de música. Na última seqüência do filme, vemos o bando de cangaceiros em seus cavalos caminhando no sentido contrário do início do filme, da esquerda para a direita. Até este momento, há a presença do mesmo arranjo musical de “*Mulher Rendeira*” do início do filme e ao final deste plano iniciam-se os créditos finais, sem inserção de música. Neste caso, o silêncio da pista musical para os créditos deveu-se à questão com direitos autorais.<sup>90</sup>

Notamos que os filmes da Vera Cruz utilizaram o recurso de inserção do silêncio de várias formas. Exemplificamos o silêncio:

- 1) na pista de ruídos – sobressaindo-se os diálogos ou a música,
- 2) na pista de diálogos – sobressaindo os ruídos ou a música,
- 3) na pista musical – sobressaindo os ruídos ou diálogos,

<sup>90</sup> Assunto exposto no tópico anterior.



- 4) nas três pistas sonoras ocorrido após o corte da pista da música,
- 5) na pista de ruídos ocorrido após o corte na pista de música, permanecendo a pista de diálogos,
- 6) nas três pistas sonoras.

Notamos que na linguagem cinematográfica, as manipulações sonoras são possíveis. Na Companhia Vera Cruz, consideramos que o jogo da edição sonora presente nos filmes, foi eficiente no sentido de que o silêncio de determinadas pistas, colaborou para transmitir informações contidas na narrativa. Além de proporcionar a empatia ou estranhamento do espectador, consideramos que o contraste de som e silêncio utilizado pela Companhia foi extremamente bem cuidado e por isso o trabalho dos editores de som, sempre elogiado.

## CONTINUIDADE, UNIDADE E TRANSIÇÕES DE CENAS

É sempre oportuno lembrarmos de que a música composta para cinema é parte do complexo que se associa à fotografia, iluminação, roteiro e outros, para compor o todo, ela atua junto e pode enfatizar ou diminuir a percepção da fragmentação. A narrativa do cinema é composta por recursos visuais e sonoros, há um jogo para conduzir ou atenuar a impressão do espectador sobre o sentido do filme.

Além de proporcionar coesão preenchendo espaços durante a ação ou diálogos, a música no cinema também tem a função de dar continuidade ao filme<sup>91</sup>. A música inserida na narrativa cinematográfica é usada também para transição de seqüências, ela faz ponte entre uma seqüência e outra. Sua inserção pode ocorrer em mudanças de seqüências com movimentos de câmera, corte seco e fusão de imagens (por exemplo,

---

<sup>91</sup> THOMAS, Tony. *Music for the movies*. S. Brunswick e New York: A. S. Barnes, 1973. In: GORBMAN, Cláudia. *Unheard Melodies*. London: BFI Publishing, 1987.

elipse temporal). Ao estabelecer à música de filmes essas atribuições, não podemos dissociá-la da montagem, como considera Carrasco:

*“A trilha musical de cinema está diretamente ligada ao fundamento articulatório responsável pela organização da narrativa fílmica que é a montagem.”<sup>92</sup>*

O cinema é um tipo de narrativa fixado na fragmentação, são composições de planos e seqüências entremeados para formarem o todo. É através do corte e depois da montagem que há a união dos planos, a estruturação das cenas e a produção das seqüências do filme.

O primeiro cineasta a refletir sobre a importância da montagem na definição da obra cinematográfica foi Sergei Eisenstein que a considerou a essência da arte cinematográfica<sup>93</sup>. Eisenstein realizou estudos teóricos sobre a montagem, dividindo-a em diversos tipos através do modo como é efetuada e seus objetivos específicos. Eisenstein teve influência da arte teatral para compor sua teoria e definiu:

- a montagem métrica – baseada no comprimento dos fragmentos da montagem e sua proporcionalidade aos fragmentos sucessivos;
- a montagem rítmica – a qual o autor acentua a importância do movimento no interior de cada fragmento;
- a montagem tonal – na qual mostra a percepção do movimento em um sentido mais amplo, baseado no tom emocional característico de cada fragmento, denominado de dominante;

---

<sup>92</sup> CARRASCO, Claudiney Rodrigues. *Trilha musical: música e articulação fílmica*, p. 90.

<sup>93</sup> EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

- a montagem harmônica – que é a parte dos conflitos dos dois tons dominantes em uma mesma cena. Eisenstein se refere a harmonia musical, na qual há a base harmônica e depois são acopladas as dissonâncias;
- a montagem intelectual – colocada como o conflito e/ ou justaposição de efeitos intelectuais paralelos para a percepção do espectador;
- a montagem vertical – definida como a concepção global do filme. É o relacionamento entre imagens visuais e sonoras.

Todas essas denominações e teorias sobre a montagem<sup>94</sup> que Eisenstein desenvolveu têm um paralelo com a música, tanto na concepção das idéias quanto nos termos mencionados. Segundo Ismail Xavier, Eisenstein procurou redefinir conceitos como percepção, forma e conteúdo, de modo a superar a leitura burguesa destes conceitos e *propor uma síntese dialética entre a linguagem das imagens e a linguagem da lógica, reunidas na linguagem da cine-dialética*.<sup>95</sup>

Entretanto, a montagem cinematográfica foi sistematizada com o tempo, amplamente discutida e estudiosos do cinema lhe conferiram outras funções, como é o caso do ensaísta francês André Bazin, na década de 50. Em seus ensaios, Bazin não considerava a montagem como fator primordial para cumprimento da narrativa cinematográfica. O autor acreditava que o cinema devia ser uma representação do real, que devia mostrar a ambigüidade do real e que a montagem poderia interferir nesse processo. A realidade que ele considerava está aliada ao mundo físico. Bazin

---

<sup>94</sup> EISENSTEIN, Sergei. *Da Revolução à Arte, da Arte à Revolução*, Lisboa: Editorial Presença, 1974.

<sup>95</sup> XAVIER, Ismail. *O Discurso Cinematográfico - A Opacidade e a Transparência*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2ª ed., 1984.

acreditava que o cinema não pode destruir a densidade do espaço mostrado<sup>96</sup> e assim não considerava a montagem como fator determinante para a arte do cinema, mas apenas uma etapa de realização do filme. Bazin criticou a manipulação da imagem.

Quanto ao modelo de montagem, os filmes da Vera Cruz se assemelham a montagem clássica, que segundo Bazin teve seu apogeu nos anos 30. Segundo seu ensaio “*A evolução da linguagem do cinema*”<sup>97</sup>, a história contada no cinema clássico é caracterizada pela edição, cujo objetivo é analítico, dramático e psicológico. A decupagem clássica é desdobrada em muitos cortes e pressupõe a unidade do espaço cênico. Outro fator apontado por Bazin sobre a edição clássica são as estratégias para dar a impressão da realidade e encorajando as identificações imaginárias do espectador com o filme. Bazin aponta que a continuidade da edição é o tipo de trabalho que mascara seus próprios traços, como um código altamente simbólico do discurso permitindo a identificação total do espectador com o filme.

A música atenua ou acentua a descontinuidade temporal e espacial. Um dos recursos cinematográficos associados a montagem é o corte seco de imagem, que pode ser amenizado ou acentuado se a música for utilizada. Para os cortes secos de imagens um procedimento usual em filmes clássicos é a música começar no final ou no meio da seqüência e terminar no início da seqüência posterior.

Na Companhia Vera Cruz podemos observar esse tipo de procedimento de inserção musical nas transições de seqüências. Apontamos no filme ***Candinho*** o exemplo da música utilizada na fusão e corte seco de imagens, que termina com um acorde conclusivo no final da seqüência e continua na próxima, com outra melodia no

---

<sup>96</sup> BAZIN, André. *Qu'est-ce le cinéma?* Paris: Editions du Cerf, 1975. ANDREW, Dudley. *André Bazin*, In: *As principais teorias do cinema*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1976.

mesmo tom. **Candinho** é o filme que melhor realiza o confronto do caipira, composto por Mazzaropi, com a cidade grande<sup>98</sup>. O aspecto humano e físico da metrópole entram em choque com o matuto, o personagem fica desorientado com o trânsito nas ruas e observa a altura dos edifícios. A cidade apresentada é São Paulo, a metrópole mostrada pela Vera Cruz como símbolo de modernidade e progresso. Neste trecho, Candinho sai do vilarejo, viaja de trem e chega na cidade para procurar sua mãe. A melodia apresentada durante sua viagem tem o motivo rítmico principal em colcheias, acentuando-se a primeira, semelhante ao ruído do trem. Ao término da seqüência, ouvimos a resolução da cadência V – I e por fusão de imagens, inicia-se a próxima seqüência sobre a cidade. Juntamente com trilha musical em andamento rápido deste trecho são inseridos ruídos de buzinas e de motores de carro, que só silenciarão com a inclusão da imagem de Candinho na próxima seqüência, com seu andar lento e seu olhar pasmo e ingênuo. Notamos neste exemplo, três observações relevantes que caracterizam unidade entre as seqüências. Primeiro, a música manteve a mesma instrumentação nas duas seqüências (seqüência da viagem e seqüência da mostra da cidade de São Paulo) depois, introduziu outro motivo rítmico semelhante ao anterior e por fim, as duas seqüências se caracterizaram por apresentarem andamentos musicais semelhantes.

Exemplo 81: **Candinho**

<b>Informações sobre a narrativa</b>	Candinho sai do vilarejo e vai para a cidade grande.
--------------------------------------	--

---

<sup>97</sup> BAZIN, André. Op. cit., p. 30.

<sup>98</sup> MACHADO Jr, Rubens. *São Paulo vista pelo cinema*. Tese de doutoramento, Universidade de São Paulo – USP, Escola de Comunicação e Artes, ECA, São Paulo, 1989.

<b>Informações técnicas</b>	Cenas externas: vilarejo e cidade. Cenas internas: vagão do trem e trem de brinquedo realizada em estúdio. Ambientação: vilarejo, trem e cidade. Personagens: Candinho, o burrinho Policarpo e moradores do vilarejo e da cidade. Cena externa em plano geral de Candinho se despedindo do delegado. Cena interna de Candinho e Policarpo no vagão de trem em plano americano. Montagem paralela com a inserção da imagem em primeiro plano de um trem de brinquedo, fazendo alusão ao trem em que Candinho se encontra. As transições são realizadas por fusão de imagens. Ao chegar na cidade, tomadas de câmera em plano aberto mostrando a cidade, seus edifícios, carros, ruas. Essas cenas são apresentadas em corte seco de uma imagem para outra.
<b>Informações sobre a trilha musical</b>	Inserção musical não diegética. O primeiro tema apresenta um motivo rítmico semelhante ao andar do ruído trem. O segundo mantém a mesma instrumentação do plano anterior e mostra a cidade, com motivo rítmico principal semelhante ao primeiro, andamento <i>allegro</i> .

Outro procedimento comum em filmes clássicos é a inserção da música na seqüência anterior e ao seu final a preparação para uma modulação<sup>99</sup>, que inicia-se na próxima seqüência. Observamos em ***Floradas na serra***, a modulação inserida durante três seqüências entremeadas. Nestas seqüências do filme, Lucília já debilitada pela tuberculose, sai para cavalgar. É a época das floradas e a moça descansa debaixo de uma árvore, lembrando seus momentos com o namorado Bruno. O tema musical é o *leitmotiv* “*Floradas na serra*”. Neste caso é interessante assinalar que a mudança de um plano para outro, não ocorreu por fusão ou corte seco, mas por um movimento de câmera. Ao recostar-se na árvore, Lucília olha para a copa e seu olhar acompanha o próximo plano, sob o ponto de vista da câmera subjetiva. De acordo com os pensamentos de Lucília há cortes, mudança de planos das imagens e o tema musical modula à medida em que seu olhar avança. Na entrada da seqüência final, ouvimos a preparação de acordes para uma nova modulação do tema. Lucília está no consultório

<sup>99</sup> Modulação é o movimento que realiza a mudança de uma tonalidade para outra em um processo musical contínuo, na música tonal. As modulações mais simples são para tonalidades mais estreitamente relacionadas com a tonalidade principal: a maior ou a menor relativa, a dominante e a subdominante e suas tonalidades relacionadas.

médico e Dr. Celso analisa sua radiografia. No filme, as seqüências também se entrelaçam pela associação de idéias: da fotografia e da radiografia. Na primeira, Bruno fotografa sua amada feliz e saudável. Já na segunda, o médico adverte Lucília pela situação de seus pulmões através da radiografia.

Exemplo 82: **Floradas na serra**

<b>Informações sobre a narrativa</b>	Na primeira seqüência, Lucília sai para cavalgar e relembra momentos felizes no mesmo local com Bruno. Na segunda, vai ao consultório de Dr. Celso e este lhe diz que sua saúde não está bem.
<b>Informações técnicas</b>	Cenas externas e internas. Ambientação: campo florido e consultório médico. Personagens: Lucília, Bruno e Dr. Celso. No início da primeira seqüência, plano geral do campo florido. Ao chegar Lucília, a câmera a apresenta em planos americano, médio e <i>close</i> do rosto. Depois, focaliza a copa da árvore e em um <i>raccord</i> de olhar, há a mudança de seqüência. Então, vemos Lucília sentando-se no galho da árvore e sendo fotografada por Bruno, plano geral e médio dos personagens. Fusão de imagens para a próxima seqüência, a qual começa com a radiografia de Lucília em primeiro plano e por <i>zoom out</i> , abre-se a imagem para Dr. Celso e a moça. Os dois personagens estão focalizados em plano médio.
<b>Informações sobre a trilha musical</b>	Inserção musical não diegética. Utilização do <i>leitmotiv</i> de “ <i>Floradas na serra</i> ”. Modulação melódica e harmônica durante toda a seqüência. É interessante notar que o acompanhamento em arpejos faz alusão ao pensamento da moça.

Notamos também nos filmes da Companhia Vera Cruz a inserção de música em transição de seqüências diferentes. Para tanto, foi utilizado a inserção de um mesmo tema musical para as duas seqüências. Neste caso, o tema se apresentou de dois modos:

a) No primeiro, a música inserida na fusão de imagens entre uma seqüência e outra continuou durante todas as seqüências, ligando uma à outra e permitindo-nos sensação de continuidade. Como exemplo listamos o filme **Tico tico no fubá**, seqüência na qual Zequinha decide ir embora com Branca, a dançarina do circo. O moço arruma sua mala



e despede-se do pai. O tema musical é apresentado com melodia em solo de clarineta e acompanhamento do naipe dos instrumentos de cordas. Na próxima seqüência, Zequinha chega ao circo e encontra Branca. O tema anunciado é o *leitmotiv* de Branca e Zequinha, o mesmo desde a saída de sua casa. Entretanto, ao chegar ao circo e encontrar Branca, o tema é apresentado em *tutti* orquestral.

b) No segundo, houve também a inserção da mesma música para seqüências diferentes, porém esta não foi contínua, apresentou pausas e depois retornou, como assinalamos em ***Esquina da Ilusão***. A transição de uma imagem para outra foi feita com recurso de fusão. Apesar da pausa colocada, a sensação foi a mesma, continuidade e unidade. Neste exemplo escolhido, a música faz a continuidade do assunto abordado: uma carta. Na primeira seqüência vemos Dante trabalhando em seu bar e a locução aponta para uma possível carta que chegará. Na segunda seqüência vemos Dante recebendo a carta e a mesma música da seqüência anterior é ouvida. Há fusão de imagens de uma seqüência para outra, entretanto a música não começou no início da seqüência posterior, mas iniciou na metade da seqüência, no momento em que Dante recebe a carta, efetuando a ligação entre os assuntos.

Exemplo 83: ***Tico tico no fubá***

<b>Informações sobre a narrativa</b>	Zequinha decide ir embora com Branca. Despede-se do pai e vai até o circo encontrá-la.
--------------------------------------	--

<b>Informações técnicas</b>	<p>Cenas interna e externa.</p> <p>Ambientação: interior do quarto de Zequinha de Abreu, ruas de Santa Rita do Passa Quatro e bastidores do circo.</p> <p>Personagens: Zequinha, seu pai, Branca e artistas do circo.</p> <p>Zequinha arruma as malas, focalizado frontal e em plano médio. Seu pai está sentado ao piano e focalizado também em plano médio. Ao sair de casa, plano geral do personagem e depois plano médio. Ao chegar no circo, câmera em movimento de <i>travelling</i>, acompanha Zequinha até o encontro com Branca. Personagens estão em posição lateral e em plano médio. Ao ouvir o comentário dos artistas do circo, plano próximo ao rosto de Zequinha de Abreu.</p>
<b>Informações sobre a trilha musical</b>	<p>Inserção musical não diegética.</p> <p><i>Leitmotiv</i> de Branca e Zequinha. Primeira apresentação do tema com solo de clarineta e depois ao chegar ao circo tema em <i>tutti</i> orquestral. Apesar de conservar o mesmo tema, não há interrupção da música de uma seqüência para outra.</p>

Exemplo 84: **Esquina da ilusão**

<b>Informações sobre a narrativa</b>	<p>Dante em seu bar lê um jornal e fica sabendo que o consulado procura pessoas italianas para regularização da situação no país ou para uma simples entrega de carta de um parente italiano.</p>
<b>Informações técnicas</b>	<p>Cenas internas.</p> <p>Ambientação: bar de Dante Rossi e consulado italiano.</p> <p>Personagens: Dante e seu ajudante.</p> <p>No início vemos Dante assobiando e secando copos em seu bar, plano próximo do rapaz atrás do balcão. A câmera abre imagem para a esquerda e vemos seu ajudante lendo jornal e o entregando para Dante. Ao trocar de seqüências, fusão de imagens. Dante encaminha-se para a mesa da secretária que lhe dá uma carta. Focalização em plano médio do rapaz.</p>
<b>Informações sobre a trilha musical</b>	<p>Inserção musical diegética, Dante assobia '<i>O sole mio</i>'.</p> <p>Inserção musical não diegética com tema no naipe dos instrumentos de cordas e acompanhamento no naipe de madeiras. O tema termina ao final da primeira seqüência em <i>diminuendo</i> e retorna ao meio da segunda seqüência.</p>

Nos filmes da Vera Cruz também encontramos a transição de imagens aliada a transição musical com o uso de temas musicais diferentes. A melodia apresentada na primeira seqüência continua na próxima, mas com a inserção de um novo tema. Assinalamos o filme **Luz apagada**, no qual o compositor Enrico Simonetti, utilizou a melodia sem interrupção para transição de seqüências, iniciando-a ao final da seqüência anterior. Durante o diálogo apaixonado de Tião e Glória, o tema musical

permaneceu em 2º plano. Ao final desta seqüência, há apresentação de um tema inédito, porém sem interrupção para a entrada da próxima seqüência. A mudança de seqüências foi realizada por fusão de imagens.

Exemplo 85: **Luz apagada**

<b>Informações sobre a narrativa</b>	Tião vai até a ilha do farol e descobre a identidade de Glória. A moça pinta um barco e durante a conversa dos dois, seu pai a chama. Glória atende ao pedido do pai e vai embora. Na outra seqüência, Tião se arruma para encontrar a moça.
<b>Informações técnicas</b>	Cena externa e clara. Na próxima seqüência cena interior de um quarto. Ambientação: praia e interior do quarto de Tião. Personagens: Tião, Glória, pai de Glória e amigos de Tião. Câmera acompanha Tião que anda da esquerda para a direita em plano aberto. Ao se deparar com Glória, <i>close</i> nos rostos focalizados alternadamente em plano e contraplano. O casal conversa com câmara focalizando em plano médio. Em seu quarto, Tião está sentado na cama e a câmara o focaliza em plano médio. Fusão de imagens para o próximo plano. Ao encontrar seus amigos, plano médio.
<b>Informações sobre a trilha musical</b>	Inserção musical não diegética. Ao ver o rosto de Glória, início do tema com melodia nos instrumentos de naípe de cordas, combinados ao naípe de metais e madeiras. Tema musical para a apresentação da figura feminina. Durante o diálogo do casal, a música permanece em 2º plano. O tema inédito se inicia ao final da primeira seqüência e termina ao final da segunda seqüência. O tema tem solo em clarineta com acompanhamento de cordas em <i>pizzicato</i> e posteriormente é apresentado no naípe de cordas. Termina com um motivo descendente repetido em três instrumentos diferentes, fagote, clarineta e flauta. Ao final da seqüência, o compositor relembra um tema clássico, inserido no momento em que seus amigos brincam porque o rapaz está bem vestido.

Outro recurso do cinema é o da elipse temporal. Na elipse, o tempo retrocede ou avança e a música colabora para que isso seja atenuado ou enfatizado. Como exemplo de elipse temporal posterior nos filmes da Vera Cruz, selecionamos uma seqüência do filme **Tico tico no fubá**. Nesta, Zequinha está no bar tocando piano e a música contribui com a cena para contar ao espectador que o tempo transcorreu. A cena apresenta um relógio que mostra as horas. Cenas com a inserção de relógios são comuns na narrativa clássica por apresentarem música.

Exemplo 86: ***Tico tico no fubá***

<b>Informações sobre a narrativa</b>	Zequinha desolado, toca piano no bar de Juvenal. O tempo passa e Zequinha se embriaga e continua tocando piano.
<b>Informações técnicas</b>	Cena interna. Ambientação: bar de Juvenal. Personagens: Zequinha de Abreu e Batista. Câmera parada em Zequinha tocando piano em plano médio, sentado em posição lateral, focalização do lado direito. Corte seco de imagem para o relógio. Fusão de imagens para água escorrendo debaixo da porta do bar. Próximo plano em Batista que levanta o balde em plano médio e acerta as horas em um relógio de parede. Câmera o acompanha para acertar o relógio e ele vai até Zequinha, sentado ao piano. Câmera realiza um <i>zoom in</i> e fecha em plano médio nos dois personagens. Para terminar a seqüência, Zequinha sai do bar, plano médio.
<b>Informações sobre a trilha musical</b>	Inserção musical diegética. Zequinha toca ao piano a mesma música que ouve a banda tocar na rua. Depois executa uma valsa de sua autoria.

Em ***Appassionata*** ocorreu o mesmo recurso de elipse temporal, trata-se da seqüência da recordação do maestro Hauser por sua governanta. Com utilização do recurso de *flashback*, todos os momentos em que a governanta lembrava dos fatos passados, a música anunciava. A música neste caso, combinada com o efeito de imagem distorcida contribui para a unidade, fazendo a ponte entre passado e presente. Esse é um recurso comum na narrativa clássica, que também foi usado pelos filmes hollywoodianos da década de 40 e 50.

Exemplo 87: ***Appassionata***

<b>Informações sobre a narrativa</b>	Seqüência longa de 4'32". A governanta do maestro Hauser dá um depoimento à delegacia. Conta como conheceu Hauser e relata sobre seu relacionamento com Sílvia. A governanta a acusa de ter matado Hauser.
--------------------------------------	--

<b>Informações técnicas</b>	<p>Cenas internas.  Ambientação: delegacia de polícia e sala da casa do maestro Hauser.  Personagens: delegado, governanta, Hauser, Silvia e o motorista.  Plano médio na composição da governanta e o delegado na sala de polícia.  Aproximação do plano ao rosto da governanta, fechando em plano médio.  <i>Flashback</i> frontal da governanta para a cena de uma carta. Governanta conversa com o maestro, ambos em plano americano e iluminação realçando a sombra de Hauser na parede. Ao voltar para a delegacia, novamente efeito de <i>flashback</i> e focalização da governanta em plano médio, sentada. Procedimento contrário ao início, a realiza um <i>zoom out</i> no delegado e a governanta. Campo e contracampo em plano aproximado no diálogo dos dois personagens. O procedimento de <i>flashback</i> volta a ocorrer. Na discussão entre Silvia e Hauser alternância de planos americanos e médios.</p>
<b>Informações sobre a trilha musical</b>	<p>Inserção musical não diegética.  As inserções são feitas no momento em que aparece o efeito de <i>flashback</i> na câmera. Há uma inserção musical diegética no segundo <i>flashback</i>, em que Hauser executa “<i>Appassionata</i>” ao piano. A última inserção musical pontua a ira do maestro que quase atira um castiçal em Silvia. A música orquestrada com dinâmica em <i>crescendo</i> atua até o levantamento do castiçal pelo maestro acima de sua cabeça. O motorista o impede de atirá-lo e nesse momento na música há um corte seco e depois ao abaixar o castiçal, há a inserção do recurso de <i>mickeymousing</i> realizado com escalas descendentes.</p>

A música também sugere continuidade na montagem paralela de imagens e notamos que este recurso foi bastante explorado nos filmes da Vera Cruz. Nestas duas seqüências do filme ***Sinhá Moça*** podemos observar esse procedimento. *Sinhá Moça* é convidada a tocar piano na casa grande. No mesmo momento na senzala, os escravos estão descansando e Fulgêncio e Sabina se encontram, a moça chora ao ver seu amado com marcas de agressão pelo corpo. A música tocada por *Sinhá Moça* ao piano é ouvida também na senzala. Não há inserção de diálogo nestas seqüências, exceto no início quando o pai a convida para tocar, depois disso, só a música intercala as duas, contribuindo para a continuidade e unidade entre elas.

Exemplo 88: ***Sinhá Moça***

<b>Informações sobre a narrativa</b>	<p><i>Sinhá Moça</i> toca piano e os escravos estão na senzala. Sabina encontra Justino.</p>
--------------------------------------	--

<b>Informações técnicas</b>	Cenas internas e com pouca iluminação. Ambientação: senzala e casa do senhor de engenho. Personagens: Sinhá Moça, sua mãe, seu pai, Fulgêncio e Sabina. Plano médio em Sinhá Moça sentada ao piano focalizada na lateral direita e câmera se movimenta da direita para a esquerda até a janela. É noite e em fusão de imagens com pouca iluminação, a câmera focaliza senzala. Corte seco de imagens e retorna à Sinhá Moça ao piano. Família sentada com câmera focalizando em plano geral o sofá. Sinhá Moça começa a tocar outra música. Cena noturna do feitor e Sabina focalizados em plano médio. Sabina entra na senzala que está em plano geral. Todos dormem. Vai até a grade que a separa de Justino e este vai ao seu encontro. Tomadas de câmera em plano geral da senzala. Ao se aproximar de Justino, Sabina e o moço são filmados em plano próximo.
<b>Informações sobre a trilha musical</b>	Inserção musical diegética. Sinhá Moça executa um maxixe ao piano.

Remetendo-nos a uma micro análise, podemos acrescentar que a música além de interligar as seqüências de um filme, também pode atuar junto aos planos dentro de uma mesma seqüência. No filme ***Terra é sempre terra***, logo no prólogo há a seqüência da mostra da fazenda Paiol Velho. Nesta, há planos médios de animais e colonos trabalhando, panorâmicas das terras da fazenda, do céu e do lago. A seqüência é muito fragmentada. Apresenta uma sucessão de planos com cortes secos de imagem e a música colabora para que haja uma suavidade de um plano para outro, ou seja, atua contra a fragmentação. A trilha musical foi composta por Guerra Peixe e o tema musical é o *leitmotiv* de “*Paiol Velho*”, que acompanha grande parte das seqüências do filme, também proporcionando unidade ao todo.

Exemplo 89: ***Terra é sempre terra***

<b>Informações sobre a narrativa</b>	Manhã na fazenda Paiol Velho.
<b>Informações técnicas</b>	Cenas externas e internas. Ambientação: fazenda Paiol Velho Personagens: colonos, animais, Tonico, Lina. Planos gerais da fazenda ao amanhecer. Planos de animais e pessoas trabalhando. Todos os planos com corte seco de imagem.
<b>Informações sobre</b>	Inserção musical não diegética.

<b>a trilha musical</b>	O <i>leitmotiv</i> de “ <i>Paio Velho</i> ” é apresentado. Tema orquestrado com melodia no naipe de violinos combinado ao naipe dos instrumentos de madeira.
-------------------------	--

Abordamos neste tópico, a música inserida na narrativa entre seqüências cinematográficas diferentes e as transições entre elas. Contudo se refletirmos sobre a macro estrutura, a unidade de filme pode ser reforçada pela inserção musical. Isso pode acontecer com a inserção do mesmo tema para o filme todo, ou seja, o uso do *leitmotiv* ou variações deste ao longo da narrativa. Na Companhia Cinematográfica Vera Cruz listamos exemplos típicos do uso da música desta forma, podemos assinalar os filmes: ***Sai da frente*** – no qual todas as inserções do *leitmotiv* principal permaneceram na mesma tonalidade musical - ***Floradas na serra, Senda do crime e Terra é sempre terra*** – cujas inserções variaram diversas vezes a tonalidade na inserção do tema principal.

Observamos então, que a Companhia Cinematográfica Vera Cruz utilizou a música enfatizando ou atenuando a continuidade e unidade do filme. Notamos que a instrumentação mais utilizada para a música inserida entre seqüências foi a do naipe dos instrumentos de cordas aliado ao naipe dos instrumentos de madeiras. Também observamos que a Companhia Vera Cruz, tem um maior número de músicas utilizadas nas transições de cenas com recurso de fusão de imagens. Como conclusão, percebemos que assim como a Vera Cruz adota a montagem clássica para compor seus filmes, também segue o mesmo padrão para a música inserida nas transições de imagens.

## **A ÊNFASE À AÇÃO FILMADA POR MEIO DE CONSTRUÇÕES MUSICAIS**

Durante a década de trinta a linguagem cinematográfica transformou-se consideravelmente, podemos atribuir a esta, a formação da poética sonora no cinema. Os procedimentos técnicos se desenvolveram e as inserções sonoras puderam ser realizadas sem tantas limitações. Nesse período surgiu a edição sonora, ou seja, a gravação das falas, dos ruídos e da música separadamente, para em uma etapa posterior serem mixados<sup>100</sup>. A partir daí, a sincronização do som pôde ser realizada mecanicamente, após a edição de imagens. Portanto, foi possível manipular o som antes de colocá-lo na película, tal como ocorre até hoje. A transformação sonora do cinema desta década também é válida para a música de cinema. Podemos afirmar que

---

<sup>100</sup> CARRASCO, Claudiney Rodrigues. *Trilha musical: música e articulação fílmica*. Op. cit. , p. 37.



a trilha musical como percebemos hoje nos filmes, estabeleceu suas convenções a partir da década de trinta.

A década de trinta também foi marcada pelo início dos departamentos de música dos grandes estúdios de Hollywood<sup>101</sup>. A produção nesse período era acelerada e a indústria de cinema consolidava-se. Devido à alta produção, percebemos que a concepção da trilha musical assumia um formato. Os diretores musicais comumente seguiam os mesmos passos uns dos outros e a configuração musical dos filmes era construída. Paralelamente, a partir do momento em que a edição sonora surgiu, os diretores musicais tiveram mais recursos para musicar seus filmes e desenvolveram outros tipos de construções de trilhas musicais. Podemos chamar esse período de consolidação da música de cinema. Nesse período, o compositor teve uma maior percepção de que a música precisava caminhar juntamente com a imagem. É inaugurado o conceito de linguagem audiovisual, no qual o som e a imagem são concebidos e articulados como um todo e alguns conceitos e recursos musicais descobertos nesse período, ainda são usados até os dias de hoje.

O procedimento musical mais usado para enfatizar a ação da narrativa é o que se denominou de *mickeymousing*<sup>102</sup>, ou seja, a construção da trilha musical que ocupa uma grande porcentagem do filme, no qual a música é vinculada diretamente à ação representada, semelhante à música descritiva. Nesse tipo de construção musical é comum o ritmo da música paralelizar a ação filmada. Entretanto, para a realização do *mickeymousing*, os compositores também recorrem a variados tipos de melodias e instrumentações adequadas para cada situação. Notamos claramente esse

---

<sup>101</sup> PRENDERGAST, Roy. *Film score, a neglected art*. New York, WW Norton, 1997.

<sup>102</sup> CARRASCO, Claudiney Rodrigues. *Trilha musical: música e articulação fílmica*. Op. cit., p. 40.

procedimento nos desenhos animados, o mais famoso é o do Tom e Jerry, cujo trilhista é Scott Bradley. Este, durante anos apresentou seus personagens apenas com o uso de *mickeymousing*, acompanhando as estrepolias dos simpáticos animais, sem inserção de diálogo. O procedimento *mickeymousing*, segundo Gorbman se enquadra no princípio de sugestão narrativa conotativa, no qual a música interpreta, dá ênfase e ilustra eventos da narrativa<sup>103</sup>. Esse tipo de música para cinema pode interferir diretamente na ação, a música ilustra e comenta a ação, portanto também pode direcionar o espectador. Podemos dizer que o recurso de *mickeymousing* foi se transformando com os passar dos anos e até os dias de hoje é usado. Entretanto, essa convenção poética de paralelizar a ação filmada é pouco usada e vista pelo público como ultrapassada.

Embora o *mickeymousing* tenha sido criado na década de trinta e largamente utilizado em quarenta nos filmes hollywoodianos, os filmes da Companhia Cinematográfica Vera Cruz fizeram uso dessa construção musical. Porém, percebemos que os compositores a usaram de forma econômica, a fim de chamar a atenção dos espectadores para determinadas ações que ocorriam na tela. Podemos exemplificar através do filme ***Sai da frente***, no qual o personagem Isidoro envolve-se com integrantes de um circo a procura de seu cão Coronel. A seqüência é longa (3'32") e marcada inteiramente com o recurso de *mickeymousing*. A pontuação mais significativa, fica por conta da percussão, que marca nos pratos, todos os movimentos desengonçados de Isidoro, como os tombos e o equilíbrio na corda bamba. A inserção rítmica foi realizada com um solo de samba, no momento em que Isidoro se equilibra

---

<sup>103</sup> GORBMAN, Cláudia. Op. cit., p. 82.

em um fio. O movimento do personagem é rápido e a correria é marcada musicalmente pelo constante movimento do naipe de cordas com escalas descendentes e ascendentes, somado à caixa de percussão em semínimas e ao naipe de metais acompanhando a percussão. Ao final de cada frase melódica nota-se a execução de *glissandos*. Nesta seqüência, observamos então, que o *mickeymousing* foi desenvolvido de duas formas: no início, há variação entre os três naipes da orquestra aliados às mudanças melódicas e rítmicas e no equilíbrio de Isidoro ao fio, há inserção da percussão no ritmo de samba .

Exemplo 90: ***Sai da frente***

<b>Informações sobre a narrativa</b>	Isidoro vai ao circo procurar seu cachorro Coronel, roubado por um vigarista que lhe aplicou o golpe do bilhete premiado. Lá envolve-se em trapalhadas com os integrantes do circo.
<b>Informações técnicas</b>	Cenas externas e internas. Ambientação: bastidores de um circo. Personagens: Isidoro e artistas do circo. Seqüência longa, 3'32" e repleta de planos de câmera. A movimentação é conseguida através de planos de curta duração com tomadas de câmera parada. Há inserção de planos médios e gerais. Trata-se de uma externa, iluminação clara. Há inserção de trucagens como a tela transparente para explicitar as cenas do mágico e câmera acelerada no momento em que Isidoro bate em uma corda. A câmera faz tomadas de vários ângulos, <i>plongée</i> , <i>contraplongée</i> e outros.
<b>Informações sobre a trilha musical</b>	Inserção musical não diegética. A seqüência desenvolve-se com acompanhamento de cordas em andamento acelerado e o tema musical secundário termina com um arpejo ascendente e descendente. O trombone faz uma linha de baixo em semínimas e <i>glissandos</i> . A percussão marca todos os movimentos em <i>mickeymousing</i> . Além da percussão, alguns instrumentos também o fazem, como o solo de flauta na dança de Dalila, o tema musical é apresentado em compasso 2/4.

No filme ***Candinho***, o *mickeymousing* é observado com a melodia presente em todos os naipes da orquestra. Candinho acorda e o *leitmotiv* do personagem é apresentado. No pasto há uma cabra e o moço vai para o riacho lavar-se. O *leitmotiv* aos poucos se transforma, há a preparação melódica e a troca de instrumentação para

o *mickeymousing*. Os flautins pontuam o ataque da cabra e a orquestra em *tutti* apresenta a melodia com dinâmica em *ff*, no momento em que Candinho é derrubado no riacho. Neste exemplo, observamos que o *mickeymousing* apresentou-se com mudanças: na melodia, no ritmo, na instrumentação e no andamento da composição. É um tipo mais elaborado do uso dessa construção, pois o *mickeymousing* pode ser construído apenas com um desses elementos musicais.

Exemplo 91: ***Candinho***

<b>Informações sobre a narrativa</b>	Candinho levanta-se para mais um dia de trabalho e ao lavar o rosto no riacho é atacado por uma cabra.
<b>Informações técnicas</b>	Seqüência dividida em cenas internas e externas. Interna: quarto de Candinho. Externa: fazenda. Ambientação: fazenda. Personagens: Candinho e animais. Candinho acorda focalizado em plano fechado e aos poucos <i>zoom out</i> até focalizar o quarto todo do rapaz. Ao sair, iluminação mais intensa. Plano geral no campo com o personagem Candinho caminhando de frente no centro até o riacho. Corte seco e Candinho está de costas em plano geral, ao agachar, plano fechado em seu traseiro e no bode. Para aproximação do bode, câmara em <i>zoom in</i> no traseiro.
<b>Informações sobre a trilha musical</b>	Inserção musical não diegética. A seqüência começa com melodia do <i>leitmotiv</i> de “ <i>Candinho</i> ” no naipe de cordas e aos poucos os outros naipes da orquestras se incorporam à melodia. No momento da chifrada do bode a orquestra completa pontua o <i>mickeymousing</i> .

Neste exemplo de ***Família lero lero***, Taveira e suas amigas se divertem na praia e vão até a piscina do hotel. Ao iniciar a seqüência, o *leitmotiv* de “*Família lero lero*” é apresentado. Antes de entrar na piscina, três freqüentadores mergulham. A partir daí, já aparece a pontuação orquestral combinada ao piano com movimento melódico descendente. No momento em que Taveira e as amigas caem na piscina, o naipe de cordas na região aguda, realiza *glissandos* descendentes ao escorregarem. Ao final, Taveira se ajeita no escorregador e há inserção do silêncio, ao escorregar, o piano

realiza um *glissando* ascendente. O recurso de *mickeymousing* neste exemplo, utilizou características melódicas, os *glissandos*, e instrumentação diferenciada para pontuar a ação.

Exemplo 92: ***Família lero lero***

<b>Informações sobre a narrativa</b>	Taveira e suas amigas aproveitam a praia e a piscina.
<b>Informações técnicas</b>	Cena externa. Ambientação: praia e piscina de hotel. Personagens: Taveira e amigas. Seqüência com vários planos gerais da praia e da piscina.
<b>Informações sobre a trilha musical</b>	Inserção musical não diegética. Dois temas, o <i>leitmotiv</i> de “ <i>Família lero lero</i> ” e após o <i>mickeymousing</i> construído com escalas descendentes.

Em todos esses exemplos citados dos filmes da Companhia Vera Cruz, o procedimento do *mickeymousing* foi usado para situações cômicas. Contudo, podemos notar também o uso desta construção musical aliada à imagem, em seqüências que não tenham este caráter. Exemplificamos no filme ***O Cangaceiro***, que apresenta o estilo das grandes orquestrações. A seqüência nos mostra o bando de cangaceiros chegando à cidade, invadindo casas, saqueando e roubando as pessoas. Durante a invasão, o bando captura uma moça e neste momento percebemos que o compositor Gabriel Migliori faz uso do *mickeymousing*. Para tanto, a melodia de “*Mulher Rendeira*” é utilizada, pontuando as flautas e os flautins no momento em que a moça é laçada e jogada ao chão. Todavia, vale notar que esse momento causa estranhamento ao espectador, pois a composição da melodia concentrada nas flautas na região aguda somada aos flautins, deu ao movimento da cena um caráter jocoso, não correspondeu ao momento tenso vivido pela personagem e ao horror da expressão facial da moça.

Exemplo 93: ***O cangaceiro***

<b>Informações sobre a narrativa</b>	Cangaceiros saqueiam a vila e prendem uma moça como refém.
<b>Informações técnicas</b>	Cena externa. Ambientação: vila. Personagens: moradores da vila e cangaceiros. Várias tomadas de plano geral da vila e seus moradores. Muitos planos entremeados para enfatizar a correria e o saque.
<b>Informações sobre a trilha musical</b>	Inserção musical não diegética. Dois temas diferentes na orquestra. O segundo, uma variação de “ <i>Mulher Rendeira</i> ”, realiza <i>mickeymousing</i> com melodia em <i>piccolo</i> .

Outro recurso muito comum na década de trinta, que também ilustra e comenta a ação é o *stinger* (em inglês significa picada), movimento musical com *sforzando*<sup>104</sup> usado para ilustrar momentos tensos repentinos<sup>105</sup>, como vemos no filme ***Ângela***. Neste, Vanju e sua empregada querem descobrir o futuro de Dinarte através do jogo de cartas. As duas conversam e Vanju se atrapalha deixando o baralho cair ao chão. Nesse momento, sua empregada decifra as cartas e a pontuação com *sforzando* ocorre duas vezes, enfatizando o futuro do jogador. Comumente, o *stinger* é realizado com os naipes de cordas na região média dos instrumentos.

Exemplo 94: ***Ângela***

<b>Informações sobre a narrativa</b>	Vanju e sua empregada jogam as cartas do baralho para saber o futuro de Dinarte.
<b>Informações técnicas</b>	Cena interna. Ambientação: sala da casa de Vanju. Personagens: Vanju e sua empregada. As moças estão ajoelhadas ao chão, Vanju à direita e a empregada à esquerda. A câmera permanece estática e faz um leve movimento de <i>zoom in</i> no momento em que as cartas caem das mãos de Vanju. Corte seco para as cartas ao chão em plano aproximado.
<b>Informações sobre</b>	Inserção musical não diegética.

<sup>104</sup> *Sforzando* é uma palavra de origem italiana que quer dizer: impelindo, forçado. Em música, o *sforzando* é uma acentuação forte dada a nota ou a um acorde, abreviada com *sf* ou *sfz*.

<sup>105</sup> GORBMAN, Cláudia. Op. cit., p. 88.

<b>a trilha musical</b>	O naipe de madeiras pontua o olhar das moças ao constatar o futuro de Dinarte, os três naipes da orquestra realizam <i>stinger</i> duas vezes.
-------------------------	--

Outra seqüência que podemos destacar é a do filme ***Floradas na serra***, na qual Lucília vai ao consultório de Dr. Celso, pela primeira vez. A moça tem uma doença grave e não sabe, apenas foi ao médico para fazer exames de rotina porque foi aconselhada por uma hóspede. Ao verificar a radiografia do pulmão de Lucília, Dr. Celso vê uma mancha e a orquestra realiza uma melodia curta nos naipes de madeiras e metais com contraponto em *trêmolo*<sup>106</sup>. O *trêmolo* também é um recurso para pontuação e ilustração da narrativa. Comumente é usado com as mesmas funções do *stinger*, para ilustração de momentos tensos repentinos.

Exemplo 95: ***Floradas na serra***

<b>Informações sobre a narrativa</b>	Lucília vai ao médico realizar consulta de rotina. No consultório, Dr. Celso vê uma mancha em seu pulmão através da radiografia.
<b>Informações técnicas</b>	Cena interna, pouca iluminação. Ambientação: consultório de Dr. Celso Personagens: Lucília e Dr. Celso. Em plano médio, Dr. Celso e Lucília com o aparelho de radiografia ao peito. Na imagem do pulmão da moça no aparelho, a mancha aparece em <i>zoom in</i> .
<b>Informações sobre a trilha musical</b>	Inserção musical não diegética. Os personagens conversam e no momento em que a mancha é localizada pelo médico, pontuação melódica no naipe de madeiras e metais e <i>trêmolo</i> no naipe de cordas.

Na Vera Cruz, podemos afirmar que houve uma variação da utilização das construções de *mickeymousing* para inserções musicais. Notamos que a Companhia alternou recursos melódicos, rítmicos – usando com mais freqüência o samba - e de instrumentação - mais uma vez privilegiando os instrumentos característicos nacionais

<sup>106</sup> O *trêmolo* quer dizer a rápida reiteração de uma nota ou acorde sem considerar os valores de tempo mensurados. Foi usado como ornamento nos séculos XVII e XVIII, particularmente na música vocal italiana do século XVII, como efeito expressivo. Esse recurso é muito usado em música orquestral para efeitos de *tutti* sustentados, enfáticos ou para criar climas agitados.

como pandeiro, ganzá e outros. No entanto, como constatamos nos outros tópicos as inserções foram realizadas de acordo com o modelo dos filmes clássicos. Mais uma vez, a música da Vera Cruz, distingue-se pelo conteúdo e não pela forma de inserção, que segue um padrão.

Vale acrescentar que ao longo do tempo, todas essas construções musicais de conotação direta com a ação, perderam as características dos anos trinta, mas continuaram sendo usadas para movimento paralelo entre música e ação. É pertinente ressaltar que após anos de experimentação e terminada a euforia da novidade da edição sonora, o uso da música no cinema tornou-se mais econômico<sup>107</sup>, ocorrendo então o processo inverso visto até o final da década de trinta.

---

<sup>107</sup> CARRASCO, Claudiney Rodrigues. *Trilha musical: música e articulação fílmica*. Op. cit., p. 42.



## **LEITMOTIV**

É considerável notar que alguns temas musicais apresentados em filmes tornam-se mais marcantes que outros. É praticamente impossível lembrar-se de Scarlet O'Hara, em ***E o vento levou***, com rabanete em punho e não ouvir "*Tara's Theme*", ou então, lembrar-se do famoso vôo das bicicletas em ET e não remetermos ao tema composto por John Williams. Esse tipo de composição musical para cinema, que se utiliza de unidades musicais temáticas de forma recorrente é o *leitmotiv* e ele pode pertencer a um personagem, a um lugar ou a uma determinada situação ou ação.

O uso de temas recorrentes em filmes, não quer dizer que o tema musical é apresentado da mesma forma ao longo da narrativa. O *leitmotiv* tem a característica de se transformar ajustando-se a cada situação do filme. Nele, é possível a ocorrência da variedade melódica, rítmica e de instrumentação. Os temas podem ser entremeados,

cortados, reduzidos, alongados e compostos de diversos modos no sentido de colaborar com a construção dramática. Contudo, inicialmente o *leitmotiv* não tinha essa elaboração e era repetido várias vezes durante a narrativa da mesma maneira. É relevante ressaltar, a relação desse tipo de recurso musical com a ópera.

A palavra ópera em latim e italiano significa *obras* e é a combinação de declamação, dança, canto coral e solo em um espetáculo encenado. A primeira ópera chamada ***Dafne*** (1597) foi composta por Jacopo Peri, contudo não se tem o registro desta obra, ela foi perdida. Em 1607, o italiano Claudio Monteverdi, compôs ***Orfeu*** e lançou as bases do gênero operístico. Monteverdi, nesse período esboçou, ainda que primitivamente, o que seria a recorrência de trechos musicais como recurso dramático. Carrasco aponta essa característica nas composições de Monteverdi:

*“Ao que tudo indica, Monteverdi já possuía, portanto, intuitiva ou conscientemente, a noção de que a música instrumental é arte fundamental da construção dramático-musical, de como se dava a participação efetiva da música instrumental no drama, de como a recorrência de fragmentos musicais podia se tornar significativa à medida que se desenrolava a ação dramática. A repetição desses fragmentos musicais como fator de unidade do drama sofreria, a partir de então, uma evolução progressiva e, três séculos depois, culminaria no leitmotiv wagneriano.”<sup>108</sup>*

Richard Wagner, compositor alemão, pertencente ao segundo momento do Romantismo (1850 –1890), foi o principal destaque como compositor de óperas, desse período. Wagner é conhecido por ser um dos compositores que mais alcançou a síntese entre música e drama. O compositor era contra os excessos da *grand opera* – caracterizada por apresentar decorações luxuosas, um grande coro, uma orquestra com muitos músicos e um número elevado de personagens. Em suas obras deu maior

---

<sup>108</sup> CARRASCO, Claudiney Rodrigues. *Syngkronos – a formação da poética musical do cinema*. Op. Cit. , p. 44.

destaque à orquestra, possibilitando um refinamento em sua utilização. O compositor também eliminou a tradicional divisão entre árias e recitativos, escreveu textos de qualidade, enfatizou a carga dramática dos cantores e introduziu o *leitmotiv*, tanto que esse termo é reconhecido por *leitmotiv* wagneriano. Além de óperas, Wagner contribuiu no sentido musical para o desenvolvimento da harmonia. Podemos observar por exemplo, o cromatismo utilizado em ***Tristão e Isolda*** que posteriormente, serviu de base para experiências de outros músicos como Stravinsky e Schoenberg. O uso do cromatismo musical foi uma das soluções encontradas por Wagner para a continuidade do desenvolvimento do drama operístico. Esse também é um recurso muito usado no cinema, um exemplo bem claro desse procedimento encontramos no filme ***Floradas na serra***.<sup>109</sup> Isto posto, podemos afirmar que o uso de *leitmotiv* no cinema advém da ópera.

No cinema, podemos observar que D. W. Griffith, diretor do filme ***O nascimento de uma nação***, foi um dos primeiros a utilizar o *leitmotiv*. Assinalamos que este filme pode ser visto como um marco para a consolidação dos recursos da articulação fílmica e em especial para a música de cinema. Griffith, além de perceber que a música fazia parte da linguagem narrativa, inspirou-se na ópera e sugeriu que cada personagem de seu filme tivesse um tipo diferente de música. A trilha musical, sempre com a supervisão de Griffith, foi de Joseph Carl Breil, que compôs os temas originais e adaptou a outra parte com temas do repertório de orquestra e temas tradicionais do sul dos Estados Unidos. Breil desde o princípio da composição da música para este filme, entendia que haviam similaridades entre a música do filme e a tradição operística, como notamos em sua declaração:

---

<sup>109</sup> Verificar exemplo 82 do tópico “Continuidade, unidade e transição de cena” deste capítulo.

*“(Assistindo-o), finalmente comecei a compreender que a primeira metade do filme era um romance muito trágico, tal como todo compositor de ópera procura. E, ali mesmo, eu decidi que o filme deveria ser tratado como uma ópera, sem um libreto, é claro (...) ali, também, foi decidido que os protagonistas deveriam ser tratados com leitmotivs (...)”<sup>110</sup>*

Essa declaração confirma a estreita relação entre a música de cinema e a ópera. Desde essa época (o filme é datado de 1915) podemos pensar que houve a apropriação do uso do *leitmotiv* pelo cinema, os compositores tinham a referência da tradição operística e a incorporaram à narrativa cinematográfica.

Na década de 40, o uso do *leitmotiv* já era uma prática comum no cinema e o recurso musical de *mickeymousing* era menos usado, houve a valorização fílmica através da música e sua utilização paralelizando a ação foi diminuindo. Sobre esse processo Carrasco comenta:

*“A correspondência exata entre o movimento visual e o sonoro deixa de ser tão importante. Paralelamente, a associação da música ao momento psicológico da personagem, à situação dramática, ao ponto de vista, seja da personagem ou do narrador, torna-se cada vez mais importante.”<sup>111</sup>*

Os compositores das trilhas dos filmes da Companhia Cinematográfica Vera Cruz seguiram essa tradição, encontramos músicas que se tornaram marcantes por seu uso como *leitmotiv*. Podemos analisar os exemplos abaixo, nos quais a Companhia elaborou *leitmotivs* para: personagem, lugar, ação e situação.

O exemplo mais claro é do filme **O cangaceiro**, cuja a inserção de “*Mulher rendeira*”, utilizada como *leitmotiv* do bando de cangaceiros, aparece em quinze

---

<sup>110</sup> Manuscrito de Breil, intitulado *On motion picture music*, reproduzido em Miller Marks. In: CARRASCO, Claudiney Rodrigues. *Syngkronos – a formação da poética musical do cinema*. Op. cit., p. 94.

<sup>111</sup> CARRASCO, Claudiney Rodrigues. *Syngkronos – a formação da poética musical do cinema*. Op. cit., p. 169.

seqüências ao longo do filme, ora sob forma de canção, ora instrumental. Gabriel Migliori soube explorar a música folclórica a ponto do filme ser marcado por essa composição. Neste filme, houve a valorização desta canção, tanto é que ela apareceu muitas vezes, com isso o espectador assimilou a ponto de incorporá-la em seu vocabulário cotidiano. Em Paris, durante a exibição do filme, a canção colaborou para o lançamento da moda ‘à la cangacerrô’, como os parisienses a chamavam. Eram vendidos discos, chapéus e roupas de cangaceiros, tamanho foi o sucesso do filme e a força que a música o impulsionou. Isso acontece atualmente com a exibição das novelas brasileiras. A cada nova novela, novas músicas e novos chavões são aprendidos e passam a fazer parte da cultura das pessoas que a assistem.

No filme **Candinho**, encontramos uma outra forma de utilização do *leitmotiv*, diferenciada de **O cangaceiro**. A música faz alusão a um personagem que não existe e passa a ser seu *leitmotiv*. É o *leitmotiv* da mãe do personagem Candinho, o qual apresentou o motivo melódico da canção carnavalesca “*Mamãe eu quero*”. A mãe do personagem não aparece no filme, aliás ela está morta. Todas as vezes que o rapaz a procurava e exibia às senhoras, o medalhão que a mãe deixou-lhe de herança, pendurado em seu peito, a canção foi executada com arranjo instrumental.

Normalmente, o *leitmotiv* é inserido para personagens principais, mas pode ocorrer para personagens secundários. Em **Nadando em dinheiro**, Radamés Gnattali criou o *leitmotiv* para os robôs de Isidoro. Estes não são personagens principais, porém desempenham um papel importante na narrativa: são os assassinos do milionário em seu sonho. Ao receber uma herança, Isidoro torna-se milionário e testa as novas tecnologias para sua segurança, uma delas, são os robôs. O *leitmotiv* aparece na

apresentação dos robôs e ao longo da narrativa. Ao final do filme, Isidoro chega em sua mansão, está sem a chave e resolve entrar na casa pela janela. Ao atravessar a janela, imediatamente o *leitmotiv* é executado, avisando ao espectador que algo relacionado aos robôs acontecerá. No momento posterior, os robôs andam em direção ao personagem principal e o enforcam.

O filme ***Na senda do crime*** utilizou o *leitmotiv* para situação. A narrativa se desenvolve por meio de assaltos e planos criminosos executados por Sérgio. Trata-se do gênero policial e o *leitmotiv* foi utilizado para a construção de toda a narrativa: desde o planejamento dos roubos, os assaltos, a aparição da prova que incriminava Sérgio, até o desfecho final no qual o personagem é perseguido e morto. O *leitmotiv* intitulado “*Na senda do crime*” aparece treze vezes, pela primeira vez nos créditos iniciais, e pontua todas as situações chaves do filme. A utilização da música dessa maneira contribuiu para a exploração do caráter misterioso. Nesse caso, Enrico Simonetti optou pelo uso do *leitmotiv*, contribuindo para a unidade da narrativa, essa é uma das características desse recurso. Sobre a utilização do *leitmotiv* caracterizando a unidade do filme, Gorbman comenta: “*A repetição, interação e variação dos temas musicais através do filme, contribuem para a clareza da dramaturgia e das estruturas formais da narrativa*”<sup>112</sup>.

De acordo com esse pensamento da autora sobre a unidade do filme sendo marcada com a presença do *leitmotiv*, listamos alguns exemplos de filmes da Vera Cruz. Em ***Floradas na serra***, o *leitmotiv* homônimo e suas variações aparecem em 21 seqüências. Notamos que as seqüências musicais deste filme somam-se em 45,

---

<sup>112</sup> GORBMAN, Cláudia. Op. cit., p. 91.

portanto em quase metade do filme há a aparição do *leitmotiv* principal, um número um tanto elevado. A opção do compositor Enrico Simonetti foi a variação do arranjo musical deste tema para cada situação. Como exemplo, tomamos a seqüência em que Lucília passeia com Bruno no campo, sob a florada, o casal está feliz e o tema é apresentado pela orquestra em melodia no naipe dos instrumentos de cordas com contraponto de harpa. Entretanto, no momento em que Bruno despede-se de Lucília para ir à uma festa e ela impossibilitada pela tuberculose permanece em seu leito e chora, o mesmo tema é apresentado com outro arranjo, em violino solo. Ao final do filme, novamente o tema musical é lembrado: Lucília vai para o hospital e Bruno deixa a cidade, partindo em direções opostas. Nessa inserção do *leitmotiv*, o mesmo arranjo orquestral inicial é lembrado e remete ao espectador os momentos bons que o casal viveu, agora marcados pela separação por causa da doença. A opção por versões diferentes do mesmo tema, funciona como se fosse um texto musical colaborando com a estrutura dramática. O *leitmotiv* se transforma em função da ação dramática e conduz a narrativa. Além de conservar a unidade, adapta a música a determinadas situações de uma forma mais conveniente e quebra a monotonia do espectador ao ouvir o mesmo tema ao longo de todo o filme, com o mesmo arranjo musical.

Outro filme que desenvolveu em larga escala o *leitmotiv*, foi ***Terra é sempre terra***. Neste, o compositor Guerra Peixe utilizou o *leitmotiv* “*Paiol Velho*” em cerca de 80% da narrativa. As inserções musicais foram construídas sob a variação deste tema e estão ligadas a questões da terra e da fazenda. Outro *leitmotiv* presente no filme é o “*Tema de Lina e João Carlos*” que marca a trama amorosa do casal. O tema apareceu como inserção musical diegética através de uma vitrola, mas em um dos momentos de

desapontamento da personagem principal, a música é ouvida em uma versão instrumental, sob a forma não diegética. É a exploração do *leitmotiv* para indicar algo que já aconteceu, a música faz a ponte entre presente e passado e Lina sente saudades de seu amado. Para o *leitmotiv* do casal, o filme apresenta novamente a canção “*Nem eu*”, de Dorival Caymmi – também usada no filme ***Luz apagada***.

Podemos ressaltar que a trilha musical colabora para unidade do filme, no sentido de que a utilização do *leitmotiv* contribui para informar e localizar o espectador sobre a ação dramática. Observamos que os temas musicais recorrentes durante a narrativa são apresentados para determinadas modalidades - lugar, pessoas, situações e outros. Através dos exemplos dos filmes da Vera Cruz, notamos que em uma mesma narrativa podem atuar dois ou mais *leitmotivs* e que estes podem estar ligados a características principais ou secundárias. É notório que se há apenas um *leitmotiv* ou variações deste, a unidade é explícita, entretanto a utilização de dois ou mais *leitmotivs* durante o filme, também estabelece a unidade, só que menos perceptível.

Em todos os filmes de ficção da Vera Cruz deste período há a aparição do *leitmotiv*, embora hajam alguns com menor incidência que outros. Isso confirma que a Companhia Cinematográfica Vera Cruz mais uma vez, mostrou-se de acordo com o modelo tradicional e incorporou esse tipo de composição musical para cinema que tem seu referencial na ópera e é encontrado em âmbito mundial.



## **ELEMENTOS DA CULTURA MUSICAL POPULAR BRASILEIRA NOS FILMES DA VERA CRUZ**

Ao analisarmos a música popular inserida nos filmes da Companhia Vera Cruz, primeiramente é preciso esclarecermos a qual tipo de música popular estamos nos referindo. Afinal o que é música popular? Existem vários tipos e significados para esse termo. São notórias as críticas sobre a nacionalidade dos filmes da Vera Cruz, porém através da música popular neles inserida, a Companhia demonstrou muitas características inerentes à brasilidade em seus filmes. É relevante investigarmos qual tipo de música a Companhia utilizou em seus filmes para demonstrar o caráter popular e notarmos, a contribuição da música inserida nos filmes da Vera Cruz para a imagem de representação do Brasil.

Ao longo da história da música, observamos várias qualificações para denominar o conceito de música popular. Podemos pensar que no início, este conceito

estava ligado à manifestações de tradição popular que aconteciam paralelamente a produção da cultura oficial, também conhecida como erudita. Em 1846, William John Thoms denominou de *folklore*, o reconhecimento da existência de um saber popular, o qual evoluía através do tempo<sup>113</sup>. O estudo do saber popular ligado à música, tinha em cada região a denominação diferenciada, porém os significados de: “*manifestação emanada do povo*”, “*memória do povo*”, “*heranças culturais do povo*”, “*saber espontâneo vivo*”, “*fenômenos estudados por indivíduos da população urbana com relação à população rural*”; permaneceram.

No Brasil, ocorreram várias discussões e trabalhos envolvendo a arte musical relacionados ao povo. Alguns trabalhos merecem destaque por discutir e reconhecer a música popular no Brasil. Em 1946, o livro sobre a música folclórica, *Música popular brasileira* - da etnógrafa e folclorista Oneyda Alvarenga, influenciada por Mário de Andrade - discute e compila músicas folclóricas do Brasil. Entretanto, com o passar do tempo, a generalização do termo música popular, tornou-se insatisfatória. Havia uma amplitude demasiada para as diversas e diferentes manifestações populares. Em 1966, Tinhorão apresentou em um de seus livros sobre música popular<sup>114</sup> (atualmente na 3<sup>a</sup> edição), a discussão justamente da necessidade de se estabelecer uma diferença entre os conceitos de vários tipos de música popular. O próprio Mário de Andrade, tem inúmeros textos e livros sobre a música folclórica brasileira em seus diversos aspectos, e que mais tarde, alguns antropólogos discutiriam e questionariam. A mais recente pesquisa desse questionamento é de Elizabeth Travassos, que sentiu a necessidade de uma nova definição conceitual sobre a música popular:

---

<sup>113</sup> TINHORÃO, José Ramos. *Cultura popular, temas e questões*. São Paulo: Ed. 34, 2001.

<sup>114</sup> TINHORÃO, José Ramos. *Música popular, um tema em debate*. São Paulo: Ed. 34, 1997.

*“(...) Das combinações e oscilações entre diversas maneiras de entender os termos “povo” e “cultura” resultam diferentes acepções de música popular, que se pode começar a sistematizar ainda que de forma rudimentar. Dessa forma, evita-se a suposição de que todos os autores que se referem à música popular têm em mente a mesma coisa”.*<sup>115</sup>

O que Elisabeth afirma é que o modo com que cada autor entende a música popular é diferente, uma sistematização básica do termo e do conceito, ajudaria a entendermos de maneira mais adequada as inúmeras e diferentes manifestações musicais de caráter popular no Brasil.

O início do estudo do termo “música popular”, remetia-se apenas à música feita em espaços isolados e afastados da cidade. Por muitos anos tivemos a impressão de que música folclórica era apenas isso. Segundo Tinhorão<sup>116</sup>, o fato é que desde o século XVI com o aparecimento das cidades modernas e com a ascensão do capitalismo comercial e da produção manufatureira, a música popular que passou a existir se dividiu em duas: a do mundo rural, que mantinha as tradições do coletivismo e a do mundo urbano, mais centrada no individualismo. O autor afirma que houve uma tendência a criação de um novo tipo de música popular de acordo com as necessidades novas de um novo tipo de classe social:

*“(...) O resultado desse novo quadro de vida urbana sob o moderno regime de relações de produção pré-capitalista (...) iria fazer-se sentir também no campo cultural. É que, enquanto os cantos e danças do mundo rural continuavam a constituir manifestações coletivas, onde todos se reconheciam, a música da cidade – exemplificada no aparecimento da canção a solo, com acompanhamento pelo próprio intérprete - passou a expressar o individual, dentro do melhor espírito burguês”.*<sup>117</sup>

<sup>115</sup> TRAVASSOS, Elisabeth. *Os mandarins milagrosos: arte e etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartok*. Rio de Janeiro: Funarte, Zahar, 1997, p. 93. In: TINHORÃO, José Ramos. *Cultura popular, temas e questões*. Op. cit., p. 152.

<sup>116</sup> TINHORÃO, José Ramos. *Cultura popular, temas e questões*. Op. cit. p. 153.

<sup>117</sup> TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

Tinhorão deixa claro que esta música, considerada música popular urbana esteve e ainda está, ligada ao processo comercial-industrial e é realizada pela classe social que habita na cidade. O autor afirma que a música popular exprime a cultura de uma classe, a mesma do artista que a compõe, seja ela na zona rural, urbana, periférica urbana ou outras. No Brasil, Tinhorão aponta várias camadas sociais e suas diferentes camadas culturais, conservando as divisões de cultura popular urbana e rural. Quanto a cultura rural, o autor chama a atenção para:

*“- a cultura regional – ligada à realidade do mundo rural (...) a denominada folclórica;  
- a música de cultura popular dos pequenos centros urbanos ou periferias da cidade advinda da origem rural recente – se configura em subprodutos quer da cultura regional quer da cultura urbana de massa, tendo como exemplos o pagode e a música sertaneja atual”.*

Ao referir-se a cultura urbana aponta:

*“- cultura popular urbana não livresca – particular do trabalhador rural e gente pobre da cidade, como pessoas ligadas à escolas de samba;  
- cultura popular impregnada pela educação escolar de informações escritas ou oral visual, mas sem ainda entender a cultura superior,  
- cultura popular da classe média emergente – cultura das pessoas que têm acesso à universidades - e é influenciada por modelos estrangeiros, por sua idéia de ascensão social;  
- cultura oficial de elite – representada por padrões adotados institucionalmente nos salões, academias e cátedras universidades.”<sup>118</sup>*

Ao comentar a música de caráter popular, representada nos filmes da Vera Cruz, percebemos a existência dos dois grupos mencionados por Tinhorão: o da música

---

<sup>118</sup> TINHORÃO, José Ramos. *Cultura popular, temas e questões*. Op. cit., p. 157.

popular urbana através das canções, do samba e do gênero do choro e o da cultura popular regional ligado ao folclore.

Vejamos alguns exemplos da música popular urbana inserida nos filmes da Companhia Vera Cruz. Em ***Tico-tico no fubá*** e ***Esquina da ilusão***, há a aparição do choro, típico gênero urbano de música popular brasileira. Nestes filmes, a utilização deste gênero musical foi diferenciada. No primeiro exemplo ***Tico-tico no fubá***, Zequinha emocionado compunha a música que o tornaria célebre para sempre em ritmo de chorinho. Em ***Esquina da ilusão***, o chorinho remete-nos a idéia de trapalhadas, como nos finais dos filmes do Gordo e o Magro, nos quais os dois personagens trapalhões se lamentavam conversando vagorosamente e a música em andamento rápido se contrapunha à ação. Vale notar que o mesmo tema musical é utilizado no filme ***Luz apagada***, entretanto com uma conotação diferenciada, a inserção é diegética e está em 2º plano sonoro na cena de um bar, no qual Tião conversa com uma garota.



Seqüência de apresentação do choro "Tico tico no fubá" no filme homônimo.

Exemplo 96 : ***Tico-tico no fubá***

<b>Informações sobre a narrativa</b>	Zequinha é apresentado aos integrantes do circo. Branca pede para que ele toque algo e este compõe no exato momento “ <i>Tico-tico no fubá</i> ”. Todos dançam.
<b>Informações técnicas</b>	Cena interna. Cenário: barracão do circo com apetrechos usados pelos artistas. Personagens: Branca, o dono do circo, Zequinha de Abreu, Luís Monteiro, palhaço Piolim e muitos artistas do circo.
<b>Informações sobre a trilha musical</b>	Inserção musical diegética. Introdução de “ <i>Tico tico no fubá</i> ” ao piano. A flauta o acompanha e depois realiza a melodia, a banda do circo acompanha os instrumentistas. Tonalidade: lá m.

Exemplo 97 : ***Esquina da ilusão***

<b>Informações sobre a narrativa</b>	Dante chega com Alberto em sua casa. Inês, esposa de Dante deixa um bilhete dizendo que fugiu com seu antigo amor. Os dois lamentam-se pelas confusões, por estarem sem emprego e sem dinheiro.
<b>Informações técnicas</b>	Cena interna. Ao iniciar a seqüência iluminação escura, após a entrada na casa, acendem-se as luzes. Ambientação: sala da casa de Dante Rossi. Personagens: Dante Rossi e Alberto. A câmera focaliza os dois personagens em planos médios, americanos e primeiros planos. Faz plano próximo do bilhete deixado por Inês.
<b>Informações sobre a trilha musical</b>	Inserção musical não diegética. Ao iniciar a seqüência, cordas em <i>pizzicato</i> com entrada da melodia nos violinos. Após a leitura do bilhete, melodia ao piano em ritmo de chorinho.

Nos próximos exemplos, observamos a utilização do ritmo de samba, citado por Tinhorão como gênero da cultura popular urbana. Em ***Sai da frente***, notamos a inserção da roda de samba<sup>119</sup>. O personagem Isidoro acompanhado de Dalila, integrante do circo, dançam em um bar, ao ritmo de samba sendo executado por freqüentadores, os passos se assemelham à capoeira. Em cena, consta a

<sup>119</sup> A roda de samba é caracterizada pela instrumentação citada e dá nome ao encontro de sambistas e ritmistas, reunidos para resgatar a cultura do samba. Os participantes se reúnem em bares ou casas, na maioria em seus quintais, localizados na periferia das cidades ou em morros, remetendo a idéia do nascimento do samba, quando se reuniam nas casas das senhoras doceiras do início da década de 20.

instrumentação de pandeiro, ganzá, zabumba, caixinhas de fósforos, timba, típicos da roda de samba.



Roda de samba apresentada no filme *Sai da frente*

Exemplo 98: *Sai da frente*

<b>Informações sobre a narrativa</b>	Isidoro e Dalila dançam em um bar.
<b>Informações técnicas</b>	Cena interna. Ambientação: um bar. Personagens: Isidoro, Dalila e freqüentadores do bar. Seqüência de aproximadamente 20 planos curtos. A maioria dos planos em angulação média e geral do bar e dos participantes da roda de samba.
<b>Informações sobre a trilha musical</b>	Inserção musical diegética. Ritmo de samba sendo executado. Não há inserção de melodia. Ouvimos pandeiro, cuíca, violão, timba.

Outra manifestação semelhante acontece no filme *Esquina da ilusão*, no qual é inserida uma batucada de samba. Na seqüência, há garotos engraxates na rua, tocando em latinhas de graxa e o personagem Alberto explica a Luiza, recém chegada da Itália, que se trata da 'batucada'. Neste caso, a batucada é o ritmo do samba executado com instrumentos não típicos do gênero, mas que proporcionam sons semelhantes aos originais, as latinhas dos engraxates imitam o som do instrumento agogô.



Engraxates executam a batucada em *Esquina da ilusão*

Exemplo 99: *Esquina da ilusão*

<b>Informações sobre a narrativa</b>	Alberto e Luiza conversam no aeroporto após sua chegada da Itália. Luiza ouve engraxates tocando latinhas e pergunta do que se trata. Alberto explica-lhe que é uma batucada.
<b>Informações técnicas</b>	Cena externa diurna. Iluminação clara. Ambientação: saguão de um aeroporto. Personagens: Luiza, Alberto e alguns garotos engraxates. Seqüência composta por quatro planos. O enquadramento é feito por dois planos: plano médio lateral do casal Luiza à esquerda e Alberto à direita, e plano geral dos engraxates sentados ao chão.
<b>Informações sobre a trilha musical</b>	Inserção rítmica diegética. Ritmo de samba sendo batucado em latinhas e caixinhas de metal com auxílio das mãos e apetrechos de madeira.

Ao final do século XIX, surge na Europa uma nova corrente estética musical intitulada de nacionalismo musical<sup>120</sup>. Concorrendo com a ópera italiana, com o romantismo e as composições wagnerianas, o nacionalismo musical encontrou seu espaço, obtendo o agrado do público, apoiado no folclore simples ou elaborado de cada país. O nacionalismo musical consistia na expressão do patriotismo através de elementos musicais, como ritmo e melodias populares do país. Muitos compositores estudaram o folclore de seu país e aproveitaram a música folclórica em suas obras. O Brasil teve diversos representantes do movimento nacionalista, cada um em uma época diferente, mas todos com o mesmo propósito: exaltar a música do povo brasileiro,



aliando a música erudita à cultura folclórica. Por representarem o movimento ligado ao nacionalismo, compositores como Radamés Gnattali, Francisco Mignone e Guerra Peixe<sup>121</sup>, todos compositores de trilhas da Vera Cruz, utilizaram-se da cultura popular em suas composições, explorando o folclore nacional, ritmos e instrumentos com características brasileiras. A partir daí, o universo da cultura popular, começou firmar-se no cinema e vários estilos musicais, como samba, baião e danças como as congadas, foram incorporados aos filmes.

Facilmente encontramos nos filmes da Vera Cruz, seqüências de representação da cultura popular folclórica. Essas inserções musicais são apresentadas no plano diegético, contudo após a apresentação dessas composições, algumas voltam a atuar no plano extra diegético com caráter instrumental. Vale ressaltar dois fatores importantes: estas inserções musicais de caráter popular estão em torno da ação dramática que se desenvolve e o tratamento dado às trilhas musicais pela Companhia Vera Cruz foi cuidadoso, pois canções folclóricas do interior do estado de São Paulo, danças indígenas, nordestinas e sulistas foram pesquisadas, resgatadas e inseridas com fidelidade nos filmes.

Essas inserções são logo perceptíveis em ***Caiçara***, primeiro filme da Companhia com trilha musical de Francisco Mignone, no qual notamos cantadores que utilizam como instrumentação apenas o pandeiro e o violão para suas estrofes de improviso. Entretanto, as seqüências de caráter popular mais relevantes do filme são a representação de uma congada<sup>122</sup> e de um caiapó.<sup>123</sup> Na representação da congada em

---

<sup>120</sup> MARIZ, Vasco. *História da música no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1981.

<sup>121</sup> MARIZ, Vasco. Op. Cit. p. 89.

<sup>122</sup> A congada é uma dança dramática ou folguedo, realizada entre as festas de Natal e de Reis, ou durante os festejos de santos. É uma dança típica brasileira, porém com elementos das danças e músicas africanas e luso-espanholas. É comum no centro-sul do Brasil e é composta de um cortejo real com personagens como rei, rainhas,

**Caiçara** são utilizados instrumentos percussivos e são notados detalhes de iluminação, figurino e canções durante o cortejo da dança. Já no caiapó, o acompanhamento é feito pela viola e percussão, também representados na narrativa.

Exemplo 100 : **Caiçara**

<b>Informações sobre a narrativa</b>	Manoel persegue Marina em meio a congada.
<b>Informações técnicas</b>	Cena externa noturna. Ambientação: vila dos pescadores e igreja ao fundo. Personagens: Marina, Manoel, integrantes da congada. Vários planos entremeados por fusões. Planos gerais da vila e dos participantes da congada, ao final plano geral da casa de Marina.
<b>Informações sobre a trilha musical</b>	Inserção musical diegética. Canto em uníssono da encenação da congada. Instrumentação composta por percussão, destaque para os tambores.

Exemplo 101 : **Caiçara**

<b>Informações sobre a narrativa</b>	Dança dos integrantes do caiapó.
<b>Informações técnicas</b>	Cenas externas noturnas. Vários planos em fusão. Ambientação: campo aberto com árvores e fogueira. Personagens: integrantes da dança vestidos de índios. Planos gerais na mostragem da dança e nos instrumentistas.
<b>Informações sobre a trilha musical</b>	Inserção musical diegética. Viola caipira e percussão em acompanhamento aos passos da dança.

As duas seqüências em que as danças aparecem, são conduzidas por montagem paralela e durante fugas de personagens. A primeira, marca a fuga da

---

secretário e ministro. Apresenta elementos como espadas de combate. A congada tem os trechos musicais cantados durante as embaixadas e as danças que simulam o combate. A instrumentação utilizada é composta de tambores, caixas, pandeiro, chocalho e violas. In: RAMOS, Fernão e MIRANDA, Luiz Felipe A. de. *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Senac, 2000.

<sup>123</sup> O caiapó é uma dança dramática de inspiração ameríndia e é realizada em festas religiosas nos estados de São Paulo e Minas Gerais. É composta de um cortejo em pares. Na frente, o cacique leva uma buzina em forma de chifre, quando encontra pessoas de importância dá um sinal de alarme e todos se atiram no chão apontando flechas para o inimigo. A instrumentação utilizada é composta de caixa, zabumba e tábuas de ritmo. In: RAMOS, Fernão e MIRANDA, Luiz Felipe A. de. *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Senac, 2000.

personagem Marina para a casa de Sinhá Felicidade. A segunda, liga-se a fuga do personagem Chico, perseguido por Manoel, que termina por matá-lo jogando-o nas pedras. Nestas duas seqüências, notamos que estas inserções musicais, colaboraram para a confirmação do suspense e da angústia dos personagens em fuga. A ausência da melodia no caiapó e a estrutura repetitiva da canção da congada, intensificam a falta de variedade e colaboram para que o envolvimento do espectador na proposta do suspense seja maior. Nos dois casos, os personagens foram perseguidos e temiam o perigo.

Em ***Uma pulga na balança***, nos créditos iniciais aparecem duas crianças entoando o título do filme em forma de brincadeira folclórica infantil. Essas brincadeiras são compostas por células rítmicas, nas quais as crianças dizem frases, respeitando o ritmo. O próprio protagonista Dorival, faz a mesma brincadeira ao escolher as futuras vítimas de seu golpe. A partir dessa célula rítmica – a escolhida foi a da brincadeira “Mamãe mandou” - há a inserção da melodia, que traz a lembrança do tema da canção folclórica “*Cai, cai balão*”. Partindo deste motivo simples, retirado de canções infantis, Simonetti constrói o *leitmotiv* do personagem principal Dorival. Outra manifestação com relação as brincadeiras infantis, observamos em ***Família lero-lero***, na seqüência em que as crianças brincam na rua pela manhã. Taveira, funcionário público, acorda incomodado com a gritaria da meninada. Por sua vez, as crianças para despertá-lo, cantam “*Ilha de Capri*”.

Exemplo 102: ***Uma pulga na balança***

Informações sobre a narrativa	Dorival escolhe sua próxima vítima e escreve-lhe uma carta.
-------------------------------	---

<b>Informações técnicas</b>	Cena interna. Pouca iluminação, há uma luminária na mesa e sombras de Dorival à parede. Ambientação: cela do presídio. Personagem: Dorival. Plano-seqüência composto primeiramente por câmera parada em Dorival e depois uma leve panorâmica na cela do presídio, terminando com Dorival em primeiro plano, em posição lateral sentado.
<b>Informações sobre a trilha musical</b>	Inserção musical não diegética. Dorival faz a brincadeira rítmica para escolher a vítima. Logo em seguida, há introdução do <i>leitmotiv</i> “Uma pulga na balança”, sendo executado no naipe de cordas e em seguida em órgão com acompanhamento de cordas. Ao final da seqüência, variação melódica do <i>leitmotiv</i> pelos naipes de madeiras e cordas.

No filme ***Sinhá Moça***, nas seqüências finais, ocorre a fuga dos escravos da fazenda localizada em Araruna pertencente ao coronel Ferreira, pai de Sinhá Moça. Os escravos fogem depois de um incêndio nas senzalas que os abrigavam e a música composta para esse momento é de um canto africano. Embora não seja uma manifestação surgida no Brasil, os cantos africanos estão na origem da formação da cultura popular brasileira. Os escravos cantavam para aliviar e esquecer as agruras do trabalho pesado, imposto pelos senhores de engenho. Os cantos eram utilizados como forma de prazer e dor.

É relevante observar, que nas inserções folclóricas de muitos filmes da Vera Cruz, os atores explicam qual o tipo de dança ou canto está sendo executado. Listamos alguns exemplos, em:

- ***Candinho*** há a introdução na fala de um personagem sobre o fandango;
- ***Caiçara***, os personagem contam sobre as manifestações que ocorrem - a congada e o caiapó;
- ***Esquina da ilusão***, Alberto explica a Luísa o que significa o samba e a batucada;
- ***Floradas na serra***, Flávio conta para Elza que dançam o ritmo de baião;

- **Ângela**, Dinarte explica para Ângela o que é a cavalhada;
- **Sinhá Moça**, o Cel. Ferreira diz que está irritado com o canto dos negros, mas não lhes pode negar a comemoração, pois é a Festa de São Benedito.

Como ilustração, um exemplo típico é no filme **Candinho**, que além da explicação dada por um ator, Candinho diz ao final da seqüência: “*Viva o pessoal do fandango!*”. Isso reitera a explicação dada pelo personagem. Em **Candinho**, o personagem homônimo é expulso da fazenda em que morava desde criança. Parte e chega à vila mais próxima de sua fazenda, rumo à cidade. Na vila, os moradores dançam e tocam o fandango<sup>124</sup>. Vale ressaltar que a representação dos movimentos da dança é extremamente bem realizada.



Fandango no filme **Candinho**

### Exemplo 103: **Candinho**

<b>Informações sobre a narrativa</b>	Candinho chega à vila e é saudado pelos moradores. Junta-se a eles com seu burro Policarpo para dançar o fandango.
--------------------------------------	--

<sup>124</sup> O fandango é uma dança de roda de adultos que marcam o ritmo com o sapateado. É muito comum nos estados de São Paulo, Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul. O canto usa o sistema de terças superpostas. A instrumentação é basicamente feita por viola e atualmente também usa adufe e pandeiro. O canto é executado entremeio às danças e os instrumentistas não dançam.

<b>Informações técnicas</b>	Cena externa diurna. Iluminação clara. Ambientação: vila composta de casas e ruas sem asfalto. Personagens: Candinho, Policarpo, padre e moradores da vila. Vários planos. Tomada geral da vila entremeada com geral e planos médios dos moradores.
<b>Informações sobre a trilha musical</b>	Inserção musical diegética composta por ritmo de fandango, palmas, viola, sapateado e percussão.

Nos detivemos mais detalhadamente à análise das trilhas musicais do filme **O cangaceiro**, pela utilização que este fez da música folclórica. A justificativa é que, além de ser um dos filmes mais representativos da Companhia em termos de inovação – muitos o atribuem a inauguração do gênero do cangaço nordestino – ganhou prêmios sobre a trilha sonora, no país e no exterior e utilizou mais de 80% da trilha musical, remetendo-se ao folclore do nordeste brasileiro. Ao longo do filme, Migliori faz uso do *leitmotiv* do bando “*Mulher Rendeira*”, em quinze seqüências e a utilização da canção em ritmo de baião, intensificou no filme o ambiente do cangaço nordestino.

Além da canção folclórica “*Mulher Rendeira*”, ocorreram as inserções de outras composições de caráter popular como “*Minervina*” e “*Chiquinho olé*”. Na execução de “*Minervina*” (anônimo), observamos a seqüência de uma mulher trabalhando e cantando. Esse canto folclórico da região nordestina é resgatado posteriormente com acompanhamento orquestral. A canção simboliza o dia-a-dia de trabalho do bando de Galdino. Em “*Chiquinho Olé*” (anônimo), a canção folclórica é acompanhada por palmas em ritmo de baião e dança folclórica da região.

Em **O cangaceiro**, para retratação da música popular, foi escolhido o compositor Zé do Norte que colabora com duas composições “*Lua bonita*” e “*Meu pião*”. “*Lua Bonita*” apresenta melodia em voz masculina acompanhada de côro misto, em *background* e resposta. A composição tem ritmo de toada-baião e é mais um resgate

da cultura popular no filme. Gabriel Migliori elaborou para esta um arranjo instrumental, a canção está no plano diegético e a sanfona aparece em cena como instrumento principal, remetendo a idéia de nordeste brasileiro. Em “*Meu Pião*”, Migliori elaborou um arranjo musical em ritmo de baião e manteve a tradição nordestina das festas juninas noturnas com pessoas cantando e dançando em volta da fogueira. É interessante notar, que o sanfoneiro Zé do Norte faz os mesmos trejeitos, usa a mesma indumentária e tem o timbre de voz semelhante ao de Luiz Gonzaga.



Canção “*Meu pião*”, no filme *O cangaceiro*

Exemplo 104 : *O cangaceiro*

<b>Informações sobre a narrativa</b>	Dia-a-dia do bando de cangaceiros. Maria Clódia lava os cabelos e outra mulher canta, trabalhando.
<b>Informações técnicas</b>	Cena externa. Iluminação clara. Ambientação: acampamento de Galdino. Personagens: Maria Clódia, mulher trabalhando e ao fundo Teodoro. Plano-seqüência de 42 segundos. Plano geral acompanha o andar da personagem Maria Clódia do tanque no qual lava os cabelos até a mulher que está cantando.
<b>Informações sobre a trilha musical</b>	Inserção musical diegética composta por canto solo em voz feminina na região média. Canção “ <i>Minervina</i> ”.

Exemplo 105: **O cangaceiro**

<b>Informações sobre a narrativa</b>	Cangaceiros cantam e dançam.
<b>Informações técnicas</b>	Cenas externas noturnas. Iluminação de baixa intensidade. Ambientação: acampamento dos cangaceiros. Personagens: cangaceiros e mulheres. Seqüência com predominância de planos gerais. A dança dos cangaceiros e o acampamento são mostrados em planos gerais. Depois disso, a câmera realiza um plano fechado no cangaceiro que acende o cigarro em um marcador de gado, faz um corte seco para o marcador e em seguida parte para o rosto da moça que foi marcada. A partir daí, <i>close</i> do rosto da moça entremeado a <i>closes</i> dos rostos dos participantes do acampamento e do marcador. Para terminar plano geral da moça se debatendo ao chão.
<b>Informações sobre a trilha musical</b>	Inserção musical diegética. Canção “ <i>Chiquinho Olê</i> ”, solo em voz masculina, no <i>background</i> <i>divise</i> das vozes e resposta em coro masculino com o mesmo refrão. Canto acompanhado por palmas e percussão no ritmo de baião.

Exemplo 106: **O cangaceiro**

<b>Informações sobre a narrativa</b>	Noite no acampamento do cangaço.
<b>Informações técnicas</b>	Cena externa noturna. Pouca iluminação. Ambientação: acampamento dos cangaceiros. Personagens: cangaceiros e sanfoneiro. A seqüência inicia-se com um plano geral de todo acampamento com tomada de câmera em <i>plongée</i> . Após essa seqüência, planos geral e médio do bando; corte para plano próximo do sanfoneiro que canta. Ao término, novamente <i>plongée</i> do acampamento.
<b>Informações sobre a trilha musical</b>	Inserção musical diegética. Introdução com melodia em flautas. Acompanhamento em acordeon e percussão. Canção “ <i>Lua bonita</i> ”, entoada em voz masculina com sotaque nordestino, côro acompanha em resposta melodia dobrada com as flautas no agudo. Uso da escala mixolídia para introdução e passagem da parte A para a B.

Exemplo 107: **O cangaceiro**

<b>Informações sobre a narrativa</b>	Cangaceiros se divertem cantando e dançando à noite no acampamento.
--------------------------------------	---



<b>Informações técnicas</b>	Cena externa noturna. Ambientação: acampamento dos cangaceiros. Personagens: cangaceiros, sanfoneiro, Maria Clódia e Teodoro. A seqüência inicia-se com <i>close</i> nos pés de um cangaceiro e depois plano de conjunto destes dançando e cantando em volta de uma fogueira.
<b>Informações sobre a trilha musical</b>	Inserção musical diegética. Introdução com sapateado, acordeon e depois naipe de madeiras e cordas com acompanhamento de percussão, incluindo triângulo. Canção “ <i>Meu Pião</i> ”.

Muitos autores<sup>125</sup> – dentre eles Fernão Ramos, Maria Rita Galvão, Jean Claude Bernardet - atribuem à Vera Cruz o firmamento da cultura popular representada no cinema brasileiro. Observamos caiapós, emboladas, festas folclóricas e ritmos brasileiros, sendo muito bem representados em vários filmes. Não estamos afirmando que a representação não ocorria anteriormente, todavia com a Companhia Vera Cruz ela foi mais intensa e notada. Vale lembrar que os filmes de Humberto Mauro utilizaram de elementos nacionais e populares, porém em alguns, as impossibilidades técnicas não permitiam clareza. Tomamos como exemplo deste cineasta, o filme ***Argila***, no qual uma seqüência noturna de festa de São João é representada e há também a valorização do artesanato marajoara maranhense. Nessa seqüência, a fotografia é altamente prejudicada pela pouca iluminação, praticamente não se vê muitos detalhes além de sombras e escuridão, apenas a música é a referência da cena. Nesse sentido é inegável que a Vera Cruz foi um marco no que diz respeito a qualidade técnica. Por esta possuir equipamentos e técnicos de alta qualidade, a representação do folclore popular fica mais clara e objetiva.

<sup>125</sup> BERNARDET, Jean Claude. GALVÃO, Maria Rita. *O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983. RAMOS, Fernão Pessoa. In: HAROLD, E. Hinds and TATUM, Charles M. *Studies in latin american popular culture*. EUA: Senior co-founding editors, Randal Johnson, UCLA, 2001. RAMOS, Fernão Pessoa. *Três voltas do popular e a tradição escatológica do cinema brasileiro*. Estudos de cinema Socine II e III. São Paulo: Annablume, 2000.

Como notamos, a Vera Cruz fez uso da música popular em oito de seus filmes remetendo-se ao folclore nacional. O problema que alguns autores apontam e que igualmente percebemos, não se encontra na utilização do folclore nacional, mas sim na no sentido da autenticidade da representação. Vemos elementos folclóricos inseridos na imagética, porém esses elementos algumas vezes estão distantes da realidade. Suspeita-se da sua autenticidade por essas canções estarem ligadas a uma imagem correta e cordial, porque a Companhia utilizou-se do estilo clássico de filmagem. Nota-se que a Vera Cruz inspirou-se nos critérios de cinema internacional, nos modelos hollywoodiano e europeu, porém retratou algumas temáticas nacionais e firmou a cultura popular em seus filmes.

Em *O cangaceiro*, notamos que algumas canções apresentadas no plano diegético não parecem reais, porque a orquestra acompanha o cantor. Seqüências realizadas desta maneira têm um aspecto interessante, são híbridas. Elas se propõem a serem diegéticas e ao mesmo tempo apresentam música não diegética para o acompanhamento dos cantores. As seqüências que envolvem cultura popular de *O cangaceiro* tiveram uma grande produção cinematográfica, mas não se pode negar que estas são transformadas esteticamente. A Companhia Vera Cruz elevou o cinema para o âmbito comercial, a produção era cara, enfim tudo era realizado com um cuidado técnico que antes não existia. Todo esse cuidado técnico leva a uma artificialidade. Como exemplo da artificialidade, na seqüência da apresentação da canção “*Meu pião*” observamos um homem cantando, juntamente com ele ouvimos um coro de vozes mistas e o ritmo está em primeiro plano. Contudo, são perceptíveis a dublagem da música e a perfeição com relação à coreografia da dança com passos ensaiados.

Seqüências deste tipo são comuns nos filmes da Vera Cruz, entretanto deve-se tomar muito cuidado com o tipo de julgamento precipitado sobre este aspecto da Companhia, porque em contrapartida a inserção dessa espécie de imagem correta, existe a significativa representação da fisionomia popular. Neste mesmo exemplo - isso torna-se claro no próximo plano - são focalizados em planos fechados os rostos e pés descalços dos cangaceiros dançando, são figurantes e suas fisionomias remetem-nos ao povo nordestino. Então, ainda que produzidas, notamos a procura em conceber a fidelidade da ação.

Exemplo 108 : ***O cangaceiro***

<b>Informações sobre a narrativa</b>	Continuação dos cantos e danças dos cangaceiros.
<b>Informações técnicas</b>	Idem exemplo 41. <i>Close</i> de um cangaceiro cantando.
<b>Informações sobre a trilha musical</b>	Idem exemplo 41.

Sobre a autenticidade da representação, continuamos como reflexão o exemplo de ***O cangaceiro***. Para Ismail Xavier o filme apresenta “*decupagem clássica, equilíbrio e integração, retrato posado, fotografia clara e limpa, situações calculadas, unidade, garantia dos ritmos organizados e eloqüência*”<sup>126</sup>. Entretanto, cabe-nos uma reflexão, será que se não fosse feito tão corretamente e não tivesse experimentado todo esse tratamento artístico: coreografia perfeita, figurino fiel, fotografia de boa qualidade, enquadramentos perfeitos e outros; este filme poderia ter sido considerado mal feito e não teria tido assim aceitação tão intensa fora do país na época? Não se pode negar que a Companhia tinha a preocupação de mostrar o popular folclórico brasileiro e tinha

intenção exportar seus filmes. Havia um discurso para conquistar o mercado externo e contrariando muitos críticos, notamos que a Companhia Vera Cruz não foi oposta a retratação da nacionalidade. Como podemos comprovar pelos depoimentos abaixo coletados por Maria Rita Galvão e Jean Claude Bernardet:

*“O **Cangaceiro** mostrou que filmes baseados em temas tipicamente brasileiros alcançam o interesse do público (...) sabemos agora que o público repelirá todo filme que não tiver uma história tipicamente nacional, uma técnica apurada, uma realização e interpretação cuidada.”<sup>127</sup>*

A afirmação acima do diretor Fernando de Barros demonstra a preocupação das pessoas envolvidas com a Companhia Vera Cruz sobre a questão da demonstração dos elementos típicos brasileiros no cinema. Essa declaração foi feita após o sucesso de ***Sinhá Moça*** e ***O cangaceiro***. Notamos que além da temática nacional abordada nestes filmes, Barros também acrescenta sobre a qualidade destes.

A Vera Cruz possuía um extenso material de divulgação de seus trabalhos, em “O Boletim”, consta o artigo intitulado “A Vera Cruz deseja boas histórias”, de Cavalheiro Lima, que rebateu as críticas recebidas em ***Caiçara*** e outros filmes realizados na fase inicial, sobre a brasilidade contida em ***O cangaceiro***:

*“O conteúdo de nossos filmes está melhorando, e **O Cangaceiro** promete ser a maior obra do cinema brasileiro, abordando um problema essencialmente nosso, sem as hibridizações de **Terra é sempre terra e Tico-tico no fubá**.”<sup>128</sup>*

Por ocasião da premiação do filme ***O cangaceiro*** em Cannes, a Vera Cruz emitiu textos com depoimentos das pessoas envolvidas no filme. Esses textos definem a

---

<sup>126</sup> XAVIER, Ismail. *Sertão Mar. Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

<sup>127</sup> BERNARDET, Jean Claude e GALVÃO, Maria Rita. Op. cit., p. 90.

<sup>128</sup> BERNARDET, Jean Claude e GALVÃO, Maria Rita. Op. cit., p. 115.

postura da Companhia com relação ao regional, nacional e exterior. O depoimento de Zampari fundador da Companhia demonstra que esta teve a preocupação de mostrar que o Brasil possuía uma indústria de cinema e sentiu-se orgulhoso sobre o reconhecimento de que **O cangaceiro** alcançava os objetivos propostos pela empresa.

*“Veio comprovar a vocação do Brasil para a sétima arte (...) A Vera Cruz está em dia com o cinema mundial (...) com **O Cangaceiro**, os interesses da Vera Cruz, como firma industrial, confundem-se com os do Brasil. ( É a intenção da Vera Cruz realizar filmes) que por sua qualidade técnica tenham expressão internacional, e em seu conteúdo, atendendo à vocação cultural do povo brasileiro, atinjam um interesse universal.”<sup>129</sup>*

Abaixo, notamos que Lima Barreto, o diretor do filme, expressa o mesmo desejo de Zampari e conclama a mídia para o apoio necessário.

*“(...) exorto quantos trabalhem no cinema, na ciência, no jornalismo, no teatro, na política e me todos os setores da atividade humana para se unirem em torno de um único ideal: propugnar pelo engrandecimento e prestígio no exterior deste grande país, desenvolvendo esforços (...) para que o cinema brasileiro se converta em arte de expressão internacional, isto é, se imponha ao mundo como deve e irá se impor.”<sup>130</sup>*

Todos estes comentários sobre o filme **O cangaceiro** exaltam a retratação da temática brasileira nos filmes e a intenção de conquista do mercado internacional pela Companhia. Lembremos que a década de 50 participou do processo de transformação do Brasil e São Paulo foi o ícone da industrialização, portanto como conceito novo já se seguia um outro paradigma. A Vera Cruz se inseriu no contexto de manifestações de nacionalismo e foi reflexo de sua época. O modelo que seguiu, estava no contexto nacionalista que culminou nos anos 50, mas já vinha desde a década de 20, foi a busca incessante pela modernidade. A imagem polida e cordial da Vera Cruz vai de encontro

---

<sup>129</sup> BERNARDET, Jean Claude e GALVÃO, Maria Rita. Op. cit. p. 117.

ao projeto desenvolvimentista<sup>131</sup>, baseado na industrialização, vivido na década de 50. Lembremos que foi a partir dos filmes da Vera Cruz que a cultura popular brasileira e o folclore nacional foram melhor representados. As canções nordestinas colocadas no filme, representam um resgate da cultura brasileira. O ritmo de baião, muito utilizado no decorrer da narrativa e o modelo de orquestração praticado por Gabriel Migliori, eram musicalmente atuais para o período. Diante dessas possibilidades pode-se chegar à conclusão de que a trilha sonora de ***O Cangaceiro*** contribuiu para que a representação da imagem do Brasil fosse de um país voltado para a modernidade, apesar do resgate da cultura folclórica.

Muitos críticos afirmam que a Companhia negava as raízes brasileiras, mas como observamos isso não ocorreu em ***O Cangaceiro*** e em vários filmes da Companhia. Talvez essa crítica seja procedente a alguns filmes, isto posto, podemos dizer que com relação a trilha musical, os filmes da Companhia Vera Cruz dividiram-se em dois grupos distintos. O primeiro no qual a trilha musical dos filmes era totalmente baseada no modelo hollywoodiano, sem a colocação de elementos da música popular brasileira e com a inserção de música semelhante a música erudita, dentre eles citamos: ***Angela, Terra é sempre terra, Na senda do crime e Appassionata***. E um segundo grupo, no qual incluímos ***O Cangaceiro, Caiçara, Sai da Frente, Esquina da ilusão, Luz apagada, É proibido beijar, Família lero lero, Sinhá Moça, Veneno, Nadando em dinheiro, Uma pulga na balança, Candinho, Tico-tico no fubá, Floradas na serra***; no qual o modelo hollywoodiano para trilhas musicais ainda

---

<sup>130</sup> BERNARDET, Jean Claude e GALVÃO, Maria Rita. Op. cit., p. 118.

<sup>131</sup> MAZZEO, Antonio Carlos. *Sinfonia inacabada – a política dos comunistas no Brasil*. São Paulo Bomtempo, 1998.

permaneceu, mas já é notado o aparecimento de elementos que caracterizam a cultura popular brasileira, como a inclusão de ritmos, danças e folclore nacionais.

## **CAPÍTULO 2**

**COMPOSITORES DAS TRILHAS MUSICAIS  
DOS FILMES DA VERA CRUZ**  
biografia, filmografia e comentários sobre a trilha musical.



## GABRIEL MIGLIORI

Nasceu em São Paulo em 1909 e faleceu em 1975. Foi arranjador, regente e instrumentista.

---

O início	Gabriel Migliori iniciou sua carreira profissional tocando piano na rádio Record de São Paulo. Estudou com os maestros Amadeu Pugliese, Savino de Benedictis e Agostinho Cantu e direcionou sua carreira para se tornar concertista clássico. Porém, abandonou seu instrumento e dedicou-se as áreas de arranjo, regência e composição para música erudita e música popular.
A Rádio Record	Foi o principal maestro, diretor da orquestra da Rádio Record e depois da TV Record, acompanhando os maiores cantores brasileiros, por mais de 30 anos.
A dedicação à música erudita e à música popular	Dedicou-se tanto à música erudita quanto à popular, e para esta adotava o pseudônimo de Guito Itiperê. Dentre seu repertório erudito destacamos <i>Variações sinfônicas sobre um tema popular</i> , <i>Concerto para violino</i> , <i>Impressões brasileiras</i> , <i>Pirapora</i> e <i>Berceuse</i> , obras em sua maioria premiadas pelo Departamento de Cultura da Prefeitura do estado de São Paulo.
Migliori e Nelson Gonçalves	Atuando na rádio PRA-5 em São Paulo, Migliori realizou o primeiro teste com o cantor Nelson Gonçalves, então com 19 anos. Migliori declarou que ficou preocupado com a forma apressada de falar do cantor, achando que isto poderia influenciar em seu modo de cantar. A estréia realmente teve problemas, pois Nelson ficara nervoso e não conseguiu cantar. Felizmente, após algumas apresentações, Nelson Gonçalves firmou-se como cantor e conquistou o público com sua belíssima voz.
A carreira radiofônica	No final da década de 30, o rádio começou a formar a sua equipe e compor seu elenco artístico, assim, teve uma relação muito estreita com o teatro, no sentido em que eram recrutados atores, atrizes, locutores e compositores de música para liderar os setores artísticos. Atuavam muitas pessoas de origem italiana - há destaque para os músicos: Radamés Gnattali, Francisco Mignone e Gabriel Migliori.
Participação em outros meios	Além do rádio, Gabriel Migliori transitou pelo teatro, cinema e televisão; foi maestro da orquestra da TV Record e ficou conhecido do grande público da época por participar como jurado do programa de televisão

---

## Gabriel Migliori e o cinema

Gabriel Migliori compôs a trilha musical do filme ***O cangaceiro***, este filme inaugurou uma série de trilhas que Migliori fez para filmes abordando a temática sobre o cangaço, dentre eles ***O primo do cangaceiro, Lá no meu sertão, Lampião o rei do cangaço, Cangaceiros de Lampião, Corisco, o diabo loiro*** e outros.

Gabriel Migliori tem um estilo de orquestrar para cinema semelhante ao de Max Steiner e Erich Wolfgang Korngold, considerados bons trilhistas de filmes de aventuras<sup>1</sup>. Steiner colaborou para a consolidação do estilo orquestral das trilhas sonoras para filmes de Hollywood. Ele usava comumente orquestras completas durante todo o filme, naipes de cordas para realização da melodia e com frequência utilizava o recurso musical de *mickeymousing*. O estilo de Korngold é definido por músicas pomposas e vibrantes, temas de aventuras conduzidos por metais e melodias românticas suaves e apaixonadas. Korngold imaginava a música para cinema como uma ópera sem canto, plena de melodias fortes, temas recorrentes para os personagens e agitado acompanhamento musical para a ação<sup>2</sup>.

Inspirados nestes compositores<sup>3</sup>, comumente Gabriel Migliori utilizou-se da formação de grande orquestra para composição e foi o primeiro compositor a se dedicar continuamente

---

<sup>1</sup> RAMOS, Fernão e MIRANDA, Luiz Felipe A. de. *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Senac, 2000.

<sup>2</sup> As conclusões musicais foram obtidas através da análise das trilhas sonoras de alguns filmes compostas por Max Steiner e Eric Korngold na disciplina Seminários Avançados IV, na pós-graduação em Multimeios, em 2003, ambas ministradas pelo prof. Claudiney Rodrigues Carrasco.

<sup>3</sup> Segundo entrevistado maestro Cyro Pereira, 09/out/ 2002.

à criação de trilhas musicais originais para cinema<sup>4</sup>. Seu estilo pode ser definido como vibrante e é baseado na técnica da *mood music* americana, na qual a música é colocada no filme de acordo com as nuances da ação cinematográfica. Contudo, para filmes mais intimistas como ***Estranho encontro***, de Walter Hugo Khouri, de 1957, o compositor soube captar o universo que o diretor buscava e usou de pequenos conjuntos<sup>5</sup> para melhor resultado sonoro.

Migliori obteve vários prêmios em sua carreira como compositor de cinema, dentre eles: quatro Sacis, dois prêmios Governador do Estado, dois prêmios intitulados Cidade de São Paulo e o prêmio Roquete Pinto. Conquistou também uma láurea internacional no Festival de San Francisco, pela trilha musical do filme ***O pagador de promessas***.

Em 1966, Hervé Cordovil compôs com Correia Júnior, “*Canto ao Brasil*”, peça sinfônica orquestrada por Gabriel Migliori e executada pela Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo. Sua amizade com Hervé Cordovil permitiu que Migliori utilizasse uma de suas composições no filme ***Família Lero lero*** (1953), trata-se da famosa “*Sabiá lá na gaiola*”, composta em 1946 em parceria com Mário Vieira e utilizada no filme como canção não original.

---

<sup>4</sup> RAMOS, Fernão e MIRANDA, Luiz Felipe A. de. Op. cit., p.376.

<sup>5</sup> Dados obtidos através de análise da trilha sonora do filme ***Estranho encontro***, de Walter Hugo Khoury.

## Comentários sobre a trilha sonora composta por Gabriel Migliori para os filmes da Vera Cruz

Em 1953, na Companhia Vera Cruz, Gabriel Migliori compôs as trilhas musicais de **O cangaceiro** com direção de Lima Barreto e **Família lero lero** com direção de Alberto Pieralise e em 1954, **Candinho**, com direção de Abílio Pereira de Almeida.

A trilha musical do filme **O cangaceiro**, recebeu prêmio de menção honrosa em Cannes. Muitos autores classificam a trilha deste filme como variante da linha hollywoodiana<sup>6</sup>, seguindo o tipo de composição musical para filmes de aventura nos quais se destacaram Dimitri Tiomkim, Erich Wolfgang Korngold, Max Steiner e Miklos Róza.

De acordo com as partituras dos filmes, notamos que Gabriel Migliori preferia escrever em tonalidades com poucos acidentes musicais e grafá-los de forma recorrente<sup>7</sup>. O compositor escreveu os arranjos orquestrais sem transposição e cada instrumento em uma clave distinta. Notamos muitas anotações nas partituras, estas se referem à instrumentação a ser utilizada e ao tempo de duração das músicas, já que eram cronometradas.

Em **O Cangaceiro**, o compositor inseriu música em 54 seqüências do filme, um número considerado elevado. O filme tem 90 minutos de duração e podemos considerar que 70% da obra apresenta música<sup>8</sup>. A trilha musical deste filme pode ser dividida em duas partes maiores. Uma, é composta de temas instrumentais orquestrados com inserção musical não diegética e outra, utiliza-se das canções em inserção diegética. Como inserção de música diegética também podemos citar o canto dos cangaceiros e o uso do gramofone.

---

<sup>6</sup> RAMOS, Fernão e MIRANDA, Luiz Felipe A. de. Op. cit., p. 548.

<sup>7</sup> Os trechos das partituras apresentadas neste trabalho são transcritos originalmente dos manuscritos das partituras musicais, incluindo anotações do compositor. A digitalização foi utilizada para melhor compreensão do leitor.

O número de canções do filme é de seis, estas aparecem sendo cantadas pelos personagens em plano diegético e em arranjos instrumentais no plano não diegético, são as canções: “*Minervina*”, “*Lua Bonita*” – de autoria de Zé do Norte, “*Chiquinho Olê*” (anônimo), “*Meu Pião*” (Zé do Norte). Gabriel Migliori também mostrou-se cauteloso na colocação da música, valorizando os tempos fortes da montagem. Notamos nas inserções não diegéticas o estilo das grandes orquestrações e também o uso do recurso *mickeymousing* – uma delas com a melodia de “*Mulher Rendeira*”. A escolha dos temas musicais colaborou para que a estrutura narrativa de ***O cangaceiro*** firmasse sobre a cultura regional nordestina.

Para os créditos iniciais do filme ***O Cangaceiro***, a inserção musical ocorreu semelhante ao modelo musical de apresentação dos temas de filmes de Hollywood da décadas de 30, 40 e 50, no qual vários *leitmotifs* do filme são apresentados de acordo com os nomes dos personagens ou diretores e compositores. Para este filme, Migliori compôs a introdução do tema dos créditos iniciais com a instrumentação de fagote, contrafagote, trompete, corne em fá, trombone, tímpanos e o naipe de cordas.

Inserimos abaixo a primeira apresentação deste tema, na introdução dos créditos iniciais do filme. Migliori assinala que o tema deve ser “ruidoso” e assume essa expressão para os instrumentistas. É notado o intenso movimento do naipe de cordas em semicolcheias. A combinação destes instrumentos juntamente com a dinâmica em *fortíssimo*, faz o tema assumir um caráter de imponência. A introdução refere-se ao tema de “*Mulher rendeira*” e após estes seis compassos ternários, há um *intermezzo* para a entrada do

---

<sup>8</sup> Dados obtidos com a digitalização das seqüências musicais realizada durante o trabalho. Nela constam todas as entradas musicais do filme ***O Cangaceiro*** com seus determinados tempos de execução.

leitmotiv intitulado “Teodoro e Olívia”, em compasso composto 12/8. A melodia principal de “Mulher rendeira” é realizada pelos instrumentos de metal, corne e piston.

The musical score is for a leitmotiv in 12/8 time, marked *ff* (fortissimo). The instruments and their parts are as follows:

- Fagote/Contrafagote:** Part marked *RUIDOSO*.
- Corni:** Part marked *ruidoso*.
- Piston:** Part marked *ruidoso*.
- Trombone:** Part marked *ruidoso* and *ff*.
- Timpani I:** Part marked *ff*.
- Batt:** Part marked *ff*.
- Violin I:** Part marked *ruidoso*, *RUIDOSO*, and *talão*.
- Violin II:** Part marked *ruidoso* and *talão*.
- Viola:** Part marked *ff*.
- Cello:** Part marked *RUIDOSO* and *ff*.
- Contrabass:** Part marked *ff*, *pizz*, and *arco*.

*Cangaceiro = Alberto! (Se treinos etc)*

*Ruidoso*

The image shows a page from a handwritten musical manuscript. At the top, the title 'Cangaceiro = Alberto! (Se treinos etc)' is written in cursive. Below it, the word 'Ruidoso' is written multiple times on different staves. The manuscript consists of approximately 15 staves of music. The notation includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamics like 'f' (forte) and 'a' (accelerando) are used. There are also performance instructions like 'cambio do adol' and 'arco ab'. The paper is aged and shows signs of wear, with some staining and discoloration. The left edge of the page shows the binding of the book.

Manuscrito original da partitura do filme **O cangaceiro** ( música para créditos iniciais)

No filme ***Família lero lero***, podemos afirmar que Gabriel Migliori apresenta o *leitmotiv* principal nos créditos iniciais e este repete-se ao longo do filme. O motivo melódico deste tema é composto por poucas notas e apresenta-se ao longo da narrativa com modulações, a mesma característica rítmica é apresentada nas outras inserções. O *leitmotiv* “Família Lero-lero”, apresenta-se em cinco compassos, na tonalidade de Sol M, em compasso binário simples e tem andamento acelerado:



Gabriel Migliori inseriu esse *leitmotiv* em grande parte da narrativa, ora original, ora imitativo, ora fragmentado. Contudo, notamos que o compositor deu preferência principalmente para a mudança de tonalidades da melodia principal de “Família Lero-lero”. É pertinente assinalar, que em todas as seqüências em que há a inserção deste *leitmotiv*, estas aparecem no plano não diegético. Em algumas seqüências de inserção sonora em 2º plano, uma das variações foi a mudança de tonalidade de Sol M para dóm:



A orquestração completa em que a mudança de tonalidade ocorre, foi realizada para os naipes de madeiras, metais e cordas e também com acompanhamento de piano. Notamos que o motivo rítmico desta melodia é idêntico ao tema original. O dobramento da melodia foi realizado por flautas, flautins e violinos no intervalo de 6ª M. O ritmo e a harmonia foram designados aos outros instrumentos, inclusive ao piano, que apresenta acordes com tensões



de 9<sup>a</sup> M, 11<sup>a</sup> J, 13<sup>a</sup> M, também enfatizadas no oboé. Entretanto, as violas, trombones, clarinetas e cornes, realizam o acompanhamento em terças, dando estabilidade ao centro tonal, embora rearmonizado na relativa maior, MibM. Essa opção da melodia em dóM e a harmonização em MibM, muda o caráter da composição, proposto inicialmente em outras seqüências - com a manutenção da tonalidade original - e cria um desconforto ao ouvinte.

The image displays a musical score for a symphony orchestra, spanning five measures. The instruments listed on the left are Flauta e Piccolo, Oboé, Clar., Fagote, Corni em fá, 2 Trombones, Violinos A e B, Viola, Cello e Bass, and Piano. The score is written in 2/4 time. The Flauta e Piccolo part begins with a melodic line in the treble clef, marked with a 'qu' (quasi) dynamic. The Oboé part plays a similar melodic line. The Clarinet, Bassoon, Horns, and Trombones parts provide harmonic support in thirds. The Violins, Viola, Cello, and Bass parts also play in thirds, creating a stable harmonic foundation. The Piano part provides a rhythmic and harmonic accompaniment. The overall texture is characterized by the interplay between the melodic woodwinds and the harmonic strings.

O término do trecho com o acorde de LábM, subdominante de MibM, gera expectativa, pois a estabilidade da cadência V – I foi suprimida (no caso utilizada V – IV) e o acorde ficou

suspensão. A seqüência do filme refere-se ao momento que em a família de Taveira tenta encontrá-lo. Com a inserção desta rearmonização e deste acorde final, a música também indaga a esse respeito: Taveira será encontrado ou não? A resposta virá em outra seqüência, mas a música colabora para questionar o espectador.

Além da mudança de tonalidades, em **Família lero lero**, Gabriel Migliori variou o motivo melódico principal do *leitmotiv* com arranjos e instrumentações diferenciados. Assinalamos abaixo, o trecho da partitura original com acompanhamento realizado pelo naipe de cordas e a melodia apresentada pelo fagote. O trecho apresenta-se em tonalidade de Dó M, entretanto o primeiro acorde é lá m, o que tornou o início da composição mais sutil, (cadência VIm – IIIm – V7 – I). O compositor também alterou o andamento original para mais

The image shows a musical score for the film 'Família lero lero'. It features five staves: Bassoon (Fagote), Violin 1 (1o. Violino), Violin 2 (2o. Violino), Viola, and Cello. The time signature is 2/4. The Bassoon part starts with a melodic line marked 'lento' and 'p', followed by 'pp' and 'ppvisi'. The string parts (Violins, Viola, and Cello) provide accompaniment, with dynamics ranging from 'p' to 'pp'. Performance instructions include 'arco' (arco) and 'pizz' (pizzicato). The score is in the key of D major, with a first chord in the key of A minor.

lento e utilizou *staccatos* no tema da melodia principal. Este trecho foi inserido em um final de seqüência do filme<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> Seqüência na qual Taveira é pego em flagrante pela família na praia.

Há no filme, inserções musicais para os finais de seqüências. Neste exemplo, notamos a permanência da tonalidade central da modulação, Sib M e o término da música coincidindo com o corte final da seqüência. Para isso, o compositor indicou uma cadência com resolução V – I, mas terminou com um acorde relativo de Gm9/E. Uma boa solução na harmonia para representar no filme um momento de desconcerto do personagem. O uso dos acordes I – Vm – I (alteração modal, Fm é o 5º grau da tonalidade de sib menor), ameniza a polarização da cadência I – V – I e torna a intervenção musical mais branda.

The image shows a musical score for a film sequence. The score is in 2/4 time, Moderato, and marked *mf*. It includes performance instructions like "pizz" and "arco cello". The score is for the following instruments: Oboé, Clar., Fagote, Corne, Tromb., Violinos A e B, Viola, and Cello. The score is in the key of B-flat major (two flats) and ends with a cadence in the relative minor, G minor (three flats).

Além destas inserções no plano não diegético, no filme **Família lero lero**, há muitas aparições da música no plano diegético. Estas são realizadas através das canções - “*Ilha de Capri*” de autoria de Will Gross e Jimmi Kennoly - “*Lata d’água na cabeça*” de L. Antônio - “*Ingrata Madalena*” de Cassiano Nunes - “*Sabiá na gaiola*” de Herve Cordovil - “*Mia gato*” de Mário Vieira - “*Na colheita*” de autoria de Francisco Poncio Sobrinho e Baptista Júnior cantadas por Bob Carrol, Ivan e Ivone Rodrigues, a maioria cantada por atores ou cantores, que faziam sucesso na época.

Gabriel Migliori utiliza novamente em **Família lero lero**, o procedimento *mickeymousing* (9 inserções) e prestigia a cultura popular inserindo um conjunto regional com violão, pandeiro e cavaquinho com ritmo de baião, para o acompanhamento musical de Teteco, filho de Taveira, na estação de rádio.

A música em 2º plano, também é muito presente neste filme. Migliori a insere em nove seqüências com arranjos orquestrados e em sua maioria o naipe de madeiras realiza o acompanhamento e os violinos, a melodia principal. Há também a inserção dos temas em alternância de planos sonoros: o tema é apresentado ora em primeiro plano, ora em segundo, como é o caso do tango. Para este filme há registro manuscrito da partitura do tango, referente à seqüência em que Taveira dança no salão de festas do hotel. O tango foi composto para piano, violinos, guitarra, cello e contrabaixo, em tonalidade de Fá M e tem dois minutos de duração.

Quanto à trilha musical de **Candinho**, podemos afirmar que Gabriel Migliori centrou em dois tipos de inserção musical: as canções e os *leitmotivs*. Neste filme, Gabriel Migliori insere sete canções, um número considerado razoável e igualmente aos outros filmes, o compositor utiliza neste, as canções como inserção musical diegética e não diegética. A

canção “*O que ouro não arruma*” apareceu no filme nove vezes, tanto no plano diegético quanto no plano não diegético. A canção aparece pela primeira vez nos créditos iniciais, transcrita no trecho abaixo:

The image displays a musical score for the song "O que ouro não arruma". The score is arranged in a standard orchestral format with the following instruments and parts:

- Flute:** Melodic line in the upper register, starting with a series of eighth notes and ending with a quarter rest.
- Oboe 1:** Melodic line in the middle register, mirroring the flute's melody.
- Oboe 2:** Melodic line in the middle register, featuring a dynamic marking of *f* (forte).
- Oboe 3:** Melodic line in the middle register, also featuring a dynamic marking of *f*.
- Oboe 4:** Melodic line in the middle register, featuring a dynamic marking of *f*.
- Trombone:** Melodic line in the lower register, providing harmonic support.
- Timpani:** Percussion part, mostly consisting of rests.
- Violin I:** Melodic line in the upper register, mirroring the flute's melody.
- Viola:** Melodic line in the middle register, mirroring the oboe parts.
- Cello:** Melodic line in the lower register, mirroring the oboe parts.
- Piano:** Accompaniment part, mostly consisting of rests.

The score is written in common time (C) and features a variety of note values, including eighth and sixteenth notes, as well as rests. The dynamic markings *f* are prominent in the woodwind parts.

Como características melódicas e rítmicas, a canção aparece em tonalidade de Fá Maior, apresentando melodia simples, motivo rítmico sem muita movimentação, compasso binário simples e andamento lento. A instrumentação utilizada priorizou os instrumentos de timbre agudo para realização do tema principal, violinos e flautas, e para execução da contramelodia, os oboés. O compositor aboliu o contrabaixo, instrumento de timbre grave, e optou para a mesma função, o trombone e o violoncelo. Todas essas características demarcam o caráter delicado e leve que esta melodia apresenta. Assim como o personagem principal, Candinho, moço ingênuo e puro.

Outra melodia que também mantém essa caracterização comparada ao personagem principal é o *leitmotiv* intitulado “*Candinho*”, transcrito no trecho abaixo. Embora o tema apresente uma instrumentação mais ampla, com inclusão do contrabaixo em compasso binário, o andamento lento permanece. O contraponto de clarinetas, violas e violoncelos é realizado com pouca atividade rítmica, por semitons em um movimento descendente; esse tipo de colocação da melodia secundária dá a sensação de introspecção, de perda da tonalidade central, o movimento descendente acentua que a melodia caminha para outra tonalidade, entretanto isto não acontece, apenas a sensação de queda é mantida. Este trecho está na tonalidade de DóM e foi inserido ao despertar de Candinho na fazenda, na seqüência inicial do filme. É relevante notar que os últimos compassos apresentam preparação harmônica/ melódica para o *mickeymousing*, no momento em que Candinho é empurrado pela cabra no riacho, para isso o compositor utilizou o acorde de preparação ao final: Lab7M/9. A inserção deste tema musical no início do filme, somado à presença de Candinho em cena, compõem para sublinhar o comportamento do rapaz, calmo e pacato, bem como no tema anterior.

1 2 3 4 5 6 7

Oboé

Clarinetta

Violino 1o. e 2o.

Viola

Cello e Fagote

Basso

só cellos

arco

8 9 10 11 12 13 14

Oboé

Clarinetta

Vln. 1o. e 2o.

Vla.

Vlc.

Cb.

Notamos também que nos créditos iniciais do filme **Candinho**, Gabriel Migliori, insere na introdução da música, um trecho do *leitmotiv* principal do filme. Com caráter imponente, espelhado no modelo hollywoodiano de apresentação dos créditos iniciais, a introdução apresenta algumas notas do *leitmotiv*, entretanto o tema não foi incluído inteiramente nos créditos iniciais. Para o tema dos créditos, Migliori optou pelas canções “*O que ouro não*

The image displays a page of a musical score for the film *Candinho*. The score is written for a 2/4 time signature and is in a minor key. It includes parts for various instruments: Flute (marked *unissoco*), Oboe I, Clarinete (marked *anf*), Corni em F (marked *f* and *legado*), Piano (marked *f*), Trombone (marked *f*), Timpani (marked *f* and *f*, with notes *trapani mb e lib* and *trada o mb em dob*), Violinos (marked *ff*), Viola (marked *f*), Cello (marked *cello e bass* and *fagote*), and Piano (marked *f*). The score shows the initial introduction of the main leitmotiv, with some instruments playing sustained notes and others playing rhythmic patterns.

*arruma*” e “*Meu Policarpo*”. Contudo, vale ressaltar que o compositor utilizou um recurso interessante para inserir o *leitmotiv* principal do filme, sem fazer sua exposição completa logo no início. A opção pela exposição de algumas notas do motivo principal do tema, cria expectativa por parte do público na apresentação do *leitmotiv* durante o filme.



Outro *leitmotiv* que Gabriel Migliori utilizou no filme, se refere à figura da mãe desaparecida de Candinho. O tema é composto com a melodia principal da canção carnavalesca “*Mamãe eu quero*” e foi utilizado oito vezes, em todos os momentos em que o personagem principal pergunta sobre sua mãe. Notamos que Migliori compôs esse tema enfatizando o caráter satírico. O compositor escreve acima da melodia principal, realizada pelo trompete com surdina, as sílabas “*má, má, má*”, como se o trompete estivesse cantando

The image shows a musical score for a leitmotiv. The score is written for a full orchestra and includes the following parts: 1o. Piston (Trumpet 1), 2o. e 3o. Piston (Trumpets 2 and 3), Clarineta (Clarinet), Piccolo (Piccolo), Oboé (Oboe), Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Contrabass (Double Bass). The music is in 2/4 time and features a melodic line in the trumpets with the lyrics "surdina má má má" written above it. The string section plays a rhythmic accompaniment, with some parts marked "pizz" (pizzicato) and "arco" (arco). The score is divided into two systems, with the first system covering measures 1-8 and the second system covering measures 9-16.

“*Mamãe eu quero*”. O naipe de cordas está completo e executa a nota fundamental do acorde em *pizzicato*. A cargo da melodia estão os trompetes, flautins e oboés. Da canção

original, foi extraído apenas a frase: “*Mamãe eu quero*” com mudanças melódicas intervalares para cada instrumento diferente. A harmonia apresenta resolução harmônica simples e cadência conclusiva com resolução em F4 M (G7M – G7/b5 – C7 – F ). São onze compassos nos quais o compositor consegue expressar o caráter cômico e apontar para o espectador que Candinho quer sua mãe.

A música em 2º plano também foi um recurso muito utilizado neste filme. Muitas cenas estão marcadas com esse tipo de construção da trilha musical, intensificando os diálogos do personagem principal Candinho em seu namorico com Filoca, enquanto trabalha, na procura de sua mãe e da herança por ela deixada.

Há um maior número de inserções diegéticas em ***Candinho***, do que nos outros dois filmes em que Migliori compôs as trilhas musicais. Notamos inserções de bandas de música, cantores, músicos de boate e outros. Como representação da cultura popular brasileira, há inserção do fandango.

## **Filmografia**

1953 – ***O cangaceiro***

Direção: Lima Barreto

Produtora: Companhia Cinematográfica Vera Cruz

1953 – ***Família lero lero***

Direção: Alberto Pieralise

Produtora: Companhia Cinematográfica Vera Cruz

1954 – ***Candinho***

Direção: Abílio Pereira de Almeida

Produtora: Companhia Cinematográfica Vera Cruz

1954 – ***São Paulo em festa***

Direção: Lima Barreto

Produtora: Companhia Cinematográfica Vera Cruz

1955 – ***Armas da vingança\****

1955 - **O primo do cangaceiro\***

1955/ 56 – **Fernão Dias\***

1956 – **O capanga\***

1957/58 – **Estranho encontro**

Direção: Walter Hugo Khoury

Produtora: Cinematográfica Brasil Filme Ltda.

1957 – **Paixão de bruto\***

1957 – **Dioguinho\***

1958 – **Paixão de gaúcho**

Direção: Walter George Durst

Produtora: Cinematográfica Brasil Filme Ltda

1958 – **Padroeira do Brasil (Cavalgada da esperança)\***

1959 – **Cidade ameaçada\***

1960 – **A primeira missa\***

1960 - **A moça do quarto 13**

Direção: Richard E. Cunha

Produtora: Cinedistri, Sinofilmes (São Paulo) / Layton Film Productions (Hollywood)

1960 - **Nudismo não é pecado\***

1960 – **Na garganta do diabo**

Direção: Walter Hugo Khoury

Produtora: Cinebrás

1962 – **Lá no meu sertão\***

1962- **Luta nos pampas\***

1962 – **O pagador de promessas**

Direção: Anselmo Duarte

Produtora: Cinedistri

1963 – **Lampião, rei do cangaço**

Direção: Carlos Coimbra

Produtora: Cinedistri

1965 – **O santo milagroso**

Direção: Carlos Coimbra

Produção: Cinedistri – Oswaldo Massaini

1966 – **Cangaceiros de Lampião**

Direção: Carlos Coimbra

Produção: Cinedistri

1968 – ***Madona de cedro***

Direção: Carlos Coimbra

Produção: Cinedistri

1969 – ***Corisco, o diabo loiro***

Direção: Carlos Coimbra

Produção: Cinedistri

1971 – ***O homem-lobo\****

---

\* Únicos dados disponíveis em bibliografia especializada.

RADIO EMBLEMANTES SA
Candiuko. (Albertura) 1, 25.

*Letra de*

1. Flautas  
 2. Clar.  
 3. corni  
 4. Sax.  
 5. Tromb.  
 6. Bateria  
 7. Violini  
 8. Viola  
 9. Cello e basso  
 10. Piano

2/4 unisono  
 2/4 *tril*  
 2/4 *tril*  
 2/4 *fleg.*  
 2/4 *flegado*  
 2/4 *tril*  
 2/4 *timpani*  
 2/4 *ff*  
 2/4 *f*  
 2/4 *faj.*  
 2/4

*mudo omni e un do b*

This is a handwritten musical score on aged paper. It features ten staves for different instruments: Flutes, Clarinet, Horns, Saxophone, Trombone, Drums, Violins, Viola, Cello/Bass, and Piano. The music is written in 2/4 time and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. There are several corrections and annotations in the score, including circled numbers and crossed-out sections. The title 'Letra de' is written at the top left, and 'Candiuko. (Albertura) 1, 25.' is at the top right.

Manuscrito original da partitura do filme **Família Iero Iero** ( música dos créditos iniciais)

## GUERRA PEIXE



César Guerra Peixe nasceu em Petrópolis/ RJ em 18 de março de 1914 e faleceu em 26 de novembro de 1993. Foi representante da primeira geração pós nacionalista e transitou entre a música erudita e a popular com grande desenvoltura. Atuou como professor, arranjador, regente, violinista, compositor e musicólogo.

---

### O início

Com 7 anos de idade, Guerra Peixe já participava de grupos de que executavam choro na época do carnaval nas ruas, tocava violino, violão e piano. Aos 9 anos estudou teoria musical com o Prof. Paulo Carneiro. Até os 12 anos, continuou a participar desse tipo de grupo musical tocando em várias cidades da região de Petrópolis, entretanto aos 11 anos começou a estudar violino, piano e teoria musical na Escola de Música Santa Cecília. Nesta, aprendeu violino com o professor tcheco Gao Omacht e com apenas cinco anos do aprendizado de violino, o músico conquistou a medalha de ouro oferecida pela antiga Associação Petropolitana de Letras. Em 1929, então com 15 anos, terminou o curso de teoria e solfejo e passou a lecionar violino como professor assistente na Escola de Música Santa Cecília, nesse período, tocava no Cine Glória. Desde então, Guerra Peixe começou a fazer orquestrações instrumentais para variadas combinações e mostrava seus arranjos para o mestre de bandas Firmino Borrajo, que o ajudava. Com 16 anos, escreveu sua primeira composição , o tango “*Otília*”. Continuou estudando violino com outros mestres e em 1930 foi nomeado catedrático de violino da mesma escola.

---

### A década de 30

Em 1932, Guerra Peixe ingressou no Instituto Nacional de Música no Rio de Janeiro, onde continuou seus estudos sobre harmonia e particularidades de conjunto de câmara. Até os 19 anos, compunha e tocava músicas populares. Em 1934, o músico mudou-se

---

	definitivamente para o Rio de Janeiro e fez parte de orquestras de salão de confeitarias, bares, cafés e algumas vezes tocou em orquestras sinfônicas.
Os estudos	De 1938 até 1943, dedicou-se ao estudo de contraponto, fuga, composição e instrumentação com o professor Newton de Pádua. Em 1941, Guerra Peixe entrou para o Conservatório Brasileiro de Música, tendo sido o primeiro aluno do estabelecimento a concluir o curso de composição.
Primeiros contatos com a música dodecafônica	Em 1944, então com 30 anos, Guerra Peixe freqüentou o curso particular sobre os princípios da música serial, análise, estética da música, harmonia avançada e a técnica de dodecafonismo da escola de Viena com H. J. Koellreuter, até 1947. Sua composição de destaque foi “ <i>Noneto</i> ” de 1945. No mesmo período, Guerra Peixe apresentou na Rádio Tupi, uma sinfonia de sua composição. Podemos chamar esse período de sua carreira como divisor, pois até então Guerra Peixe dedicava-se ao estudo e composição de músicas eruditas e populares. Seu contato com Koellreuter, o despertou para a música dodecafônica. Seu primeiro trabalho nesse sentido foi intencionalmente antinacionalista. A maioria das obras seguintes confirmam essa tendência universalista.
Grupo Música Viva	Em 1945, Guerra Peixe filiou-se ao grupo Música Viva, responsável pela divulgação das suas primeiras composições através da Rádio MEC do Rio de Janeiro. Sua “ <i>Sinfonia no. 1</i> ”, dodecafônica, composta em 1946, foi lançada pela B.B.C. de Londres, Inglaterra, sob a regência de Maurice Miles, depois executada no Festival Internacional de Música Jovem, da Rádio de Bruxelas, sob a regência de André Joinin. Em 1948, o regente alemão Hermann Scherchen, executou a obra “ <i>Noneto</i> ” de Guerra Peixe na rádio de Zurique na Suíça. Em 49, Hermann convidou Guerra Peixe para morar em sua casa por dois anos, a fim de estudar regência, entretanto Guerra Peixe resolveu permanecer no Brasil.
Dodecafonismo somado ao nacionalismo	Após esse período, Guerra Peixe sentiu necessidade de expressar a nacionalidade em sua música e acaba introduzindo em suas composições células rítmicas e melódicas de ponteio, acalanto e choro. O músico tentava unir as duas correntes: dodecafonismo e nacionalismo musical. Observamos obras interessantes de Guerra Peixe desse período, as quais alguns autores intitulam de “pseudonacionalistas”.

Descobertas dos ritmos brasileiros	Após uma viagem à Recife/ PE, o músico impressionou-se com o maracatu e abandonou seus estudos dodecafônicos, voltando para o Rio de Janeiro. Insatisfeito com seu conhecimento sobre os ritmos brasileiros, Guerra Peixe assinou um contrato para trabalhar como orquestrador e compositor em uma emissora de rádio em Recife, lá poderia estudar o maracatu e o folclore do nordeste. E foi o que ocorreu, no nordeste Guerra Peixe pesquisou o material folclórico de maracatus, xangôs e catimbós nas cidades de Olinda, Paulista, Igarassu, Jaboatão, São Lourenço da Mata, Garanhuns, Limoeiro e Caruaru.
Principais premiações	Em 1950, ganhou o primeiro prêmio concedido por unanimidade pelo júri no concurso organizado pela prefeitura de Recife, em comemoração ao centenário do Teatro Santa Isabel, no qual apresentou sua obra <i>“Abertura solene”</i> e regeu a orquestra. Um ano depois, ganhou uma bolsa de estudos para o 3º Curso Internacional de Férias, em Teresópolis no Rio de Janeiro, por um concurso realizado pelo Museu de Arte Moderna MAM de São Paulo. Em 52, escreveu para o suplemento literário do Diário de Pernambuco, Recife, uma série de 20 artigos sobre <i>Um século de música no Recife</i> , sobre a cultura musical da cidade.
Continuação das pesquisas nacionalistas pelo Brasil	Em 1955, o compositor publicou <i>Maracatus do Recife</i> , fruto de suas pesquisas e anotações. Após anos morando em Recife, Guerra Peixe mudou-se para São Paulo e retornou suas atividades no rádio, todavia continuou a estudar composição e o folclore nacional. Guerra Peixe sempre preocupado em coletar temas populares, freqüentou o curso de folclore musical do Centro de Pesquisas Folclóricas Mário de Andrade, patrocinado pela Comissão Paulista de Folclore, e visitou as cidades paulistas de Taubaté, Pindamonhangaba, Tatuí, São José do Rio Pardo e Carapicuíba e pôde registrar material sobre jongos, sambas, cateretês, cururus, danças-de-santa-cruz, folias de reis, congadas, modas de viola e outros. Em 1954, em São Paulo, nos jornais Tempo e A Gazeta, Guerra Peixe tinha colunas nas quais escrevia artigos sobre o folclore musical brasileiro e música popular.
Mais premiações	No ano de 1955, sua obra <i>“Suíte sinfônica no. 1, Paulista”</i> , foi apresentada em São Paulo pelo maestro Edoardo de Guarnieri, depois foi executada em Moscou, Leningrado, Odessa, Lyov e Kiev, na URSS. Em 1958, o compositor recebeu o primeiro prêmio no concurso de composição da Ricordi Brasileira. Em 1959, foi nomeado chefe do setor musical da Comissão Paulista de Folclore. Em 1960, classificou-se em segundo lugar no concurso promovido pela Rádio MEC do Rio de Janeiro. No ano seguinte, obteve o primeiro lugar no



	mesmo concurso com a obra “ <i>Sinfonia no. 2.</i> ” Guerra Peixe foi correspondente do Instituto Interamericano de Musicologia e da Comissão Nacional de Folclore do IBICC – Unesco e da seção brasileira da Sociedade Internacional de Música Contemporânea. Em 1963, voltou para o Rio de Janeiro atuando como violinista na Orquestra Sinfônica Nacional, da rádio MEC.
Período de estudos ao violão	Em 1968, criou a Escola de Música Popular do MIS, no Rio de Janeiro. Após 1969, Guerra Peixe compôs várias obras ao violão, outro instrumento que dominava desde a infância.
Guerra Peixe e a Universidade	De 1972 a 1980, foi professor: no Centro de Estudos Musicais do Rio de Janeiro; na Universidade Federal de Minas Gerais; na USP – Universidade de São Paulo e na UFRJ – Universidade Federal do Rio de Janeiro.
Período de composições	O ano de 1979, foi produtivo à Guerra Peixe. Ele compôs para orquestra de câmara, piano, violão e câro infantil. Para piano são destaques desse período suas composições inspiradas em cantiga de Folia do dia de Reis, marcha baiana e ponteado de viola (“ <i>Prelúdios Tropicais</i> ”).
Obras para câro	Para violão solo compôs 10 peças intituladas “ <i>Lúdicas</i> ” e para câro infantil, optou por três vozes iguais. Sua obra para câro é bastante vasta, ela segue as mesmas características folclóricas. Em uma delas, Guerra Peixe reuniu quadras do estado do Espírito Santo e as musicou para câro infantil.
Premiações na década de 80	Em 1982, recebeu a medalha do Mérito da Fundação Joaquim Nabuco, em 84, a medalha Koeler, da Câmara Municipal de Petrópolis e em 1986, o prêmio Shell pelo conjunto de sua obra. Até os 79 anos de idade, Guerra Peixe continuou a trabalhar dando aulas e compondo. Vale salientar que Guerra Peixe foi o único compositor a receber três vezes o prêmio ‘Golfinho de ouro’ do MIS – Museu da Imagem e do Som – do Rio de Janeiro. Em 1992, compôs para orquestra sinfônica uma obra inspirada em Cândido Portinari. “ <i>Tributo a Portinari</i> ” é uma suíte sinfônica, dividida em quatro movimentos – “ <i>Família de Emigrantes</i> ”, “ <i>Espantelho</i> ”, “ <i>Enterro na Rede</i> ” e “ <i>Bumba-Meu-Boi</i> ” - inspirados nos quadros do pintor. A obra foi composta em 1992, com o auxílio de uma Bolsa Vitae e foi executada durante a 10ª Bienal de Música Contemporânea do Rio de Janeiro, no Teatro Municipal. Este concerto aconteceu em 1993, ano de seu falecimento, no mesmo ano em que recebeu o título de Maior Compositor Brasileiro Vivo. Nesse período, o compositor trabalhava em uma cantata popular sobre temas de Vinícius de Moraes e Baden

---

Powel.

---

Alunos de  
Guerra Peixe

Guerra Peixe teve alunos que alcançaram prêmios tanto no Brasil como no exterior, destacando-se entre eles Jorge Antunes, José Maria Neves, Guilherme Bauer, Maria Aparecida Antonello Ferreira, Clóvis Pereira, Murilo Tertuliano dos Santos, Ernâni Aguiar, Antônio Guerrero, Paulo Moura, Ailton Barbosa, Antônio Jardim, Carlos Cruz, além de arranjadores e compositores populares como Chiquinho Morais, Capiba, Sivuca, Rildo Hora, Baden Powell, Formiga, Juca Chaves, Roberto Menescal.

---

Toda uma geração foi beneficiada com o serviço cultural de Guerra Peixe, mas a sua contribuição foi muito além. Como Villa-Lobos, por exemplo, ele foi um compositor que deu identidade a música erudita nacional. Durante toda sua carreira musical, Guerra Peixe recolheu material folclórico do Brasil: esteve em Recife, no Rio de Janeiro, São Paulo, Espírito Santo, Belo Horizonte, Ubatuba, entre outras cidades; procurava pesquisar a música folclórica local e inserir em suas composições. É notório, o nacionalismo aliado à música erudita presente em suas obras. Aos 68 anos de idade, Guerra Peixe foi entrevistado pelo Jornal do Brasil e afirmou:

*“O nacionalismo não é tudo, mas facilita. Existe um sentimento nacional cada vez mais forte na África, na América Latina, etc. Todo país que se desenvolve ganha seu estilo, sua escola própria de música. Mas, até que ela se firme leva séculos. Tendo-se consciência disso, é possível antecipar, com o adestramento através do material folclórico, que no Brasil é uma riqueza extraordinária, e eu mesmo mal comecei a aproveitar. Pelo que vi sobretudo em São Paulo e Pernambuco, pelo que continuo pesquisando, tenho uma idéia geral de todo país. No Rio Grande do Sul, por exemplo, não havia candomblé, eu fui encontrá-lo com o nome de batuque. E há essa coisa sadia que é a influência nordestina por todo país, que se dá pelo que a música de*

*lá tem de sugestiva e também pelas constantes migrações internas. Só a cidade de São Paulo tem 90 forrós, embora comercializados.<sup>10</sup>”*

A obra de Guerra-Peixe é composta por 900 partituras. Jane Guerra Peixe, sobrinha e curadora da obra do compositor, é responsável pelo acervo e acredita que há material organizado para a realização de dezoito livros, dentre eles, apostilas didáticas sobre pesquisas de cultura popular, além das partituras para orquestra, das quais apenas 20% foram publicadas.

### **Principais características de suas obras**

Guerra Peixe é reconhecido por suas habilidades como compositor e arranjador. Notamos em suas composições um certo lirismo, mas ao mesmo tempo também encontramos muitas orquestrações com caráter mais imponente e festivo.

Assim como os outros compositores que atuaram na Companhia Cinematográfica Vera Cruz, Guerra Peixe trabalhou muito tempo em rádio, dirigindo orquestras, compondo para elas e transpôs o aprendizado desse veículo de informação e entretenimento para o cinema. Embora Guerra Peixe tivesse tido muito contato com o rádio, nota-se que o compositor foi pouco influenciado pelo *jazz*, ritmo característico do período da década de 50 e difundido por esse meio de comunicação. Podemos traçar um paralelo entre Guerra Peixe e Radamés Gnattali, no sentido de que os dois compositores estiveram grande parte de suas carreiras em contato com orquestras radiofônicas. Entretanto o diferencial entre os dois, é

---

<sup>10</sup> MARQUES, Clóvis. *Vou criar uma nova escola de música mineira*. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, Cardeno B, 1982.

que Radamés teve influência do *jazz* e o incorporou em suas composições aliadas ao nacionalismo e Guerra Peixe não se influenciou diretamente por esse gênero musical.

Podemos dividir a carreira de Guerra Peixe em:

1<sup>a</sup> fase: período neoclássico com alguns elementos que caracterizam a música popular brasileira, como o gênero do choro e outros.

2<sup>a</sup> fase: período no qual estudou dodecafonismo.

3<sup>a</sup> fase: período no qual realiza uma aliança entre o dodecafonismo e o repertório nacional, principalmente em termos rítmicos.

4<sup>a</sup> fase: período que estuda o folclore brasileiro e incorpora ritmos e melodias deste em suas obras.

Devido à sua dedicação ao estudo musical, Guerra Peixe soube aliar elementos folclóricos, portanto nacionalistas, à sua obra erudita. Essa tendência em acoplar elementos presentes no cotidiano musical popular, permitiu-lhe escrever obras de execução fácil, pois acreditava que desta maneira, estas seriam melhores interpretadas e apreciadas pelo público.

Guerra Peixe, assim como Radamés Gnattali, também utilizou em diversas composições o ritmo de baião e o acordeão como instrumentação. Há o registro da obra "*Variações opcionais*" de 1977, composta para violino e acordeão, na qual mais uma vez, o compositor aliou o popular ao erudito.

Sem dúvida, podemos destacar como características das obras musicais de Guerra Peixe: a presença do caráter folclórico aliado a orquestração. Em artigo publicado no *Jornal do Brasil*, Guerra Peixe demonstra sua preocupação com o estudo do folclore e comenta:

*“(...) a pessoa deve estudar folclore para saber utilizá-lo (...) foi a razão pela qual muitos anos escrevi suítes. Pegava um aspecto rítmico, melódico e harmônico, também, porque existe uma harmonia subtendida, e usava para formar um métier neste sentido, que vai servir amanhã de base para a experiência de uma outra pessoa. Com o tempo, fica com isso no subconsciente, a música funciona com mais naturalidade, então pode-se dar ao luxo de escrever mais à vontade, estilizar. E virá uma época em que o sujeito não precisará mais pensar nisso. É por isso que eu digo: é preciso estudar o folclore para superar o próprio folclore”.<sup>11</sup>*

## **Guerra Peixe e o cinema**

Com relação aos outros compositores de trilhas da Companhia Vera Cruz, Guerra Peixe atuou pouco em cinema, sua produção concentrou-se mais de 1944 a 1954. Na Companhia Vera Cruz, em 1951, Guerra Peixe compôs a trilha musical do filme ***Terra é sempre terra***, dirigido por Tom Payne. E nos anos seguintes compôs outras trilhas musicais na Cinematográfica Maristela.

Já morando em São Paulo, em 1953, compôs a trilha sonora do filme ***Canto do mar***, de Alberto Cavalcanti, recebendo por esse trabalho prêmios no Rio de Janeiro e São Paulo. Ainda compôs trilhas sonoras para mais quatro filmes, entre eles ***O craque*** de José Carlos Burle em 1954.

---

<sup>11</sup> HORTA, Luiz Paulo. *Guerra Peixe – 70 anos – O ofício vital de um mestre da música*. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, Caderno B, 19/03/84.

## **Comentários sobre a trilha musical de *Terra é sempre terra* composta por Guerra Peixe**

Podemos afirmar que a trilha musical de *Terra é sempre terra* apresenta dois *leitmotivs* principais, inserções de composições folclóricas e canções que fizeram sucesso na época.

Notamos que o principal *leitmotiv* é “*Tema de Paiol Velho*”, este tem arranjo orquestrado. O tema é apresentado por vezes em sua concepção original, mas também com arranjos e instrumentações diferenciados. Cerca de 60% das inserções musicais do filme são realizadas com esse tema. O outro *leitmotiv* mencionado refere-se ao “*Tema de João Carlos e Lina*”, representado pela canção de Dorival Caymmi, “*Nem eu*”. Este tema é apresentado sob a forma de canção e com arranjos instrumentais.

Os temas folclóricos foram reservados para as seqüências fílmicas da representação: da quermesse, das rezadeiras e das rodas de viola em volta da fogueira. Percebemos que a proposta destas inserções musicais vem de encontro com o trabalho de pesquisa folclórica de Guerra Peixe, portanto é pertinente notar que as músicas inseridas - especificamente nestas seqüências - são bem articuladas em cada trecho da narrativa.

Sobre as canções, o que não se pode deixar de mencionar é que a inserção da canção “*Nem eu*”, de autoria de Dorival Caymmi, foi uma proposta satisfatória, no sentido de que a canção se torna o *leitmotiv* de João Carlos e Lina, além de apresentar os meios de comunicação e entretenimento da época: o rádio e a vitrola. A outra canção utilizada foi “*Qual o quê*” – autoria de Jucata e Guia de Moraes, no filme cantada por Alberto Ruschel e Renato Consorte. Sobre sua participação nesta canção Consorte comenta:

*“Sim, cantei...(cantarola) “qual o quê uma rosa não há... qual o quê uma rosa não há, gosto de lá com saudade daqui, mas fico aqui com saudade de lá...””, eu era muito ligado ao Alberto Ruschel, aliás no **Terra é sempre terra** ele era funcionário como microfonista (...) além disso, eu cantei no **Caçara**, nas cenas em que mexiam com o Alberto (...) (sobre a gravação) Nestes filmes, nós tínhamos uma unidade de som, um carro todo equipado com som, para levar à Ilha Bela e o encarregado disso era o Michael Stoll. “Qual o quê” foi com o esse aparelho (...) foi gravado lá, depois nós dublamos. O Alberto (Ruschel) e eu dublamos também os caçaras, nós tínhamos o som provisório, era como chamávamos o som deste carro.”<sup>12</sup>*

As inserções musicais aplicaram-se as seqüências: em plano geral da fazenda, proporcionando um clima pictórico ao filme; ao romance do casal Lina e João Carlos; a plantação em chamas e as festas folclóricas - quermesse e rezas.

## Filmografia

1944 – ***Tristezas não pagam dívidas***

Direção: José Carlos Burle e Rui Sá ( Ruy Costa)

Produtora: Atlântida

1951 – ***Terra é sempre terra***

Direção: Tom Payne

Produtora: Companhia Cinematográfica Vera Cruz

1953 – ***O canto do mar***

Direção: Alberto Cavalcanti

Produtora: Kino Filmes

1953 – ***O homem dos papagaios***

Direção: Armando Couto

Produtora: Multifilmes

1953 - ***Magia Verde***

Produtora: Maristela

1954 – ***O craque***

Direção: José Carlos Burle

Produtora: Multifilmes

---

<sup>12</sup> Trecho da entrevista realizada com Sr. Renato Consorte, dia 10/03/2004 nas dependências do MIS – Museu da Imagem e do Som de São Paulo.

1954 – ***A outra face do homem***

Direção: J. B. Tanko

Produtora: Atlântida (São Paulo, excepcionalmente) e Multifilmes

1955 – ***Mãos sangrentas***

Direção: Carlos Hugo Christensen

Produtora: Artistas Associados (RJ), Maristela



## FRANCISCO MIGNONE



Francisco Mignone nasceu em São Paulo em 1897 e faleceu em 1986. Dedicou-se a música erudita e a música de caráter popular. Destacou-se como compositor, maestro, arranjador e pianista. Foi o criador das Valsas de Esquina e um dos mais prolíficos compositores brasileiros, tendo praticado todos os gêneros da canção de câmara à ópera. Mignone teve também sua importância reconhecida internacionalmente e regeu muitos concertos de música brasileira pelo mundo.

---

O início	Francisco Mignone começou na infância o estudo da música com seu pai, o flautista Alferio Mignone. Aos 13 anos, já se apresentava como pianista e flautista em pequenas formações orquestrais. Mignone freqüentou o Conservatório Dramático Musical de São Paulo, onde formou-se em piano, flauta e composição. Francisco Mignone participava nessa época de serenatas e compôs várias músicas populares costumando usar o pseudônimo de Chico Bororó.
A estréia	Em 1918, o músico estreou no Teatro Municipal do Rio de Janeiro como solista da orquestra e dois anos depois foi para Milão, estudar com Vincenzo Ferroni. Nesse período, Mignone compôs a ópera " <i>O contratador de diamantes</i> ", orientado por Vincenzo e estreando no Rio de Janeiro, em 1924. Nota-se que suas obras nessa fase são marcadas por forte influência italiana.
Mignone e Mário de Andrade	Mignone conheceu Mário de Andrade no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, foram companheiros de classe. Formaram-se em piano em 1917, Mário estudava com Mignone sobre estética e acústica. Por causa de seus estudos

---

---

na Europa, Mignone perdeu o contato mais próximo com Mário de Andrade e em sua volta retomou a amizade. Mário de Andrade escreveu cerca de 60 cartas à Mignone. Essa amizade certamente o influenciou na concepção da estética da música nacionalista. Sobre esse aspecto Mignone comentou:

*“Em 1929, nada de prático tendo conseguido na Europa, voltei de vez ao Brasil. Aderi aos postulados da Semana Moderna de 1922 e, amparado na cordial e espontânea amizade de Mário de Andrade, embrei-me no cipoal da missa nacionalista e, também para não ser considerado (não sendo compositor nacionalista) uma reverendíssima besta – no dizer de Mário de Andrade. Compus, compelido, quatro fantasias brasileiras (...) “Maracatu”, “Chico Rei”, “Festa das igrejas” e “Sinfonia do Trabalho”.”<sup>13</sup>*

Mignone reconheceu a influência de Mário de Andrade sobre seu trabalho. Sobre sua amizade comentou:

*“Ele foi um de meus melhores amigos (...) dele, de nossa amizade, de nossas brigas guardo 60 cartas. Só serão publicadas após minha morte.”<sup>14</sup>*

*“Mário me mostrou a importância do que é nosso, dizendo aquela célebre frase: “O compositor brasileiro que não escreve música nacionalista é uma reverendíssima besta”. A obra de Villa Lobos também muito contribuiu para que eu me entregasse completamente à música nacionalista, inspirada nos nossos costumes e tradições, saída de nossas raízes (...)”<sup>15</sup>*

---

Vivência na Europa	Mignone esteve ausente do Brasil por cerca de nove anos. De 1920 a 1929, estudando na Itália, Espanha e França. Esteve no Brasil por três vezes nesse período. (1922, 1924, 1928). Em 1926, Mignone ganhou o concurso no Rio de Janeiro com seu poema sinfônico “No sertão”, baseado em ‘Os Sertões’, de Euclides da Cunha. De 1926 a 1928, Francisco Mignone morou na Espanha, onde compôs várias obras. Ainda vivendo na Europa, o músico começou a trabalhar com temas brasileiros. É desta fase a peça sinfônica “Maxixe”.
Primeiras tendências nacionalistas	Ao voltar para o Brasil, em 1929, as idéias nacionalistas em sua música, ganham ainda mais força, principalmente por seu reencontro com Mário de Andrade. Notamos essa tendência em “A primeira fantasia brasileira”, em 1929, interpretada por Souza Lima com a Orquestra da Sociedade Sinfônica de São Paulo e no bailado “Maracatu de Chico Rei”, de 1933, com o roteiro de

---

<sup>13</sup> Fragmento da entrevista com Francisco Mignone ao Jornal do Brasil, 06/04/1968. In: MARIZ, Vasco. *Francisco Mignone, o homem e a obra*. Rio de Janeiro: Ed. Uerj, Funarte, 1997.

<sup>14</sup> Fragmento da entrevista com Francisco Mignone ao Jornal do Brasil, 17/04/1977. In: MARIZ, Vasco. Op. cit., p. 47.

<sup>15</sup> Fragmento da entrevista com Francisco Mignone ao Jornal do Brasil, 17/04/1977. In: MARIZ, Vasco. Op. cit., p. 48.

	<p>Mário de Andrade. Após o “<i>Maracatu</i>”, ainda na linha nacionalista, Mignone compôs “<i>Batucajé</i>”, “<i>Babaloxá</i>” e “<i>Leilão</i>”. Francisco Mignone sempre reconheceu o nacionalismo em sua música, em entrevista declarou: “<i>Sempre fui nacionalista, embora tenha feito todas as experiências possíveis em música</i>”<sup>16</sup>.</p> <p>E aos 80 anos comentou:  “(...) <i>Quanto à mim, continuo dentro do nacionalismo, tão forte quanto antes, pois nele há uma mensagem de riqueza, de variedade, de ambiente e de cor local. É nosso.</i>”<sup>17</sup></p>
Diversas atividades	De 1934 a 1967, Francisco Mignone lecionou regência na Escola de Música do Rio de Janeiro. A partir de 1937, regeu concertos de música brasileira, na Alemanha, na Filarmônica de Berlim, com peças de sua autoria, Villa-Lobos e Francisco Braga. Em 1938, voltou a Berlim e também esteve em Hamburgo e Roma, onde regeu a Orquestra da Academia Nacional de Santa Cecília. Entre os anos de 1939 a 1943, Francisco Mignone dedicou-se em fixar melodias de valsas tradicionais brasileiras, serestas e chorinhos caipiras.
Mignone e temática religiosa	Em 1940, Mignone compôs a peça sinfônica “ <i>A festa das igrejas</i> ”, suíte que evoca os grandes templos católicos da era colonial, nessa suíte há a presença de efeitos orquestrais elaborados e que dão um colorido à obra. Em 1948, escreveu o oratório “ <i>Alegrias de Nossa Senhora</i> ”, com texto de Manuel Bandeira. Em 1951, assumiu a diretoria do Teatro Municipal do Rio de Janeiro.
Canções de Mignone	Mignone compôs também muitas canções de câmara, algumas sobre textos de Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Mário Quintana, Ribeiro Couto e outros. Nesse período, fundou o Conservatório Brasileiro de Música, no qual também lecionou.
Mignone e o balé	Em 1960, o compôs para o balé “ <i>Quincas Berro D’água</i> ”, uma leitura coreografada da novela ‘Os velhos marinheiros’ de Jorge Amado.
Mignone e o atonalismo	Francisco Mignone, assim como Guerra Peixe, teve na década de 60, contato com a música atonal e abandonou nesse período suas composições nacionalistas. Essa fase durou até o início

<sup>16</sup> FLECK, Roberto Antunes. *Folclore pode dar ao músico uma personalidade própria*. Porto Alegre: Jornal Correio do povo, 29 de julho de 1981.

<sup>17</sup> Fragmento da entrevista com Francisco Mignone ao Jornal do Brasil, 17/04/1977. In: MARIZ, Vasco. Op. cit., p. 48.

	dos anos 70, contudo o compositor concluiu que o tonalismo era a melhor maneira que lhe permitia exprimir sua sensibilidade em suas peças.
Criador das valsas de esquina	Segundo depoimento de sua primeira esposa Liddy Chiaffarelli: “ <i>Mignone ia, altas horas da noite, pelas ruas de São Paulo, tocando chorinhos na flauta, acompanhado pelo violão e o cavaquinho de seus companheiros</i> ” <sup>18</sup> , essas experiências de juventude, certamente inspiraram Francisco Mignone a compor valsas. O compositor escreveu mais de cinquenta valsas que denominava: valsas de esquina, valsas brasileiras, e valsas em forma de choro. Notamos que até 1980, o compositor apresentava composições com forte influência dessa fase de sua vida, composições com muitas características de lirismo das serenatas suburbanas e da música executada pelos grupos de choro, é dessa fase o “ <i>Concertino</i> ”, peça para clarineta e fagote. As valsas compostas por Mignone são de melodia simples, entretanto com uma harmonia elaborada, certamente foram uma contribuição valiosa do compositor sobre esse gênero de música tão difundido no início do século e revisto sob influência do choro e orquestração. Mignone e sua esposa Josefina Mignone gravaram de 1970 a 1984 várias peças para piano e dois pianos, das quais várias são valsas de esquina.
Mignone compõe óperas	Em 1976, Mignone voltou a compor óperas e escreveu “ <i>O Chalaça</i> ”, baseada na vida do primeiro ministro de D. Pedro I. Posteriormente em 1978, compôs “ <i>Sargento de Milícias</i> ”.

Em grande parte, os documentos musicais, cartas, partituras, livros de Francisco Mignone foram doados pela viúva Josephina Mignone ao IEB, Instituto de Estudos Brasileiros, na USP – Universidade de São Paulo. Há também algumas partituras na Biblioteca Nacional no Rio de Janeiro.

A contribuição de Francisco Mignone para a música brasileira é centrada em dois pontos importantes: o conjunto de obras orquestrais inspirados em temas e ritmos negros e

<sup>18</sup> MARIZ, Vasco. Op. cit., p. 91.

seus *lieder*, muito populares entre os cantores. Mignone teve uma grande amizade com Mário de Andrade, o qual lhe ajudou na produção intelectual de uma série de poemas sinfônicos e bailados que se apresentam como importantes obras eruditas de influência africana.

### **Francisco Mignone e o cinema**

A relação de Francisco Mignone com o cinema brasileiro é muito estreita. O compositor participou como pianista executando composições ao vivo, em salas de cinema, compôs trilhas sonoras para a Vera Cruz, para a Cinédia, Multifilmes e outras, participou como ator em alguns filmes, foi homenageado com um filme autobiográfico, e por fim participou do cinema de animação.

Em sessões de cinema mudo, Francisco Mignone tocou piano em São Paulo e no Rio de Janeiro, no antigo Cine Odeon. Em entrevista Mignone recordou que aos 13 anos já tocava em pequenas orquestras de cinema e que o público vaiava se houvesse algum tipo de interrupção da música:

*" Aos 13 anos eu já tocava em pequenas orquestras de cinema mudo e lembro-me muito bem das vaias do público, se por acaso ocorresse uma interrupção da música. Como se sabe, a nossa participação visava complementar o que se passava na tela, porém várias vezes havia um desencontro entre a imagem e o acompanhamento musical e lá estávamos a tocar um trecho alegre numa cena trágica e vice-versa. Para evitar esse inconveniente colocava-se um pianista improvisando durante a exibição do filme. E, assim, inúmeras vezes eu atuava ao piano (...)"<sup>19</sup>*

---

<sup>19</sup> Declaração colhida por Sérgio Barcelos em 1968. In: MARIZ, Vasco. Op. cit., p. 147.

Como compositor de trilhas para cinema, Francisco Mignone começou com o filme **O babão** em 1930, na Sincronex, São Paulo. Na Companhia Cinédia, do Rio de Janeiro, compôs em 1936, as trilhas musicais para o filme **Bonequinha de Seda** e para o curta-metragem **Cantiga de ninar** e **A alma e corpo de uma raça**, em 1938.

Em 1951, Mignone compôs trilha musical para **Garota mineira**, na Guarany Filmes de Minas Gerais e também **Beleza do Diabo**, na Meldy Filmes. Em 1952, na Multifilmes, realizou a trilha de **O amanhã será melhor**, e em 1956 na Corona-Cirrus Filmes compôs para **Sob o céu da Bahia**.

Como ator, Francisco Mignone participou do filme **Bonequinha de Seda**, já citado anteriormente. O compositor interpretou um maestro regendo um conjunto musical que acompanhava a atriz e cantora Gilda de Abreu. Neste filme, Gilda interpretava a "Cena da loucura" da ópera Lucia di Lammermoor, de Donizetti. Gilda era casada com o cantor Vicente Celestino, que também atuou no cinema - Celestino participou de **O ébrio** (1946) e **Coração materno** (1951), dirigidos por sua esposa e inspirados em suas canções<sup>20</sup>.

Há um curta-metragem raro na carreira do compositor Francisco Mignone. O curta é sobre ele mesmo, intitulado **Lição de Piano**, com direção de João Carlos Horta, produzido pela Embrafilme em 1978. **Lição de piano** mostra a história de Mignone e conta com a participação de sua esposa Maria Josephina, também pianista. O compositor fala e toca ao piano demonstrando o processo de criação das 'Valsas de Esquina', as quais o imortalizaram. Fala também porque assumia o pseudônimo de Chico Bororó para composições de músicas mais populares. No curta, há comentários sobre sua relação com o

---

<sup>20</sup> CABRAL, Sérgio. *A MPB na era do rádio*. São Paulo: Moderna, 1996.

escritor Mário de Andrade, além de citações sobre o compositor Ernesto Nazareth: “...Nazareth tocava tudo lento e muito cantado, bem diferente dessa correria que se tornou moda hoje.”<sup>21</sup> Mignone se referiu a “Brejeiro” e “Apanhei-te cavaquinho”, composições de Nazareth que são interpretadas atualmente em andamento presto. Segundo Mignone, o próprio Nazareth queixou-se com ele a respeito de “Apanhei-te cavaquinho”, na qual o cavaquinho deve ser imitado pela mão esquerda. Ao final do curta-metragem, vemos Mignone relatando sobre seu trabalho mais recente na época, a ópera **Maria, a louca**, com texto de Guilherme Figueiredo.

Outro documento biográfico do músico e compositor Francisco Mignone foi a realização de um diafilme. Este foi produzido pelo INC, executado por Carlos Augusto Dantas e consiste numa conferência escrita e complementada com imagens: de Mignone, sua família, partituras, entre outros, o título da obra é homônimo: **Francisco Mignone**.

Outra participação do compositor no cinema foi no documentário **Panorama do cinema brasileiro**, o qual relata os primeiros setenta anos do cinema brasileiro. O filme foi produzido pelo INC – Instituto Nacional do Cinema e editado por Júlio Heilbron, com roteiro de Jurandyr Passos Noronha e coordenador de pesquisa, Gilberto Mendes. Sobre sua participação Mignone comentou:

*“(...) no **Panorama**, repeti o que fiz nos meus tempos de adolescente, em São Paulo. Em certa época do cinema mudo, Luiz Peixoto, aqui no Rio de Janeiro, teve a idéia de por uma vitrola tocando gravação de Debussy, o que também aproveitei para incluir – na trilha sonora desse documentário – o “Arabesque no. 1”, do mestre impressionista. Quanto ao repertório executado nas sessões, incluíamos a mais significativa produção popular da época, aproveitando temas de Ernesto Nazareth, Eduardo Souto e Chico Bororó.”<sup>22</sup>*

<sup>21</sup> Declaração colhida por Sérgio Barcelos em 1968. In: MARIZ, Vasco. Op. cit., p. 149.

<sup>22</sup> Declaração colhida por Sérgio Barcelos em 1968. In: MARIZ, Vasco. Op. cit., p. 149.

A contribuição de Francisco Mignone para a trilha sonora de **Panorama** foi primordial tendo em vista que o músico vivenciou o período do cinema mudo: tocou nas exibições, tinha conhecimento do repertório e captou a maneira de interpretação desse repertório. No curta metragem, o compositor dirigiu os músicos contratados para a execução da trilha tendo em vista essas referências. Para a composição da música, Mignone viu apenas uma vez o copião do filme e a partir deste, compôs a trilha sonora. Os solos de piano foram gravados pelo próprio compositor, mas Mignone não esteve presente na montagem de sua trilha, esta ficou a cargo de Jurandyr Noronha que apontou os momentos de música no filme. Em uma passagem do curta metragem, nas cenas de cinema mudo, há inclusão do desenho animado **Macaco feio, macaco bonito** de Luís Seel e para compor a trilha musical Mignone escolheu **“Brejeiro”** de Ernesto Nazareth. Para a macro composição da trilha musical de **Panorama brasileiro do cinema** Mignone escolheu as seguintes músicas: **“Cascata de lágrimas”** de Moacir Braga; **“Guriatã do coqueiro”** de Severino Rangel; **“Apanhei-te cavaquinho”** e **“Duvidoso”** de Ernesto Nazareth; **“Arabesque n.1”** de Debussy; **“Congada”** de sua autoria e também utilizou a canção **“Quem sabe?” (tão longe, tão distante...)** de Carlos Gomes na abertura com solo de flauta.

Sobre os desenhos animados, sabe-se que foi encontrada uma partitura de um *scherzo* para orquestra de 1935, composto por Francisco Mignone intitulado **“Sonho de um menino travesso”** com indicação do autor para desenho animado, porém não se pode afirmar que esta partitura foi realmente composta para um desenho animado, pois a partir da data da composição e por existir poucos desenhos nessa época, seria fácil a localização do trabalho, o que não ocorreu.



É interessante notar, que Francisco Mignone é pouco conhecido por suas participações no cinema. No entanto, notamos que além de sua intensa performance erudita, o compositor também se dedicava a outras formas de arte como o cinema mudo e posteriormente, o cinema falado. Sem dúvida, Mignone foi um compositor que soube incorporar sua música em outras formas artísticas com sucesso.

### **Principais características de suas obras musicais**

Francisco Mignone foi considerado um exímio intérprete pianístico, além de meticuloso e técnico na elaboração de suas orquestrações. Escreveu para orquestra durante 70 anos. Foi reconhecido como um estudioso sobre os mais variados recursos de cada instrumento dos vários naipes da orquestra. Escreveu para várias formações - orquestra, piano solo, solista e orquestra, conjuntos de câmara, câro – e também escreveu para bailados, o que se aproxima do cinema, por envolver outra forma artística com a música.

Outra característica importante é sua preocupação com a temática nacional, utilizando-se de temas brasileiros e modinhas para elaboração de motivos ou idéias musicais. Sua constante amizade com Mário de Andrade lhe rendeu muitas pesquisas sobre música nacionalista e uma preocupação com o Brasil – entretendo-se na cultura africana e compondo obras como a famosa “*Congada*”. Foi um dos compositores brasileiros que soube aliar o modo de composição erudito com o popular.

O compositor pensava em música e não no desrespeito, combinava para orquestra: o religioso com o profano, o sagrado com o exterior, sentimento seresteiro ao candomblé supersticioso. Mignone não tinha preconceito musical. Teve uma produção de 23 a 40

poemas negros e bailados derivados das cerimônias fetichistas afro-brasileiras. Em 32, compôs “*Festa das igrejas*”, executada nas mais importantes igrejas católicas do Brasil.

Francisco Mignone escreveu composições populares e se apropriou do pseudônimo de Chico Bororó. De 1928 a 1930, suas composições predominantes foram as valsas e os tanguinhos. Na época, havia uma discriminação entre o músico que escrevia obra erudita e aquele que se dedicava à música popular, principalmente para gêneros dançantes: *schottish*, *polka*, *mazurca*, valsa, *one-step*, *foxtrot*, tango e outros. As músicas populares que Mignone escrevia obedeciam aos padrões formais que estavam em voga nos salões e teatros de São Paulo e elas se diferenciavam das dos compositores cariocas. Enquanto os paulistas conservavam os cateretês, caatiras e as modas de viola, o Rio de Janeiro estava recebendo influência do samba de roda e sistematizando através de Sinhô o que seria o samba de salão, que podia ser dançado nos bailes.

Como compositor, Mignone tinha prazer em criar, não pensava em deixar grandes obras e não tinha preocupações editoriais e lucrativas. Compunha por ambição de querer ouvir o que escrevia, tanto é que critica suas obras realizadas para cinema, pois elas não foram ouvidas como ele gostaria.

### **Comentários sobre as trilhas sonoras compostas por Francisco Mignone na Vera Cruz**

Francisco Mignone compôs para Companhia Vera Cruz três trilhas musicais: para o primeiro filme da Companhia em 1950, *Caçara* com direção de Adolfo Celi, *Ângela* em

1951, com produção e direção de Abílio Pereira de Almeida e Tom Payne e ***Sinhá Moça*** em 1953, com direção de Tom Payne.

Podemos afirmar que no filme ***Caiçara*** há o desenvolvimento de três elementos musicais principais: o *leitmotiv* de Ilha Verde, o *leitmotiv* de Sinhá Felicidade e a inserção de temas musicais da cultura popular brasileira. Sobre este último, é possível afirmar que Mignone representou musicalmente a cultura popular com habilidade e autonomia, pois no período em que a música do filme foi composta, o compositor já tinha seu trabalho vinculado à música nacionalista, no qual pesquisava ritmos e danças de todo o país.

O *leitmotiv* de Ilha Verde é apresentado como inserção musical não diegética em todas as seqüências em que aparece, no total de dez. O tema é composto para orquestra com melodia no naipe de cordas. Para esse *leitmotiv*, Francisco Mignone realizou variações na instrumentação para cada seqüência em que a música foi inserida. No *leitmotiv* de Sinhá Felicidade, a característica principal é a inserção do instrumento fagote para a realização da melodia principal. Mignone apreciava escrever solos para fagote, notamos essa característica quanto aos vários concertos escritos para instrumentos solista e orquestra, conforme as declarações abaixo:

*“Ele sempre teve uma predileção especial pelo fagote, (...) em 1957, Mignone ensaiava a orquestra sinfônica brasileira para um concerto, no intervalo me procurou: você não quer tocar na sexta-feira o meu concertino para fagote e orquestra? Achei pouco o tempo para o estudo. Mas disse-lhe que me passasse a partitura. Mignone respondeu-me:*

*- Está na minha cabeça, ainda não foi escrita, mas na segunda-feira te trago o primeiro movimento, na quarta o segundo, e na sexta a apresentamos. Fiquei assustado e pensei comigo mesmo que se alguma coisa desse errado, eu suspenderia o concerto na véspera. E felizmente deu tudo certo.”<sup>23</sup>*

---

<sup>23</sup> DEVOL, Noel. São Paulo: Folha de São Paulo, 24 de julho de 1983.

*“Quando se pensa no testamento musical de Mignone pensamos em seu piano e em seu fagote.”<sup>24</sup>*

*“Com a fantasia de Disney ouviu-se pela primeira vez no Rio de Janeiro a grande composição revolucionária do século vinte que ainda não havia alcançado sua primeira audição carioca: “Le sacre du printemps”. As orquestrações de Mignone apontam que ele sempre foi grandemente afeiçoado ao fagote.”<sup>25</sup>*

Além destas declarações, Vasco Mariz<sup>26</sup> acrescenta que Mignone compôs dezesseis valsas para fagote solo e que na década de 30, o fagote não era um instrumento comum, pois o fagote produz efeitos espirituosos.

Em ***Caíçara***, Mignone faz uso do fagote para a personagem que tem um ar de misticismo, Sinhá Felicidade, a senhora que realiza mandingas e feitiços. É interessante notar que, comumente a utilização deste instrumento caracteriza situações cômicas em filmes desse período, entretanto, no *leitmotiv* de Sinhá Felicidade, o som do instrumento perde essa característica. Assinalamos que isto ocorreu porque a figura da personagem somada aos diálogos e a interpretação realista, já que a senhora não era atriz, colaboraram para que essa característica obtivesse outra conotação. É interessante abordar sobre a interpretação de Joaquina da Rocha (Sinhá Felicidade) neste filme. Ela foi encontrada por acaso e convidada a participar do filme, como relata o Sr. Renato Consorte:

*“(...) Eu fui encarregado de arranjar uma preta velha para fazer o papel da Dona Joaquina, Sinhá Felicidade. Eu vi o roteiro e saí pela rua afora procurando uma preta velha para fazer a Sinhá Felicidade. Encontrei algumas e você imagina você chegar para uma pessoa que você não conhece e falar de cinema, Vera Cruz, o que é isso? (...) um dia eu estou em casa, num sobrado, estou lá fazendo minhas malas e ouço*

---

<sup>24</sup> Declaração colhida por Eurico Nogueira França. In: MARIZ, Vasco. Op. cit, p. 90.

<sup>25</sup> Declaração colhida por Eurico Nogueira França. In: MARIZ, Vasco. Op. cit, p. 95.

<sup>26</sup> Declaração colhida por Eurico Nogueira França. In: MARIZ, Vasco. Op. cit, p. 95.

*minha mãe falando no portão com uma pessoa, olhei, era a preta velha que eu precisava, Sinhá Felicidade, dona Joaquina da Rocha, eu disse: - Mãe, quem é essa mulher?" Ela disse: - É a dona Joaquina, ela vem recolher papel aqui, é catadora de papel. Eu disse: - Mãe, eu preciso dessa mulher para fazer um filme! - A dona Joaquina? Coitadinha dela.. - É, a dona Joaquina, coitadinha sim, para fazer papel filme (...) passar uma temporada em Ilha Bela. Aí minha mãe passou isso para a Dona Joaquina, que não entendendo nada, aceitou e fizemos o filme com ela, que ganhou o prêmio de melhor atriz coadjuvante de 1950.<sup>27</sup>*

A seqüência que merece destaque para a trilha musical deste filme é a qual Mignone utilizou o som do sino das pedras como parte da melodia. No filme, o casal Alberto e Marina vai para praia onde estão as pedras dos sinos, ao lado da Ilha Verde. Os dois estão apaixonados e Alberto toca as pedras com um pedaço de madeira. A orquestra executa o tom dos sinos juntamente com a melodia, imitando o som do vibrafone e apresentando o *leitmotiv* do filme. Em seguida, o tema é executado com arranjo orquestral.

A presença da música com caráter popular é marcada pela inserção de cenas de caiapó - tipo de dança ameríndia - e modas de viola. Em montagem paralela, vemos o caiapó sendo dançado pelos moradores da ilha e Manoel correndo atrás de Chico. Manoel mata o menino e este é atirado nas pedras. Quanto à inserção da toada na viola, os moradores da vila cantam e debocham de Marina, em virtude da morte de seu marido. A moda de viola foi gravada em Ilha Bela, com participação de Renato Consorte na interpretação e composição. Sobre sua participação musical em ***Caiçara***, Sr. Renato Consorte afirma:

---

<sup>27</sup> Trecho da entrevista realizada com o Sr. Renato Consorte, dia 10/03/2004 nas dependências do MIS – Museu da imagem e do Som de São Paulo. Conferir entrevista na íntegra em anexo neste trabalho.

*“(...) eu cantei no **Caiçara**, nas cenas em que mexiam com o Alberto, que era o Mário Sérgio, porque tinha morrido o marido da Eliane. Eu e o Abílio (Abílio Pereira de Almeida), fizemos umas letras e eu cantava: “esse mundo tá perdido, nem bem morreu o marido, tão piscando para a viúva (...)”<sup>28</sup>*

Quanto à gravação desta canção, ela foi realizada com som guia e posteriormente acoplada ao filme. Consorte comenta sobre a fragilidade deste equipamento em um lugar que não apresentava nenhuma infra estrutura:

*“Nós tínhamos uma unidade de som, um carro todo equipado com som, para levar à Ilha Bela e o encarregado disso era o Michael Stoll (...) Aliás, quando o caminhão chegou em Ilha Bela, pesadão, Ilha Bela tinha um pontão e o chão era madeira, como se fosse um assoalho, o caminhão começou a rodar, arrebentou aquela madeira e quase que o caminhão foi para o meio do mar (...) então, esse tipo de coisa fazíamos.”<sup>29</sup>*

Sobre o filme **Ângela**, de acordo com os manuscritos das partituras, podemos afirmar que os arranjos orquestrais foram escritos para: 10 primeiros violinos, 8 segundos violinos, 4 violas, 4 cellos, 2 contrabaixos, 2 flautas, 1 oboé, 2 clarinetas, 1 clarinete baixo, 1 fagote, 2 trompas, 1 corne inglês, 1 trompete em sib, 1 piano, 1 harpa, uma celesta<sup>30</sup>. Segundo análise da partitura, Mignone escreveu os arranjos deste filme para clave de piano - todos os instrumentos da orquestra estão grafados em duas claves - o que é muito comum em partituras de música para cinema. Para a clave de sol, comumente escrevia para violinos, violas, flautas, clarinetas, saxofones, oboé, corne inglês e trompa (às vezes grafados também na clave de fá); para clave de fá ficavam reservados os instrumentos: fagote, cello

<sup>28</sup> Trecho da entrevista realizada com o Sr. Renato Consorte, dia 10/03/2004 nas dependências do MIS – Museu da imagem e do Som de São Paulo. Conferir entrevista na íntegra em anexo neste trabalho.

<sup>29</sup> Trecho da entrevista realizada com o Sr. Renato Consorte, dia 10/03/2004 nas dependências do MIS – Museu da imagem e do Som de São Paulo. Conferir entrevista na íntegra em anexo neste trabalho.

<sup>30</sup> Dados obtidos através da partitura. Mignone listou todos os instrumentos na capa da partitura do filme **Ângela**.

(às vezes grafado também para clave de sol) e contrabaixo<sup>31</sup>. Na partitura<sup>32</sup> há indicações sobre a entrada da inserção musical, geralmente Mignone escrevia a fala do personagem e nesta anotava a entrada da música. Há também informações sobre o tempo de duração de cada inserção, o caráter da peça - “tema triste”, “muda depressa quando Jango se aproxima”, “tema do jogo”, “pressaga” e outras informações que auxiliavam o maestro no momento da regência junto à cena.

Podemos perceber neste filme, características musicais mais próximas à música erudita. Logo no primeiro tema dos créditos iniciais, observamos: baixo caminhante, violinos apresentando a melodia e contraponto de violas. Como podemos observar na partitura original abaixo:

Ângela começa vindo e piano vai crescendo até quando Dinarte se afasta, no final. 1' 02"

<sup>31</sup> Observações realizadas na análise da partitura do filme, manuscrito original.

<sup>32</sup> Para a transcrição da partitura foram utilizadas as mesmas observações grafadas por Mignone, portanto todas as indicações escritas foram feitas pelo compositor, inclusive a abreviatura dos instrumentos. Também foi mantida a mesma maneira de escrita musical.

## Ária

The image displays a musical score for an aria, consisting of four systems of music. Each system includes a vocal line (Voz) and a piano accompaniment (Piano/Pno.). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 6/8. The lyrics are in French.

**System 1:**  
Voz: tout ce qui chanté est très bon ne et sou  
Piano: Accompaniment with a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand.

**System 2:**  
Voz: pi re tour a tour E ment son coeur  
Piano: Accompaniment with a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand.

**System 3:**  
Voz: qui fris son ne É ment son coeur qui fris son ne d'a mour  
Piano: Accompaniment with a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand.

**System 4:**  
Voz: Ah! Ah! tout par le d' amour Ah!  
Piano: Accompaniment with a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand.

Outra evidência deste modo de composição, se torna clara ao final. Nas últimas seqüências do filme há a inserção da ária de uma ópera sendo apresentada dentro em um teatro por Maria Saearp, dublada por Nydia Lícia. Mignone compôs essa ária com letra especialmente para o filme, como podemos observar na partitura original acima.



A terceira evidência da utilização do modo de composição erudito neste filme é apresentada na seqüência em que Angela e Dinarte estão prestes ao casamento. Neste momento, a casa está sendo arrumada e ouvimos o padrão rítmico inicial das três quiálteras da “*Marcha Nupcial*” composta por Mendelsson. Embora as tercinas estejam combinadas a outra melodia, este padrão rítmico é conhecido mundialmente e ao ouvi-lo, o espectador remete a idéia da marcha nupcial ao casamento dos dois personagens.

Marcha nupcial - tema do casamento

The image shows a musical score for the wedding march theme. It consists of three staves. The top staff is for piano, showing a treble and bass clef with a common time signature. The middle staff is for oboe, with a treble clef and a key signature of one flat. The bottom staff is for cello and contrabass, with a bass clef and a key signature of one flat. The score includes various musical notations such as triplets, accents, and dynamic markings like 'pizz' and 'p'. The title 'Marcha nupcial - tema do casamento' is written above the piano staff.

No restante do filme a trilha musical foi construída com inserção de temas para:

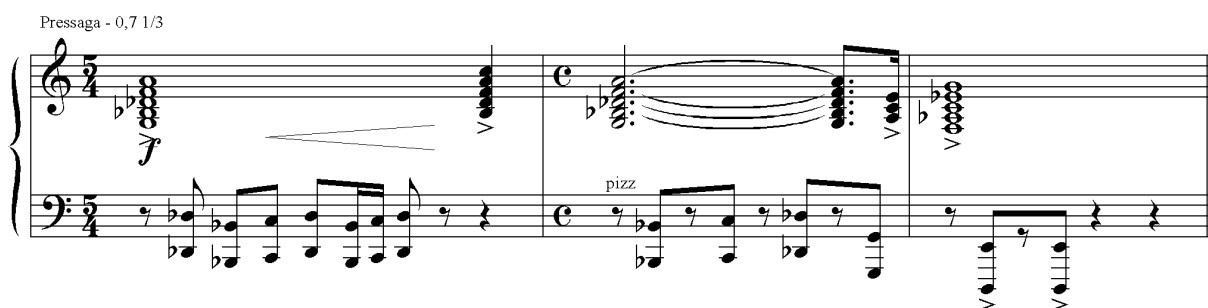
- a) Transição de seqüências.
- b) Temas líricos dedicados à personagem de Ângela e seu envolvimento com Dinarte e Jango:



Esses temas são variações durante o filme do *leitmotiv* de Ângela e Dinarte com a mesma figura rítmica para todas as seqüências. O exemplo acima pode ser citado na seqüência em que Dinarte tenta recuperar o colar de Ângela deixado de herança por sua mãe e empenhado por seu padrasto para dívidas de jogo. A música denuncia que Dinarte ao tocar no colar, lembra-se de Ângela. Contudo, o tema não é o *leitmotiv* original. A variação se dá nas notas da melodia, que se torna tensa e dissonante, semelhante à situação. Dinarte terá que pagar um preço elevado para o resgate da peça e negocia com o agiota Genarino.

- c) Pontuação durante a cena: a trilha musical marca a tensão e estado de espírito dos personagens, comenta a situação apresentada e pontua situações de suspense, como o tema intitulado por Mignone de “Pressaga”, transcrito abaixo. Na seqüência em que foi inserido, Dinarte e Gervásio combinam uma aposta de jogo e Ângela comenta: “*isso é uma loucura*”, Dinarte lhe diz: “*Não queres mais que eu jogue Ângela?*”, neste momento o tema começa. A moça responde: “*isso não é assunto meu*” e após sua

fala, os dois últimos acordes são ouvidos. Ângela não quer que Dinarte continue a jogar, pois seu pai também era jogador e perdeu muito. Nas seqüências posteriores, Dinarte pára de jogar e começa a ficar sem dinheiro, quando volta a jogar, não consegue ganhar mais. O presságio intitulado na música é sobre esse assunto. No



momento da pergunta de Dinarte, Mignone demonstra com a inserção musical que se o moço parar de jogar algo poderá acontecer. O tema musical atua como se fosse a resposta de Ângela, embora a moça não tenha dito o que gostaria, a música respondeu por ela. O tema é composto em três compassos, um quinário e dois quaternários simples. A instrumentação é para o naipe de metais combinados ao naipe de cordas e pontua o diálogo dos dois personagens. Mignone constrói uma frase em colcheias na região grave para os contrabaixos com notas do acorde de Gm7/b5/9 e conclui com o acorde de Fm7/9 com o baixo em mi natural, intervalo de 7<sup>a</sup> maior com relação a nota fá, criando assim uma maior sensação de desconforto para o ouvinte.

- d) *Leitmotifs*: há poucos *leitmotifs* neste filme. Um deles é o do jogo, repetido em todas as seqüências nas quais há jogos de cartas.

começa com "felizmente"

The image displays two systems of musical notation for a leitmotif. The first system is a piano introduction in 3/4 time, marked with a forte 'f' dynamic and 'B. Kl.' (Bass Clarinet). The bass line features a 'fag' marking. The second system continues the melody in the treble clef, marked 'Cl' and 'glo. cl', with a '3 3 3' marking in the bass line.

- e) Temas apresentados em 2º plano sonoro: há muitas seqüências neste filme com este tipo de inserção. Escolhemos uma das seqüências iniciais, em que Dinarte conhece Ângela e que apresenta três momentos distintos: a conversa Dinarte com Gervásio, a entrada de Ângela na sala e a aproximação de Dinarte até Ângela. A primeira análise musical<sup>33</sup> refere-se da entrada de Ângela na sala até a aproximação de Dinarte e tem em sua totalidade quinze compassos. Combinadas a análise musical à análise fílmica notamos alguns pontos relevantes.

<sup>33</sup> Verificar análise musical detalhada em anexo. Por se tratar de um trecho longo, dividimos a análise em características musicais: harmônica, melódica, rítmica e instrumentação.

começa quando Ângela aparece - tema triste 40"

The musical score is written for piano in a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. It consists of three systems of staves. The first system begins with a piano (*pp*) dynamic marking. The second system features a melodic line in the right hand with a trill (*tr*) and a fermata. The third system includes a triplet of eighth notes in the right hand. The key signature has two sharps (F# and C#) and the time signature is 3/4.

O fator maior relevância refere-se à seqüência em que a mãe de Ângela acaba de falecer. Neste trecho o tema melódico e a harmonia giram em torno de si mesmos - melodia sobre a nota fá e fa# e ocorrência da nota do baixo ré durante os quinze compassos - assim como os pensamentos de Ângela nesse momento. Isso é confirmado com a inserção da escala de tons inteiros na melodia, que nos dá a sensação de flutuação, de perda do centro tonal, intensificando a perda da referência materna de Ângela. A música legitima a tristeza e a perda de Ângela. O caráter da melodia introspectiva conduz a um ar de mistério, Ângela não sabe quem é Dinarte e vice versa, a dúvida está instalada e a música ajuda a construir

esse universo. Outras características que podemos observar são: duas inserções de *mickeymousing*, o primeiro na fala de Ângela anunciando a morte da mãe: “*agora não precisa mais o doutor*”, a música neste momento mantém a nota sol# em trilo e o outro momento é na aproximação de Dinarte, que demonstra a intenção em conhecer Ângela. Após uma pausa, aos primeiros passos de Dinarte, a música recomeça.

Na partitura, Mignone separa os dois momentos musicais, a separação deste trecho em dois, demarca a separação do casal. No primeiro momento, Dinarte ficou olhando Ângela na sala, parado em um canto e o tema musical era delicado e executado pelos violinos, exaltando a figura feminina e a fala de Ângela. À aproximação de Dinarte foi destinada uma instrumentação na tessitura grave, clarinetas e violoncelos, intensificando a figura masculina, embora a estrutura rítmica tenha sido mantida com modulação na melodia. Dois trechos distintos e facilmente notados. A última inserção de *mickeymousing* é realizada ao final da seqüência, com uma escala descendente, Ângela balança a cabeça, começa a chorar e curva-se.

muda mais depressa quando Dinarte se aproxima - 35"

The image displays a musical score for a film scene, consisting of four systems of staves. The first system shows the Clarinet/Bassoon (Clar. / B. Kl.) part in 3/4 time, with a 'pizz' (pizzicato) instruction. The second system includes the Violino (Violin) part with a 'f' (forte) dynamic, the Viola part with a 'p' (piano) dynamic, and the Oboe (oboé) and Cornet (corni) parts. The third system continues the Viola and Cornet parts. The fourth system shows the Violino and Viola parts. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. Various musical notations such as slurs, accents, and dynamics are used throughout the score.

Como destaque a trilha musical deste filme, observamos a seqüência na qual Angela toma o veneno para o suicídio. Nesta cena, a composição é realizada sobre três vozes: a melodia é apresentada pelos violinos na região agudíssima, somados a sobreposição da ária cantada pela soprano e a locução de sua tia com as palavras: “*Há criaturas que sempre no amor são como mortos: sós.*” Mignone soube sem dúvida captar o desespero da personagem e no momento que interliga esses três elementos, não há como o espectador não compartilhar o desespero de Angela.

Por fim, neste filme, há a inserção de temas musicais em 37 seqüências, incluindo as canções. Sobre as canções é pertinente comentar que foram inseridas três canções neste filme: “*Gaúcho*”, “*Enquanto houver*” e “*Quem é*”, estas duas últimas cantadas por Inesita Barroso, então no auge de sua carreira.

A trilha musical do filme ***Sinhá Moça*** é calcada em *leitmotifs*. Francisco Mignone compôs quatro *leitmotifs* colaborando para a unidade do filme. São estes por ordem de freqüência:

- b) *leitmotiv* dos escravos – 11 seqüências
- c) *leitmotiv* de Sinhá Moça – 7 seqüências
- d) *leitmotiv* do par romântico Sinhá Moça e Rodolfo – 4 seqüências
- e) *leitmotiv* de Virginia, cujo aparecimento é bem menor – 2 seqüências

É oportuno lembrar que a inserção destes *leitmotifs* é construída com variações de instrumentação e arranjos diferenciados. Quase que na totalidade das inserções não há a repetição dos temas da mesma maneira, o que caracteriza o grande número de arranjos orquestrais para este filme. Há também um grande número de inserções musicais em transições de cenas (10 inserções) e de música diegética (11 inserções).

Em ***Sinhá Moça*** também podemos destacar a presença da música de influência africana com as cenas de canto na senzala. Trata-se de um batuque constante com unidade de tempo marcada em semínimas, combinado com movimentos de dança. Igualmente na fuga dos escravos, o tema africano reaparece, entretanto a melodia se assemelha a motivos indígenas e posteriormente, o mesmo tema com clarineta na melodia. O tema acompanha toda a fuga, que é marcada por montagem paralela. A seqüência da fuga dos escravos –



mais longa do filme (17'33'') só acaba quando Justino já está na sala de justiça sendo julgado.

Vale também ressaltar a valorização dos momentos de silêncio da trilha musical. A seqüência que mais configura esse momento é a de Fulgêncio sendo chicoteado. Nela, há a utilização das pistas de ruídos e diálogos, com as chibatadas e o choro de Sabina, sem a inserção da trilha musical. A opção da não inserção musical neste trecho valorizou o caráter realista da ação e colaborou para atrair a atenção do espectador no diálogo de Sabina e do Frei José. Entretanto, não temos a informação de que a opção da inserção do silêncio da trilha musical tenha sido de Mignone. Sabemos que o diretor em conjunto com o compositor, escolhem e decidem quais os trechos que serão musicados. Como observação, pensamos que a opção foi acertada e colaborou com um dos objetivos da cena, criar constrangimento ao espectador.

Sob o ponto de vista de Mignone, observamos que este não esteve satisfeito com seus trabalhos na Companhia Cinematográfica Vera Cruz, como comentou sobre **Sinhá**

**Moça e Caiçara:**

*“(...) também para estes filmes (**Caiçara** e **Sinhá Moça**) eu partí do pressuposto de fazer boa música e destinada a ser ouvida. Mas a técnica embrionária dos que dirigiam a Vera Cruz deixou meu trabalho a perder. Daí ter chegada a conclusão de que os nossos cineastas não sabem o que querem musicalmente: acham que qualquer coisa serve desde que consigam colocar música num filme, seja esta ouvida ou não (...) aliás durante uma projeção de **Caiçara**, quando assistia antes de compor a música, Alberto Cavalcante volta e meia me perguntava: o senhor acha que aqui precisa música? E chegou a me dizer que, em sua opinião o ideal era fazer cinema sem música. Apenas com ruídos. Que magnífico incentivo para um compositor.”<sup>34</sup>*

---

<sup>34</sup> Declaração colhida por Sérgio Barcelos em 1968. In: MARIZ, Vasco. Op. cit. , p. 152.

O compositor também fez críticas sobre a trilha musical do curta-metragem produzido pela Vera Cruz, intitulado **Painel**<sup>35</sup>, de Lima Barreto. O argumento do curta metragem é sobre a obra Tiradentes de Cândido Portinari, situada em Cataguazes. Mignone comentou:

*“Em **Painel**, confesso que fracassei. Pois havendo convivido com Portinari, tinha deste uma visão inteiramente diversa daquela de Lima Barreto. Foi nessa situação conflitiva que escrevi a música. Esta, segundo a concepção do diretor do filme, teria de ser fácil, popular, agradável. E eu, muito ao contrário, pensava num Portinari eclético, acadêmico, brasileiro, cheio de força interior e dotado de concepções ousadas e avançadas. Por esta razão eu e Lima Barreto não mais trabalhamos juntos”.*<sup>36</sup>

Observamos que o diretor Lima Barreto dirigiu o premiado **O Cangaceiro** em 1953 e talvez por essas opiniões contrárias sobre a música de Mignone, o compositor não tenha sido convidado para compor a trilha deste filme. Para isso, Lima Barreto contou com Gabriel Migliori. Por sua vez, Francisco Mignone comentou que não gostou de trabalhar com o diretor:

*“Confesso que foi com certa relutância que aceitei em trabalhar com Lima Barreto. Reconheço nele qualidades incomuns, as quais podem enveredar pelo terreno do acaso. Tem achados surpreendentes, mas não imprime a necessária ordem a seus trabalhos (...) mas com acertos, adquiriu fama e prestígio. **O Cangaceiro**, por exemplo, é um filme de grandes méritos e quase precursor de uma técnica cinematográfica bem brasileira.”*<sup>37</sup>

É possível afirmarmos que de todos os compositores que participaram da Vera Cruz, Mignone foi o que mais vinculou seu trabalho de música erudita ao cinema. Os elementos característicos nacionais presentes nos filmes, não superam as inserções de música com caráter mais erudito.

---

<sup>35</sup> **Painel** obteve o primeiro prêmio no Festival Internacional de Punta del Este, no Uruguai em 1952.

<sup>36</sup> Declaração colhida por Sérgio Barcelos em 1968. In: MARIZ, Vasco. Op. cit. , p. 152.

<sup>37</sup> Declaração colhida por Sérgio Barcelos em 1968. In: MARIZ, Vasco. Op. cit. , p. 152.

Notamos que a produção de Francisco Mignone para o cinema foi vasta. Entretanto, no final da década de 60, o compositor não tinha ainda a compreensão de que a música para filmes fazia parte da narrativa cinematográfica. De acordo com suas declarações, a música de cinema não o atraía como compositor, nesse período ele ainda entendia que a trilha musical estava separada da narrativa. É possível notar essas afirmações, em algumas declarações da época:

*"A música para filmes não passa de uma arte decorativa e anticonvencional . Acredito que a eletrônica quando aplicada ao cinema virá enriquecer toda a produção de filmes."*<sup>38</sup>

*"...Um único filme para o qual escrevi com prazer (e a obra foi ouvida) é **Sob o céu da Bahia**. Infelizmente, apesar das cores e panoramas, o filme fracassou."*<sup>39</sup>

Quando afirma que *"sua música deveria ser destinada a ser ouvida nos filmes"* - nas declarações sobre ***Caiçara***, ***Sinhá Moça*** e ***Sob o céu da Bahia*** - notamos que o compositor tinha um pensamento voltado para a música e dedicava pouco de sua atenção para a ação cinematográfica, o que era bem comum nesta época. Nesse período, os músicos não estavam acostumados a compor em conjunto com a imagem. Era mais comum a composição musical para teatro, óperas, e até outras formas de expressão, mas o cinema estava apenas começando a se tornar uma arte industrial e rentável e foi uma das áreas em que os compositores de renome, que possuíam experiência no rádio, se incorporaram.

---

<sup>38</sup> Declaração colhida por Sérgio Barcelos em 1968. In: MARIZ, Vasco. Op. cit. , p. 152.

<sup>39</sup> Declaração colhida por Sérgio Barcelos em 1968. In: MARIZ, Vasco. Op. cit. , p. 152.

## Filmografia

1936 – ***Cantiga de ninar*** (curta metragem)

Produtora: Cinédia S/A – Rio de Janeiro

1930 - ***O babão***

Direção: Luiz de Barros

Produtora: Sicrocinex

1936 – ***Bonequinha de Seda***

Direção: Oduvaldo Vianna

Produtora: Cinédia

1938 – ***Alma e corpo de uma raça***

Produtora: Cinédia

1950 – ***Painel*** (curta metragem)

Direção: Lima Barreto

Produtora: Companhia Cinematográfica Vera Cruz

1950 – ***Caiçara***

Direção: Adolfo Celi

Produtora: Companhia Cinematográfica Vera Cruz

1951 – ***Ângela***

Direção: Abílio Pereira de Almeida e Tom Payne

Produtora: Companhia Cinematográfica Vera Cruz

1951 – ***Garota mineira***

Produtora: Guarani Filmes – Minas Gerais

1952 – ***O amanhã será melhor***

Produtora: Multifilmes – São Paulo

1951 – ***Beleza do diabo***

Produtora: Meldy Filmes – Rio de Janeiro

1952 – ***Modelo 19***

Direção: Armando Couto

Produtora: Multifilmes

1953 – ***Destino em apuros***

Direção: Ernesto Remani

Produtora: Multifilmes

1953 – ***Sinhá Moça***

Direção: Tom Payne

Produtora: Companhia Cinematográfica Vera Cruz

1956 – ***Sob o céu da Bahia***

Produtora: Corona-Cirrus Filmes – São Paulo

## RADAMÉS GNATTALI



Radamés Gnattali nasceu no dia 27 de janeiro de 1906 em Porto Alegre e faleceu no dia 3 de fevereiro de 1988. Atuou como pianista, arranjador, maestro, *band leader* e compositor. Transitou entre o popular e o erudito e utilizou diversos estilos com competência e sem constrangimento. O músico destacou-se pela temática nacionalista, criando um estilo pessoal para arranjos. Foi influenciado por Debussy e pelo *jazz* americano.

---

Início	Filho de pais músicos - seu pai era professor de piano e também tocava contrabaixo e bandolim e sua mãe professora de piano - Radamés começou a estudar música cedo, aos seis anos de idade. Teve como professora de música sua mãe e aos 9 anos de idade, Radamés já comandava uma pequena orquestra e arriscava a fazer alguns arranjos para esta.
Década de 20, a juventude musical	Aos 14 anos, ingressou no Conservatório de Música de Porto Alegre e teve como professor Guilherme Fontainha, que mais tarde viria a ser diretor da Escola Nacional de Música, no Rio de Janeiro. Também dedicou-se ao estudo da viola no conservatório e aprendeu a tocar cavaquinho. Freqüentava blocos de carnaval, grupos de seresteiros boêmios e tocava cavaquinho: " <i>Nós formávamos, eu, o Sotero Cosme, o Luís Cosme, o Júlio Grau e mais alguns músicos, um pequeno bloquinho de carnaval, meio moderno na época - Os Exagerados. Cada um tocava um instrumento. E como não podia levar o piano, comecei a tocar cavaquinho.</i> " <sup>40</sup> Na época, Radamés tocava piano, violão e cavaco acompanhando as sessões de cinema no Cine Colombo e em várias orquestras de dança. Nesse período já começava a compor peças estritamente eruditas, mas já com a temática nacionalista. Radamés desde a adolescência fora ligado ao cinema e ia ao Rio de Janeiro periodicamente para estudar música, no tempo vago que lhe sobrava dos estudos, aproveitava para ir ao Cine Odeon ouvir Ernesto Nazareth, pianista oficial da casa e um dos

---

<sup>40</sup> BARBOSA, Valdinha e DEVOS, Anne Marie. Op. cit., p. 13.

---

compositores populares mais respeitados da época.

---

Radamés e o Rio de Janeiro

Até se formar no conservatório, estudava para ser concertista e tocava em cinemas e bailes para se sustentar. Incentivado por seu professor Fontainha, em 1924, Radamés realizou um concerto de piano no Rio de Janeiro, no qual foi muito elogiado pela crítica e este serviu de apresentação oficial do músico à cidade. Após o concerto, voltou para Porto Alegre para prestar os exames finais na escola de música. No mesmo ano, concorreu ao Prêmio Araújo Vianna e mereceu o grau máximo, pela primeira vez alcançado no Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul. Nesse período, Radamés dividiu seu tempo entre Rio de Janeiro, onde estudava harmonia com Agnelo França e Porto Alegre, onde integrava o Quarteto de Cordas Henrique Oswald, como violista. É também desse período o registro das primeiras peças eruditas do compositor.

Rádio – Década de 30

Na década de 30, Radamés atuou em rádio. Trabalhou na rádio Clube do Brasil, na rádio Mayrink Veiga, na rádio Gazeta, na rádio Cajuti e na rádio Transmissora. Foi na rádio Transmissora que iniciou sua carreira de arranjador. Em 1932, o músico foi contratado pela RCA Victor, gravadora na qual registrou choros de sua autoria e responsabilizou-se pelos arranjos dos discos de Orlando Silva, Gastão Formenti, Vicente Celestino e Francisco Alves, entre outros. Esses arranjos foram o início das críticas sobre o trabalho de Radamés. Segundo comentário de Radamés, os críticos tinham opinião diferente do público em geral: *“Gostam do que é bom. O Orlando Silva, que acabou sendo o primeiro a gravar música brasileira com orquestra sinfônica, vendeu toneladas de discos, apesar das reclamações contra meus arranjos. O acorde americano, como ficou conhecido o acorde de nona, agradou muito o público e, se também era utilizado no jazz, era porque os compositores de jazz, ouviam Ravel e Debussy. Aqui ninguém nunca tinha ouvido do tal acorde em outro lugar a não ser em música americana, e vieram as críticas. Mas o povo não se deixou levar e assimilou muito bem a novidade”*<sup>41</sup>.

Vero, marido de Vera

Neste ano, Radamés já estava morando no Rio de Janeiro. Era violista da Orquestra Sinfônica Villa-Lobos, continuava tocando piano em bailes, também fazia gravações e já escrevia arranjos para a rádio Transmissora e para RCA Victor há um ano. Nesse período, gravou os choros *“Espritado”* e *“Urbano”*, sob o pseudônimo de Vero, conta o músico que era o marido de Vera, nome de sua esposa.

---

<sup>41</sup> BRESSON, Bruno Cartier. *Uma história que conta como os violinos chegaram aos arranjos do samba*. Jornal: O Estado de São Paulo, 19/03/1979, p. 25.

Sua obra erudita	Embora Radamés Gnattali tenha dedicado grande parte de sua carreira ao rádio, ele não abandonou suas composições eruditas e sua carreira de concertista. Em 1935, em <i>tournee</i> pelo Brasil, a cantora Bidu Sayão, contratou Radamés para atuar como pianista em seus concertos. No mesmo ano, o maestro Henrique Spedini regeu o “ <i>Concerto no. 1 para piano e orquestra</i> ” de autoria de Radamés Gnattali, tendo como solista o próprio compositor.
A Rádio Nacional	Em 1936, Radamés foi contratado para atuar na PR8, Sociedade Rádio Nacional. Na Rádio Nacional, conheceu Iberê Gomes Grosso, o violinista Célio Nogueira e o baterista Luciano Perrone. Radamés permaneceu na Rádio Nacional por 30 anos. Nesse período, começou a predominar o violino em seus arranjos para músicas românticas, metais no ritmo de samba e orquestras no acompanhamento. Anteriormente, só existiam os conjuntos regionais.
Apresentações no exterior	Em 1938, Radamés apresentou um concerto com suas composições na Escola Nacional de Música e, no ano seguinte foi convidado para participar da Feira Mundial de New York. O grupo convidado era formado por compositores populares, como Pixinguinha, Donga e João da Baiana e os eruditos como Villa-Lobos, Francisco Mignone, Lorenzo Fernandez e Camargo Guarnieri.
O arranjo de “ <i>Aquarela do Brasil</i> ”	Em 1939, foi apresentado no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, o espetáculo ‘Revista Joujoux e Balangandãs’, com o acompanhamento das orquestras das Rádios Mayrink Veiga e Nacional, sob a regência de Radamés Gnattali. Nesse espetáculo, foi apresentada “ <i>Aquarela do Brasil</i> ” de Ari Barroso, o arranjo desta peça causou muitos elogios e críticas a Radamés que comentou: “ <i>Esse negócio não é meu não. É do Ari Barroso. Eu apenas botei no lugar certo. O Ari queria que eu usasse o tema nos contrabaixos, mas não ia fazer efeito nenhum, ia ficar uma droga. Eu então botei cinco saxes fazendo aquilo. O que eu inventei foi o arranjo prá botar a sugestão no lugar certo.</i> ” <sup>42</sup> As críticas foram no sentido de acusar Radamés de americanizar os ritmos nacionais, no entanto, esse arranjo de “ <i>Aquarela do Brasil</i> ” foi conhecido internacionalmente, embora não tenha sido a primeira orquestração de Radamés com esse conceito, como se tem a impressão. Por razão do sucesso de “ <i>Aquarela do Brasil</i> ”, Radamés foi convidado pelo Estúdio da Disney para fazer a direção musical de alguns dos filmes nos Estados Unidos, o músico infelizmente recusou. No mesmo ano, Radamés Gnattali lançou a obra “ <i>Quarteto no. 1.</i> ”

<sup>42</sup> BARBOSA, Valdinha e DEVOS, Anne Marie. Op. cit., p. 48.

---

Década de 40 e a nova programação da Rádio Nacional - as inovações realizadas pelo compositor

Em 1940, a Rádio Nacional foi encampada pelo Estado Novo, e sua programação foi modificada, com esse fato inaugurou um novo estilo, com uma programação que valorizava a cultura nacional. Em 1943, estreou na Rádio Nacional o programa 'Um milhão de melodias'. Neste mesmo ano, foi criada a 'Orquestra Brasileira de Radamés Gnattali', nessa época não haviam orquestras que executavam música brasileira. Radamés foi o responsável pela inclusão da orquestra na música popular brasileira e pela nova concepção de arranjo orquestral, utilizando elementos nacionais e incorporando-os à música instrumental com características estrangeiras. Radamés tinha a proposta de enriquecimento da música brasileira através de arranjos mais elaborados. O programa 'Um milhão de melodias' ficou no ar durante 13 anos e foram apresentadas músicas de todas as partes do mundo, o repertório era escolhido por Paulo Tapajós e Haroldo Barbosa. Radamés conta que fazia nove arranjos por semana.<sup>43</sup> O compositor foi o regente oficial da Orquestra da Rádio Nacional, chegando a compor seis mil arranjos para esta. Com esse programa, Radamés pôde exercitar toda sua capacidade para elaboração de arranjos, homenagear os compositores como Ernesto Nazareth, Chiquinha Gonzaga e Zequinha de Abreu e prestigiar interpretações que se tornaram marcas registradas do programa como a do Trio Melodia, As três Marias (Marília Batista, Bidu Reis e Salomé Cotelli) e o Trio Madrigal. A orquestra não possuía um número elevado de ritmistas, Radamés Gnattali então, por sugestão do baterista Perrone, criou uma nova forma de orquestrar, acoplando a parte rítmica aos instrumentos da orquestra, principalmente ao naipe dos metais. Sobre esse fato Perrone comentou que a parte rítmica era feita por percussão, enquanto a melódica e harmônica ficava a cargo das cordas e sopros. *"Até 1927, não se podia gravar batucada, porque a cera não suportava a vibração dos instrumentos. Quando veio a gravação elétrica a gente começou (...) na RCA, a partir da década de 30, as gravações já comportavam a batucada e a orquestra tinha muita gente na percussão (...) mas como na rádio nessa época só tinha eu de baterista e mais um outro na percussão, ficava um vazio enorme! E eu me desdobrando na bateria para suprir a falta de instrumentos."*<sup>44</sup> Radamés aproveitou a sugestão de Perrone e inventou a orquestração do samba, pois na época a orquestração comum era: melodia realizada pelo naipe de sopros, harmonia realizada pelo naipe de cordas e o ritmo mantido pela base rítmica, também diferente das orquestrações americanas.

---

<sup>43</sup> BARBOSA, Valdinha e DEVOS, Anne Marie. Op. cit., p. 54.

<sup>44</sup> BARBOSA, Valdinha e DEVOS, Anne Marie. Op. cit., p.45.



Homenagens ao maestro	Em 1941, devido ao sucesso do programa 'Instantâneos Sonoros', que passou a ser transmitido para a Argentina em cadeia com a Rádio Nacional de Montevideú, o arranjador foi homenageado na Associação Sinfônica de Rosário e no Instituto Argentino de Cultura. Posteriormente, já no Brasil, o músico recebeu o prêmio Roquete Pinto pelos anos dedicados ao rádio no Brasil.
Peças eruditas	Quanto às suas peças eruditas nesse período, em 1946, a BBC de Londres adquiriu os direitos para a gravação da peça " <i>Brasiliiana no. 1</i> " e nos Estados Unidos, Arnaldo Estrela executou a pedido das Filarmônicas de Chicago e da Filadélfia, o " <i>Concerto para piano e orquestra</i> ".
Utilização de nova instrumentação	Após 1946, alguns autores apontam a segunda fase do maestro Radamés. Nesta, o maestro inovou ao utilizar instrumentos como violão elétrico, marimba e acordeon, produzindo um timbre <i>hi-fi</i> . É desse período a gravação de " <i>Copacabana</i> ", de Dick Farney, os arranjos para as canções de Noel Rosa, interpretados por Aracy de Almeida, " <i>Sinfonia do Rio de Janeiro</i> ", de Tom Jobim e os arranjos para o cantor Lúcio Alves e Os Cariocas.
Sexteto de Radamés	Em 1949, trabalhando na gravadora Continental, Radamés criou o Quarteto Continental (que na verdade era sexteto), formado por Radamés ao piano, Luciano Perrone, na bateria, João Menezes no violão, viola caipira, cavaquinho e guitarra elétrica, Vidal, no contrabaixo, sua irmã Aída e Chiquinho do Acordeão. Em 1969, o grupo viajou em <i>tournee</i> pela Europa, participando da 3ª Caravana Oficial da Música Popular Brasileira.
Radamés e Garoto	Em 1953, atendendo ao pedido da esposa do violinista Garoto, Radamés organizou um concerto no Teatro Municipal, incluindo no programa sua composição " <i>Concertino para violão e orquestra</i> ", sob a regência de Eleazar de Carvalho.
O programa 'Quando os maestros se encontram'	Em 1954, estreou o programa 'Quando os maestros se encontram', com o objetivo de incentivar jovens talentos musicais. Foi participante deste, Antônio Carlos Jobim. No mesmo ano, Radamés compôs a " <i>Suíte da dança popular brasileira</i> ", para violão elétrico e piano, dedicada ao violinista Laurindo de Almeida e executada por Garoto em São Paulo.
Utilização de instrumentos não convencionais	Em 1958, foi realizado no Teatro Municipal o Festival Radamés Gnattali, no qual foi apresentado o " <i>Concerto para harmônica de boca e orquestra</i> ", tendo como solista Edu da Gaita. No mesmo ano, Radamés compôs " <i>Concerto para acordeão e orquestra</i> ", homenageando

junto à orquestra	Chiquinho do Acordeão.
Obras eruditas	Em 1964, Radamés Gnattali voltou-se novamente para suas obras eruditas. Retornou à Europa com Iberê Gomes Grosso. Formando um duo de violoncelo e piano, percorrendo Berlim, Tel Aviv e Roma. O duo apresentou composições próprias e também obras de Villa-Lobos. Ao retornar ao Rio de Janeiro, em 1965, Radamés apresentou o <i>“Concerto Carioca no.1”</i> , em comemoração ao aniversário da cidade.
Rede Globo	De 1963 a 1967, Radamés Gnattali trabalhou na TV Excelsior e a partir de 1968, durante 11 anos, trabalhou como maestro e arranjador na Rede Globo de Televisão. Na Globo, compunha para novelas, fazia arranjos para cantores e vinhetas para programação. O maestro permaneceu na emissora até meados dos anos 80. Em 1986, o maestro criou a trilha incidental da novela da Rede Globo de Televisão, ‘Roque Santeiro’, de enorme sucesso na época.
Redescoberta do choro	Nesta época não era comum violonistas tocarem no Municipal e principalmente com obras de cunho mais popular. Radamés participou do movimento de redescoberta do choro ocorrido na década de 80 e atuou como incentivador e professor de vários instrumentistas como Raphael Rabello, Joel Nascimento, Maurício Carrilho, Camerata Carioca, entre outros.
Prêmio Shell	Em 1983, Gnattali recebeu o prêmio Shell de Música, na categoria de música erudita e foi homenageado com um concerto no Teatro Municipal com a Orquestra Sinfônica do Rio de Janeiro, com participação do Duo Assad e da Camerata Carioca.
Amizade com Pixinguinha e Ernesto Nazareth	Radamés Gnattali morou grande parte de sua vida na cidade do Rio de Janeiro e teve oportunidade de conhecer os chorões Ernesto Nazareth e Pixinguinha, essas amizades influenciaram sua maneira de compor e interpretar sambas e choros. Radamés tornou-se um exímio intérprete de Nazareth e além de interpretar, arranjava e rearmonizava as composições. Sobre sua amizade com Pixinguinha, Radamés contou: <i>“Ele era meu irmão. Trabalhamos muito tempo juntos na RCA e tocávamos também em orquestras. Eu ia muito na sua casa no Catumbi, onde ele fazia sessões espíritas e depois em Olaria onde ele fazia suas festas de aniversário,(...) quando fui para a Rádio Nacional em 36, encontrava com ele nos botequins atrás da rádio”</i> . <sup>45</sup>

<sup>45</sup> ARAGÃO, Diana. *Elizeth, Radamés e Camerata recordam Pixinguinha 10 anos depois*. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, 31/05/1983.

---

Radamés e o aluno	Rafael Rabello, um dos maiores violonistas brasileiros, foi aluno e amigo de Radamés em entrevista Rabelo relatou: <i>“Ele introduziu a bateria na nossa música e foi o primeiro brasileiro a escrever trilha sonora para cinema, teatro e tv.”</i> <sup>46</sup> .
Rafael Rabello	

Segundo depoimento do músico e amigo de Radamés Gnattali, Henrique Cazes<sup>47</sup>, o compositor escrevia arranjos verticalmente, ou seja, criava a melodia, a linha de baixo e a harmonia por compasso, um de cada vez, o que não é comum entre os arranjadores, que preferem a escrita horizontal.

A obra erudita de Radamés Gnattali tem mais de 100 peças, dentre elas quartetos, trios, 26 concertos, sinfonias, cantatas e concertos para instrumentos solos, destaque para as *“Brasilianas”*, em número de dez. Quanto a obra de caráter popular, estima-se em dez mil o número de arranjos escritos pelo músico em seus trinta anos de trabalho na Rádio Nacional.

### **Radamés Gnattali e o cinema**

Radamés Gnattali teve um intenso envolvimento com o cinema brasileiro. Compôs trilhas musicais para filmes de 1933 a 1981. Devido a sua versatilidade compôs trilhas para diversos gêneros: comédia, drama e musicais. Sua intimidade com o cinema veio desde a adolescência, época em que acompanhava ao piano as sessões de cinema mudo no Cine

---

<sup>46</sup> Depoimento de Rafael Rabello em *Radamés, um piano que influenciou muitas gerações*. Rio de Janeiro: Jornal Tribuna do Rio, 29/05/1987.

<sup>47</sup> Depoimento recolhido no site [www.samba-choro.com.br/artistas/radamesgnattali](http://www.samba-choro.com.br/artistas/radamesgnattali). Henrique Cazes fez parte da Camerata Carioca. A Camerata foi criada justamente para apresentar uma nova versão da *Suíte Retratos*, escrita originalmente para Jacó do Bandolim, e era um grupo de jovens chorões que, em 1979, trouxe Radamés de volta aos palcos. Cazes é fundador da Associação Radamés Gnattali, que se empenha em reunir os originais de suas partituras, espalhados por todo o País.

Colombo e mais tarde, no Rio de Janeiro, quando apreciava no saguão do cinema, Ernesto Nazareth, pianista oficial do Cine Odeon. Sobre o cinema mudo Radamés comentou:

*“Tínhamos um conjunto de cordas, com os irmãos Sotero e Luís Cosme, Alduíno Rollinao no cello, um contrabaixo e o Júlio Gral na flauta. Tocávamos no cinema Colombo, no bairro da Floresta de Porto Alegre, ganhando dez mil réis por dia e dava prá viver mais ou menos. Eu devia ter uns 18 anos e o repertório eram canções francesas, italianas, operetas, valsas, polcas (...) toquei muito em cinema naquele tempo. O sujeito sentava prá tocar e podia até errar. Parar é que não podia.”<sup>48</sup>*

Graças ao talento para orquestrar, adaptar temas, compor temas novos e conduzir as gravações em tempo muito reduzido, pode-se dizer que Radamés transitou no universo cinematográfico com muita competência e eficiência. Os temas musicais utilizados por ele nos filmes dividem-se em três: uma parte das trilhas musicais são arranjos de obras já existentes, outra parte são temas com arranjo original e outra, são composições próprias. O músico também tinha o domínio da canção e soube aproveitá-las nas comédias musicais. Podemos considerar Radamés Gnattali um compositor eficiente para cinema, justamente pela compreensão que ele teve em utilizar a música de acordo com a cena mostrada, não tendo pudor de utilizar canções e temas não originais e também o silêncio se necessário. Igualmente pode-se afirmar que o arranjador soube aproveitar o cinema para a divulgação de temas folclóricos e tradições populares do Brasil. Radamés fez parte da corrente musical que defendia o nacionalismo, por essa razão vemos nos filmes musicados por ele, o aparecimento de vários temas com raízes populares, entretanto caracterizadas com inovação devido aos arranjos e orquestrações tão explorados. Por causa de sua versatilidade e qualidade musical é interessante ressaltar que Walt Disney, quando esteve no Brasil desejou

contratar Radamés para compor e gravar músicas brasileiras no exterior. Também, aqui no Brasil, Orson Welles, elogiou o compositor ao conhecer sua obra e sua cultura<sup>49</sup>.

O primeiro contato de Radamés com o cinema foi em 1932, através da RCA, pois a gravadora era responsável pelo suporte técnico da sonorização de **Ganga Bruta**, em 1933. Sobre este filme, o compositor atendeu o pedido do diretor Humberto Mauro e fez uma seleção funcional de trechos de composições eruditas estrangeiras e acrescentou alguns temas regionais brasileiros, todos com arranjos e orquestrações de sua autoria. Notamos com mais acentuação sua veia nacionalista em **Argila**, também com direção de Humberto Mauro, em especial as seqüências nas quais são mostradas as confecções da cerâmica marajoara. A trilha musical deste filme teve como instrumentação: piano, celesta, flauta, clarinete, saxofone, metais e cordas, no estilo de cinema mudo, semelhante aos filmes de Charles Chaplin. A trilha tem setenta e sete minutos de projeção totalmente musicados e nela aparecem canções de autoria de Heckel Tavares e Joracy Camargo, temas em andamento rápido, melodias lentas românticas, composições ao ritmo de baião, além de inclusões de temas musicais de Bach e Schubert.

De 1948 a 1950, Radamés Gnattali fez a música de **Estrela da manhã**, no qual explorava a interpretação musical de Dorival Caymmi. Depois disso, compôs para vários filmes de chanchada de produtores independentes, nos quais adequava os motivos musicais retirados de canções que eram sucesso na época. Nesse tipo de gênero, podemos observar que o músico elaborou uma célula rítmica ou melódica e a utilizou ao longo de todo o filme com arranjos e orquestrações diferenciados.

---

<sup>48</sup> DIDIER, Alúcio. *Radamés Gnattali*. Rio de Janeiro: Brasilianna Produções, 1996.

<sup>49</sup> BARBOSA, Valdinha e DEVOS, Anne Marie. Op. cit., p. 52.

Radamés Gnattali também trabalhou com o diretor Nelson Pereira dos Santos em **Rio 40 graus**. Observamos nesse filme, a utilização de temas populares e folclóricos. Com a trilha desse filme, o compositor proporcionou através da música importante contribuição no sentido da busca da identidade nacional, tão desejada pelo diretor. Na abertura do filme, Radamés inseriu o samba “A voz do morro”, de Zé Kéti. Também utilizou temas não originais, como na cena em que o menino Haroldo de Oliveira é perseguido por Sadi Cabral, com o naipe de cordas, no qual os arcos friccionam as cordas em andamento acelerado. Outro filme no qual observamos a mesma característica é **Onde a Terra começa** de Ruy Santos.

Há dois filmes que as trilhas musicais são atribuídas a Radamés Gnattali, entretanto não são dele, foram compostas pelo irmão do maestro, Alexandre Gnattali<sup>50</sup>. Trata-se da trilha musical de **Rio Zona Norte** e **O homem do Sputnik**, cuja capa do filme e o livro *Esse mundo é um pandeiro*, de Sérgio Augusto, atribuem a Radamés Gnattali. Alexandre também compôs a trilha musical de **Quanto mais samba melhor**.

Notamos que Radamés, ao longo de sua carreira, esteve muito ligado ao cinema e a televisão. Aluísio Didier, ex-integrante da orquestra de Radamés Gnattali na Rede Globo de Televisão, dedicou ao maestro o média metragem intitulado **Nosso amigo Radamés**, em 1991. O documentário registra as atividades e espetáculos dos últimos anos de vida do músico. Em 1996, Didier lançou o livro *Radamés Gnattali*, trazendo como acompanhamento o documentário em vídeo. Neste, Radamés comentou sobre a música brasileira:

*“Muitos acham que a música brasileira só pode ser tocada com flauta, violão e cavaquinho. Ora, tanto faz tocar “Guriatã de coqueiro” com órgão ou sanfona, quer dizer que se a música não é tocada com*

---

<sup>50</sup> DIDIER, Aluísio. Op. cit., p. 29.

*bandolim, que aliás nem é um instrumento brasileiro, então ela não é brasileira? Então, a rigor, música brasileira, no duro, seja apenas música de índio. O próprio samba se modificou, se formos ver as origens. Esses ortodoxos vivem no século passado. Sabe, eu acho que o povo acaba separando o trigo do joio. Sinhô, Nazareth, Jacob, Pixinguinha e outros, vão ficar para sempre.*<sup>51</sup>

Radamés Gnattali era enfático sobre seu trabalho em vários meios de comunicação, inclusive compondo trilhas para novelas: “*Sou músico. Faço de tudo*”.<sup>52</sup> Com certeza esse despojamento o levou à consagração como um dos maiores arranjadores que o Brasil já teve.

### **Comentários sobre as trilhas sonoras compostas por Radamés Gnattali na Vera Cruz**

Na Companhia Vera Cruz, Radamés Gnattali compôs as trilhas musicais dos filmes ***Tico-tico no fubá*** com direção de Adolfo Celi em 1951, ***Sai da frente*** com direção de Abílio Pereira de Almeida e ***Nadando em dinheiro***, com direção de Abílio Pereira de Almeida e Carlos Thiré, ambos em 1952.

***Tico-tico no fubá*** é uma biografia ficcional do músico Zequinha de Abreu. Em entrevista ao programa Globo Repórter exibido pela Rede Globo de Televisão em 1988, o ator Anselmo Duarte conta que Radamés gravou toda a parte de piano que aparece no filme. Radamés tinha como especialidade a interpretação pianística, principalmente do gênero de choro e Zequinha de Abreu compôs “*Tico tico no fubá*” nesse gênero. Por essas evidências, fica clara a escolha de Radamés em gravar ele próprio os temas ao piano. Anselmo Duarte

---

<sup>51</sup> DIDIER, Aluísio. Op. cit., p. 74

por sua vez, tinha estudado piano na adolescência e acredita ter conseguido dublar Zequinha de Abreu com perfeição. Já a crítica não perdoou a interpretação de Anselmo, por considerá-lo muito caricato, como assinalamos em reportagem da época. Apesar de elogiar a música e outros aspectos do filme, os críticos apontaram defeitos nos atores principais:

*“Tanto Anselmo Duarte como Tônia Carrero e Marisa Prado, nos principais papéis, de maneira nenhuma convenceram. Mal interpretados, por exemplo, as seqüências da bebedeira de Zequinha de Abreu ao sair do circo e a do seu esforço para afinar a bandinha improvisada.”<sup>53</sup>*

Sobre a participação de Radamés Gnattali no filme, Renato Consorte comenta:

*“**Tico-tico no fubá** foi tocado com orquestra (...) (sobre a participação de Radamés ao piano). Sim, algumas cenas, inclusive aquela que ele se inspirou quando viu os tico-ticos comendo o fubá, ele começou a bolar, mas era tudo tocado com orquestra: as partes de Branca, Tico-tico, todas elas tocadas pela orquestra. Com exceção das músicas do circo, que foram tocadas com a banda do circo, mas isso tudo era sob a direção de um músico, no **Tico tico no fubá** quem trabalhou muito foi o Radamés.”<sup>54</sup>*

O reconhecimento do talento de Radamés foi unânime, tanto que na revista Cine-repórter, sobre lançamentos de filmes na década de 50, deparamo-nos com a seguinte afirmação por ocasião das filmagens de **Tico-tico no fubá**: “Radamés Gnattali é o diretor musical e apresentará em magníficas versões as composições de Zequinha de Abreu”.<sup>55</sup> Este comentário ilustra que mesmo antes do lançamento do filme, os críticos já contavam que a música atribuída a Radamés, seria de alta qualidade.

---

<sup>52</sup> MAGYAR, Vera. Jornal da tarde. Rio de Janeiro, 10/12/1985

<sup>53</sup> Revista São Paulo Musical, no. 28, ano III, fevereiro de 1952.

<sup>54</sup> Trecho da entrevista realizada com Sr. Renato Consorte, dia 10/ 03/ 2004, nas dependências do MIS – Museu da Imagem e do Som de São Paulo. Conferir entrevista na íntegra em anexo neste trabalho.

<sup>55</sup> Revista Cine-Repórter, no. 805, 23 de junho de 1951.



A trilha do filme foi composta sobre os temas principais da valsa “*Branca*” e o chorinho “*Tico-tico no fubá*”. Podemos classificar a trilha musical do filme ***Tico-tico no fubá*** sob três momentos:

- Temas não originais - como a composição “*Tico-tico no fubá*” de autoria de Zequinha de Abreu e outras composições do mesmo autor,
- Um número elevado de inserções musicais diegéticas originais ou não,
- Composições originais de Radamés Gnattali.

O tema “*Tico-tico no fubá*” é exposto com arranjo orquestral em cinco inserções, das quais algumas são variações sobre este tema, nestas, o aparecimento da flauta para a apresentação da melodia principal é uma constante. Das quarenta e oito inserções musicais do filme, vinte e duas são inserções musicais diegéticas. O diferencial é a música composta para transição de cenas, que aparece apenas uma vez durante todo o filme.

Notamos algumas particularidades quanto ao tratamento sonoro deste filme. A sincronia entre os ruídos e as ações dos personagens é bem articulada na grande maioria das seqüências. Os volumes dos ruídos foram bem mixados, com exceção do monjolo e a água presentes na segunda seqüência do filme, na qual o som do monjolo sobrepõe ao som da água. Notamos que a alternância dos volumes da banda do circo também foi bem articulada, quando esta aparece nas ruas da cidade, ou seja, dentro de casa o som da banda sempre aparece em 2º plano.

Consideramos dois momentos a destacar. O primeiro refere-se a seqüência, na qual a banda de coreto de Zequinha ensaia desafinado. Zequinha de Abreu consegue editar sua composição “*Branca*”, composta para a circense amada e a banda do coreto da cidade

---

executa-a. O momento da execução é bem construído já que a partitura acabou de chegar e os músicos tentarão tocar. Ouvimos uma desafinação proposital, em que Radamés Gnattali sugeriu e coordenou para a cena. Consideramos que, a interpretação de Anselmo contribuiu para a beleza da seqüência, no momento que a banda toca no coreto os gestos de regência não são veros, mas o comando de dinâmica e andamento acompanham o som da música ouvida. O outro momento, refere-se ao final do filme, no qual ouvimos a excelente orquestração de Radamés Gnattali para “*Tico-tico no Fubá*” em vários ritmos e estilos diferenciados. A música recebe um arranjo que acompanha as características de harmonia, estilo musical, melodia, ritmo e instrumentação de cada país exibido. Embora muito criticada posteriormente, a seqüência final é sem dúvida, musicalmente, um dos pontos altos do filme. Vemos durante quatro minutos, o tema de Zequinha de Abreu com características musicais de Tóquio, Cairo, Paris, Nova York, Havana, Rio de Janeiro e como término, o maestro realiza um epílogo orquestral com acordes em estilo wagneriano.

Sobre o filme ***Sai da frente***, a trilha musical foi construída em grande parte com o *leitmotiv* do caminhão Anastácio. Este aparece em dez seqüências, com o mesmo arranjo, incluindo a aparição dos créditos iniciais. As seqüências não são curtas e em todas, o personagem principal Isidoro e seu caminhão estão nas ruas ou estradas de São Paulo. Destaque especial para um detalhe que Radamés Gnattali com sua genialidade musical soube descobrir: a buzina do caminhão Anastácio. Radamés construiu o *leitmotiv* do caminhão a partir da buzina do mesmo. Para isto, utilizou quatro notas para compor motivo melódico principal, com acorde de Dó M com 5<sup>a</sup> aumentada (do - mi - sol# - mi), tocado nesta ordem e a partir deste, desenvolveu a melodia em ritmo de baião. Há um grande número de inserções com a variação da melodia principal deste *leitmotiv* ao longo do filme. As variações

mais usadas são: a do acorde de Dó M com a 5<sup>a</sup> aumentada e os intervalos de 5<sup>a</sup> justa (mi-si), também imitando buzina de caminhão, com a instrumentação de trompetes na melodia principal. Por ser firmada neste *leitmotiv* ao ritmo de baião, com instrumentação típica nordestina - acordeon, triângulo, zabumba e pandeiro – e improvisação ao piano utilizando a escala mixolídia; a trilha musical deste filme demonstra o caráter mais nacionalista que os outros filmes musicados pelos outros compositores da Vera Cruz. Outro comprovante desta afirmação é a seqüência do bar na qual Isidoro samba com Dalila. No bar, ao ritmo de samba, aparecem: pandeiro, cuíca, violão, ganzá, palmas, zabumba, caixinhas de fósforo e timba, acompanhados pela dança dos personagens.

Vale lembrar também as citações de canções que eram sucesso na época. Como exemplo temos “*O Ébrio*” de Vicente Celestino cantada no início e final do filme, por dois bêbados em tonalidade de ré menor e a inserção da canção diegética, “*A tromba do elefante*” de Anísio Olivero, cantada por Mazzaropi.

Em ***Nadando em dinheiro***, Radamés ainda usa o *leitmotiv* do caminhão Anastácio para introduzir novos temas musicais. Entretanto, não se pode afirmar que o compositor se baseou apenas em um *leitmotiv*, como em ***Sai da frente***, para compor a trilha musical deste filme. Notamos que a trilha musical é composta por um número balanceado de composições que estão entre:

- *leitmotivs* – apenas dois, o do robô e o do caminhão Anastácio
- canções – duas, “*Nadando em dinheiro*” e “*Ah! Sodade*”.
- composições apresentadas em segundo plano sonoro,
- temas musicais compostos para transição de cenas.

Quanto a característica do nacionalismo sempre encontrado em suas composições, neste filme Radamés explora pouco. Podemos destacar a composição de ruídos executada pelo personagem principal, Isidoro Colepícola, em um jantar na mansão oferecido para a alta sociedade. O rapaz toca os pratos, talheres e copos em uma seqüência cômica em ritmo de samba.

É relevante notar que uma das características de composição orquestral para trilhas de cinema de Radamés Gnattali é a inserção de solos de instrumentos e a utilização do naipe dos instrumentos de sopro. Segundo Odette Ernest Dias - flautista que executou vários arranjos orquestrais de Radamés Gnattali, Gabriel Migliori, Francisco Mignone e Guerra Peixe - isso se deve a proficiência dos músicos na época por terem participado das orquestras de cassino na década de 40 e estarem envolvidos com um enorme fluxo de trabalho tanto nas orquestras de rádio, quanto em concertos. Odette relata:

*“O Radamés usava muito os sopros. Os músicos que tocavam naquela época são de uma característica de ter conhecimento técnico, uma prática muito grande, eram músicos que tinham tocado em cassino, cassinos que fecharam no governo Dutra, acho que 1940. O pessoal que ficava na rádio, tocava todo dia, hoje em dia os músicos vão tocar no estúdio, não tem essa coisa diária. Para mim era completamente diferente, o ensaio da sinfônica, claro, adoro Mozart, mas quando chegava na rádio: o que é que a gente vai tocar?, tinha essa coisa que era cotidiano, da novidade. Esse pessoal que tinha tocado em cassino, eles acompanhavam aqueles artistas internacionais (...) todos tocavam um ou dois instrumentos e todos esses músicos - a maior parte era do Municipal - receberam a influência do Glenn Müller naquelas bandas, então tocava-se muito o naipe de sax. Tinha a turma de arranjadores, eles tinham um conhecimento do instrumento muito bom. Os compositores, Radamés, Léo Peracchi, escreviam muitos solos, tinham umas cadências de flautas, porque a gente estava sempre muito afiado, não era porque a gente fosse melhor (sic) que os de hoje, é porque a gente tocava muito, do começo até o fim, a gente chegava lá e já*

*gravava a música. Hoje em dia você pode corrigir, essa maneira de você corrigir, poder voltar sempre atrás.*<sup>56</sup>

É relevante assinalar a relação entre os compositores que atuaram na Vera Cruz, a troca de conhecimentos na época era constante. É de conhecimento público a amizade de Radamés com Francisco Mignone e Guerra Peixe. Há também o registro em uma fotografia no MIS do Rio de Janeiro, da década de 50, na qual consta o arranjador em companhia de Gabriel Migliori.

## Filmografia

1933 – ***Ganga Bruta***

Direção: Humberto Mauro

Produtora: Cinédia

1936 – ***Maria Bonita***\*

1940 – ***Argila***

Direção: Humberto Mauro

Produtora: Brasil Vita Filmes

1940 – ***A eterna esperança***

Direção: Léo Marten

Produtora: Americana Filmes

1949 – ***Escrava Isaura***

Direção: Eurides Ramos

Produtor: Alípio Ramos. Co-produção: Cinelândia filmes e Atlântica cinematográfica

1950 – ***Estrela da manhã***

Direção: Jonald (estréia na direção de Oswaldo de Marques de Oliveira, conhecido como Jonald)

Produtor: Afonso Campliglia, estúdios: Brasil Vita Filmes

1950 – ***O pecado de Nina***

Direção: Eurides Ramos

Produtor: Alípio Ramos, co-produtora: Cinelândia

Distribuidora: Cinedistri

---

<sup>56</sup> Trecho da entrevista realizada com a Sra. Odette Ernest Dias, dia 09/10/2002, nas dependências do estúdio de multimeios da Unicamp. Conferir entrevista na íntegra em anexo neste trabalho.

1951 - **Somos dois**

Direção: Milton Rodrigues

1951 – **Hóspede de uma noite**

Direção: Ugo Lombardi

Produtor: Ugo Lombardi , co-produtora: Iguaçu filmes, estúdios Sol Filmes

1951 – **Tocaia**

Direção: Eurides Ramos

Produtor: Alípio Ramos, co-produtora: Cinelândia Filmes

1952 – **Nadando em dinheiro**

Direção: Abílio Pereira de Almeida e Carlos Thiré

Produtora: Companhia Cinematográfica Vera Cruz

1952 – **Sai da frente**

Direção: Abílio Pereira de Almeida e Tom Payne

Produtora: Companhia Cinematográfica Vera Cruz

1952 – **Tico tico no fubá**

Direção: Adolfo Celi

Produtora: Companhia Cinematográfica Vera Cruz

1952 – **Brumas da vida**

Direção: Eurides Ramos

Produtor: Alípio Ramos, co-produtora: Cinelândia Filmes

1952 – **Força do amor**

Direção: Eurides Ramos

Produtor: Alípio Ramos, co-produtora: Cinelândia Filmes

1953 – **Perdidos de amor**

Direção: Eurides Ramos

Produtor: Alípio Ramos, co-produtora: Cinelândia Filmes e Atlântica Cinematográfica

1953 – **Três recrutas**

Direção: Eurides Ramos

Produtor: Alípio Ramos, co-produtora: Cinelândia Filmes e Atlântica Cinematográfica

1953 – **Carnaval em Caxias**

Direção: Paulo Vanderley

Produção: Jorge Ileri, co-Produtora: Atlântida Cinematográfica

1954 – **Marujo por acaso**

Direção: Eurides Ramos

Produtor: Alípio Ramos, co-produtora: Cinelândia Filmes

1955 – **Rio, 40 graus**

Direção: Nelson Pereira dos Santos

Produtora: Equipe Moacyr Fenelon

1955 – **Angu de carço**

Direção: Eurides Ramos

Produtora: Cinelândia Filmes

1955 – ***O diamante***

Direção: Eurides Ramos

Produtora: Cinelândia Filmes

Distribuidora: Cinedistri

1955 – ***O rei do movimento***

Direção: Victor Lima

Produtora: Cinelândia Filmes

1955 – ***O feijão é nosso\****

1956 – ***Eva no Brasil***

( co-produção estrangeira)

Direção: Watson Macedo

Produtora: Panamérica

1956 – ***O boca de ouro\****

1956 – ***Quem sabe, sabe!***

Direção: Luis de Barros

Produtora: Cinedistri

1956 – ***O fuzileiro do amor***

Direção: Eurides Ramos

Produtora: Cinedistri

Distribuidora: Cinedistri

1957 – ***O noivo da girafa***

Direção: Victor Lima

Produtora: Cinedistri e Cinelândia Filmes

1957 – ***O barbeiro que se vira***

Direção: Eurides Ramos

Produtora: Cinelândia

1957 – ***Zona norte\****

1958 – ***Chico Fumaça***

Direção: Victor Lima

Produtora: Cinelândia Filmes ( RJ), Cinedistri ( SP)

1958 – ***Na corda bamba***

Direção: Eurides Ramos

Produtora: Cinedistri e Cinelândia Filmes

1958 – ***O camelô da rua larga***

Direção: Eurides Ramos

Produtora: Cinedistri

1958 – ***Cala boca Etelvina***

Direção: Eurides Ramos

Produção: Cinedistri e Cinelândia Filmes.

1958 – ***Quem roubou meu samba?***

Direção: José Carlos Burle  
Produtora: Cinedistri

1959 – ***Aí vem alegria\****

1959 – ***Dona Xepa***  
Música: Alexandre Gnattali e regência de Radamés Gnattali  
Direção: Darcy Evangelista  
Produtora: Cinelândia e Cinedistri

1959 – ***Titio não é sopa***  
Direção: Eurides Ramos  
Produtora: Cinedistri

1960 – ***Eu sou o tal***  
Direção: Eurides Ramos  
Produtora: Cinedistri

1960 - ***A Viúva Valentina***  
Direção: Eurides Ramos  
Produtora: Cinedistri

1960 – ***Sai dessa recruta***  
Direção: Hélio Barrozo Netto  
Produtora: Cinedistri

1961 – ***Esse Rio que eu amo\****

1964 – ***A falecida***  
Direção: Leon Hirszman  
Produtora: Produções Cinematográficas Meta

1964 – ***Grande sertão\****

1964 – ***Fábula\****

1965 – ***Onde a Terra começa***  
Direção: Ruy Santos

1968 – ***A doce mulher amada\****

1976 – ***O jogo da vida***  
Direção: Maurice Capovilla

1981 – ***Eles não usam black tie***  
(A trilha musical foi composta também por Adoniran Barbosa e Gianfrancesco Guarnieri)  
Direção: Leon Hirszman  
Produtora: Leon Hirszman Produções, Embrafilme

---

\* Únicos dados disponíveis em bibliografia especializada.



## ENRICO SIMONETTI



Enrico Simonetti nasceu na Itália e dedicou-se a carreira de maestro, arranjador e *band leader*.

### A década de 40

Segundo o entrevistado Paulo Pes, na década de 40, Simonetti tinha na Itália um quinteto que atuava em Roma, em cassinos da Itália, Inglaterra, Turquia, Grécia, sempre executando músicas italianas. Ao fim do contrato na Turquia, já se encontrando em Roma, o quinteto veio para o Brasil sendo contratado por Eduardo Bianco para trabalhar no hotel da TV Excelsior. Cyro Pereira, maestro e arranjador, regente da Jazz sinfônica comentou sobre a chegada de Simonetti ao Brasil: *“O Simonetti tinha um conjunto que veio da Itália, era ele, um contrabaixista, um violoncelista que tocava bateria, era um trio, um outro que tocava sax, eles trabalhavam num bar no teatro, lá no Bexiga. Aí a Record, contratou ele para trabalhar na rádio e logo em seguida começou a trabalhar na televisão, aí ele começou a trabalhar na Vera Cruz.”*<sup>57</sup>

### O contato com a Vera Cruz

Em 1949, o grupo conseguiu uma temporada na Rádio Excelsior. Foi nesse período que entraram em contato com as pessoas que faziam parte da Companhia Cinematográfica Vera Cruz. O contato foi feito no Nick Bar, freqüentado por diretores e atores da Companhia que ouviram Simonetti tocar. Ao deixar de trabalhar no bar, Cyro Pereira entrou em seu lugar. Logo após, a Rede Record acabou absorvendo Cyro Pereira e também os músicos do quinteto, inclusive Simonetti. Posteriormente, o quinteto se desfez e Simonetti montou um trio, intitulado de “Trio Simonetti”, com Simonetti ao piano, Carlo Pes no violão e Paulo Pes no contrabaixo. Seu envolvimento com as pessoas que atuavam na Vera Cruz, proporcionou o convite à Simonetti para compor trilhas musicais para Companhia.

<sup>57</sup> Trecho da entrevista realizada com o maestro Cyro Pereira, dia 09/ 10/ 2002 nas dependências do NICS – Núcleo Interdisciplinar de Comunicação Sonora – UNICAMP.

A década de 50	Em 1953, Simonetti e seu trio participaram da inauguração da TV Record (local) e em 1958, fundou sua orquestra denominada de “Orquestra de Enrico Simonetti”.
A versatilidade de Simonetti	No Brasil, Simonetti formou várias orquestras e compôs os arranjos para todas. Além de acompanhar cantores famosos da época, como Isaura Garcia - também participante dos filmes da Vera Cruz - Simonetti compôs jingles para rádio e televisão.
A década de 60	O compositor atuou também na televisão. Inaugurada em 1960, a TV Excelsior, ligada aos empresários do café, tinha a visão de criar a primeira rede nacional de TV. Simonetti ganhou na TV Excelsior o prêmio Roquette Pinto, dado pela concorrente a TV Record. O ator e comediante Jô Soares foi produtor do programa “Simonetti Show” na TV Excelsior em 1960.
Sua relação com os músicos brasileiros	Um músico brasileiro que conviveu com Enrico Simonetti foi César Camargo Mariano. Na década de 60, o músico foi chamado por William Furneaux para um teste em sua orquestra. Apesar de não ler música, foi aceito e tocava em bailes três a quatro dias por semana, tornando-se músico profissional aos 16 anos. Nessa época, César Camargo formou um quarteto com Théo de Barros no contrabaixo, Flávio Abbatepietro, trompete e José Luis Schiavo, na bateria, para tocar em clubes e festas em São Paulo. Simonetti ouviu o quarteto tocar e convidou César Camargo para formar um grupo maior, para um projeto de 160 bailes, no ano de 1962. César Camargo trabalhou com esse grupo durante três anos e formam um dos grupos de baile mais importantes do Brasil, o “Três Américas”. No tradicional bar paulistano Baiúca, integrou o quarteto o contrabaixista Sabá, do Sabá Quartet, acompanhado por Hamílton Pitorre na bateria e Théo de Barros no violão, permaneceram tocando neste local por dois anos. Sabá foi um dos músicos que participou também da orquestra de Simonetti na gravação da trilha para o filme <b>É proibido beijar</b> , da Companhia Vera Cruz. Outra artista que conviveu com Simonetti foi Leny Eversong, dona de uma das mais belas e poderosas vozes da música popular, que fez sucesso aqui e nos Estados Unidos, graças ao repertório eclético que ia do <i>fox trot</i> ao samba. Do material da RGE chamam atenção em que Leny era acompanhada pela orquestra do maestro italiano Simonetti, composições como “ <i>Mack the knife</i> ”, “ <i>Lazu Bone</i> ”, “ <i>Sol de verão</i> ” (versão do tema “ <i>A summer place</i> ”).
Criatividade musical	Simonetti era gago e explorou a gagueira à sua música, inventando uma nova maneira de proclamar as sílabas com uma

diferente divisão rítmica.

---

De volta à Itália	Ao voltar à Roma, em 1956, Simonetti encontrou outros músicos que conhecia e continuou fazendo espetáculos, viajando pela Itália. Ao voltar, preferiu dedicar-se a carreira de <i>showman</i> , cantando sozinho acompanhando-se em um órgão <i>Hammond</i> .
-------------------	---

### Enrico Simonetti e o cinema

Após sua chegada ao Brasil e a passagem pela rádio Excelsior, Simonetti entrou em contato com diretores e produtores de cinema. No início da década de 50, Simonetti era pianista do Nick Bar e neste local os músicos e pessoas ligadas a arte cinematográfica se encontravam. O músico ia todas as noites ao Nick Bar e lá contactou Mario Civelli, também italiano e atuante na Vera Cruz. A partir deste contato, o músico começou a conhecer outras pessoas que atuavam na Companhia que iam no Nick Bar para apreciá-lo ao piano. Nessa época Simonetti já havia composto a trilha sonora do filme ***Presença de Anita***, na Maristela.

Apesar de ter composto a trilha de oito filmes na Companhia Cinematográfica Vera Cruz, o nome de Enrico Simonetti não constava na lista de funcionários da Vera Cruz, ele era pago por cada um dos filmes que musicava, recebendo um cachê de vinte a vinte e cinco mil cruzeiros. O cachê variava de acordo com o filme, dependendo como a música era realizada, quantos músicos eram utilizados e quanto era a duração da música. Nessa época, esses detalhes eram importantes, porque um filme com duas horas e meia de inserções musicais tinha um certo valor e era bem mais caro que um curta metragem no qual a inserção musical é bem menor. Dependendo da duração da música, o compositor podia ganhar até trinta e cinco mil cruzeiros como cachê.

Segundo depoimento de Paulo Pes, assistente musical direto de Enrico Simonetti na Companhia Cinematográfica Vera Cruz, Simonetti compunha em grande quantidade:

*“Trabalhava muito, era muito rápido, era muito variado, não se repetia com muita facilidade. A música de Simonetti se reconhecia imediatamente pelo tipo de arranjo, ele era um sentimental e não usava muitos metais, muitas coisas estridentes, tons fortes. Era mais violino e pistões com surdina, eram coisas assim (...)”<sup>58</sup>*

Paulo Pes, auxiliava Simonetti como um assistente musical e comenta que a maioria das gravações das trilhas musicais da Vera Cruz foi realizada no estúdio em São Bernardo.

O assistente explicou:

*“(...) Sim, gravávamos a maior parte na Vera Cruz, alguma coisa nós gravávamos no Scatena, quando precisávamos de um determinado tipo de estúdio, mais fechadinho, quando o conjunto era pequeno, não era orquestra grande, aí nós gravávamos em outro estúdio (...) no estúdio da Bandeirantes nós também gravamos, nós fizemos todo o disco do Lupiscínio na Bandeirantes, porque era um estúdio menor.”<sup>59</sup>*

A função de Paulo Pes era de escolher os instrumentistas, organizar a orquestra e tocar nos filmes em que haviam cenas de *dancings* e boates. Sobre seu trabalho com Simonetti, Paulo Pes comentou:

*“(...) a soma dessas funções é a assistência musical. Eu escolhia os músicos, estudava o número dos violinos, violas, quem tocava melhor do que outro. Por exemplo se tinha uma passagem difícil, aí todo mundo não pode fazer isso, só o fulaninho que pode fazer, então ele vinha gravar. Eu conhecia todo mundo na vida musical da cidade, quando você trabalha oito, nove horas por dia e depois vai vagabundear ao luar na noite, você acaba conhecendo todo mundo, eu já conhecia tão bem os músicos de cinema.”<sup>60</sup>*

---

<sup>58</sup> Trecho da entrevista concedida à comissão do projeto “Memória Vera Cruz” em 17 de dezembro de 1986 no MIS – Museu da Imagem e do Som. Transcrição de fita cassete na íntegra localiza-se em anexo neste trabalho.

<sup>59</sup> Idem acima.

<sup>60</sup> Idem nota 58.

Paulo Pes também relatou como era o trabalho de um compositor de trilhas para cinema na década de 50. Ao lado de Simonetti realizava a minutagem, a qual consistia em marcar exatamente os minutos de filme que deveriam conter música. Sobre isto, o assistente explicou:

*“Eu sabia exatamente o que fazer, não precisava dar uma “imbicada” (sic) antes, por exemplo a orquestra não sabia como fazer nesses casos. Eu fazia a gravação das músicas fora da estante. De lado (sic) do Simonetti, ao lado da partitura inteira da orquestra, eu tinha outra estante na qual eu controlava exatamente os segundos, tinha um cronômetro e até dois algumas vezes, que controlava exatamente os segundos que levavam uma cena para ser começada. De lá, aqui, a música deveria ser de treze segundos, se dava quatorze segundos eu pedia para o maestro repetir acelerando um pouquinho, porque “o rabinho” daquela música tinha entrado no beijo da Tônia Carrero por exemplo, e não tinha nada a ver com isso, é um trabalho danado. Dava dor de cabeça e as pessoas não sabiam, achavam que eu ganhava à toa, as pessoas me viam ao lado do Simonetti, ele falava tá bom, eu dizia sim, então se sabia que aquela música tinha se iniciado exatamente onde devia e terminado onde devia. Muitas vezes nós gravávamos com o filme na frente e ele não podia olhar o filme, ou olhava o filme ou a partitura, muitas vezes dava, mas ele ficava mais tranqüilo se eu estivesse olhando uma coisa e ele outra.”<sup>61</sup>*

Enrico Simonetti deixou no Brasil uma amostra de suas orquestrações e composições junto aos filmes que musicou. Atualmente, temos conhecimento que seu filho Claudio Simonetti, que habita na Itália, também é músico e dedica-se à composição.

---

<sup>61</sup> Trecho da entrevista concedida à comissão do projeto “Memória Vera Cruz” em 17 de dezembro de 1986 no MIS – Museu da Imagem e do Som. Transcrição de fita cassete na íntegra localiza-se em anexo neste trabalho.

## **Comentários sobre a trilha sonora composta por Enrico Simonetti para os filmes da Vera Cruz**

Enrico Simonetti foi o compositor que mais atuou nos filmes da Companhia Vera Cruz, compôs as trilhas musicais para oito filmes. Em 1952, compôs as trilhas para ***Appassionata*** com direção Fernando de Barros e ***Veneno*** com direção de Gianni Pons; em 1953, ***Uma pulga na balança*** com direção de Luciano Salce, ***Esquina da ilusão*** com direção de Ruggero Jacobbi e ***Luz apagada*** de Carlos Thiré e em 1954, compôs para ***Na senda do crime*** com direção de Flamínio Bollini Cerri, ***É proibido beijar*** de Ugo Lombardi e ***Floradas na serra***, direção de Luciano Salce.

Em ***Appassionata*** notamos que Simonetti firmou a trilha musical sobre os solos de piano, já que o filme conta a história da pianista Sílvia Nogalis. A personagem é uma exímia intérprete de Beethoven, o que permitiu a Simonetti explorar a obra desse compositor. Segundo Paulo Pes, durante o filme, Simonetti fez os arranjos para a “5<sup>a</sup> sinfonia”. Além dos solos, Simonetti utilizou o piano como instrumento solista acompanhado pela orquestra em muitas seqüências e também o piano dobrando a linha melódica de algumas composições com os violinos. A trilha musical é calcada em três temas principais: temas não originais com composições de Beethoven, nos *leitmotivs* “*Appassionata*” e “*Tema de Silvia e Luís*”. As outras inserções referem-se à temas em segundo plano sonoro, transições, temas com caráter de suspense e *mickeymousing*, todas em menor número de aparições. Destaque para a seqüência na qual Silvia se apresenta em vários países, nesta são inseridos alguns trechos de obras de Beethoven ao solo de piano, como a “*Sonata ao luar*” e a “5<sup>a</sup> sinfonia”. Para dublagem da atriz principal ao piano foi contratada a concertista Yara Bernette.

No filme **Veneno**, Simonetti compôs o *leitmotiv* principal que permeou todo o filme, apresentando-se com arranjo original e com variações orquestrais. As outras inserções, referem-se à música em 2<sup>a</sup> plano sonoro, com um total de quatorze inserções e com menos frequência aparecem os temas de transição de cenas e temas com inserções diegéticas. Quanto a estas, há a colocação de um número de canto em um *dancing*, no qual a personagem Diana interpreta a canção “*Veneno*”.

Os filmes **Uma pulga na balança** e **É proibido beijar** são considerados gêneros de comédias, sendo que o segundo é classificado como uma comédia romântica. Entretanto, o que diferencia a trilha destes dois filmes é a inserção do *leitmotiv* principal. Para **Uma pulga na balança**, Simonetti explora o *leitmotiv* “*Uma pulga na balança*” ao longo do filme. O compositor também construiu o *leitmotiv* “*Tema de Dorival e Dorinha*”, que aparece em número elevado. Simonetti apresenta um humor refinado para inserções musicais nas seqüências de velórios presentes na narrativa, inserindo temas alusivos a cada uma das situações, incluindo quatro inserções de *mickeymousing*. Já em **É proibido beijar**, a inserção do *leitmotiv* principal é mínima, trata-se de uma canção. Notamos que a opção de Simonetti foi de não explorar a canção ao longo do filme, ao invés disso, o compositor utilizou a música para pontuar diversas situações cômicas e também compôs variados temas para a utilização em segundo plano sonoro. Há no filme diversas situações nas quais a música diegética está presente por meio de apresentações de orquestras acompanhando cantores. Neste filme, é notório o elevado número de inserções musicais para transição de cenas.

Segundo Paulo Pes, em **Esquina da ilusão**, foram utilizados doze violinos, seis violoncelos e seis violas para a composição do naipe de cordas. Neste filme, o compositor

novamente utiliza-se do recurso do *leitmotiv* para compor a trilha musical. Notamos a inserção de quatro *leitmotivs*: “*Tema de Rossi*”, “*Luiza e Alberto*”, “*Esquina da ilusão*” e “*Tema da farsa*”. Além desses temas musicais, Simonetti explorou a marcação de ações com música. Sobre as pontuações das nuances deste filme, Paulo Pes, atribui esta atitude a diversas conversas que tiveram com o diretor do filme:

*“(...) por exemplo, um filme do Rugero Jacobbi, que era um camarada que agradava muito que a música fosse aderente. **Esquina da ilusão**, esse filme nós vimos com o Rugerro pelo menos umas oito vezes, pelo menos, dizia: aqui eu queria esse efeito, quando o camarada desce a escada e tropeça, ali, eu quero uma sublinhação de música, um efeito. Depois, nos entendíamos muito bem com ele porque ele falava nossa língua, porque tem definições no idioma brasileiro que são belíssimas, é muito lindo, que sublinham, determinam, coisas com efeitos fantásticos.”<sup>62</sup>*

Igualmente em ***Esquina da ilusão***, podemos destacar que Simonetti já explorava motivos da cultura popular brasileira, o que não ocorreu nos filmes anteriores. São notadas estas inserções em quatro momentos: na batucada do ritmo de samba com latinhas de engraxate; na cena da boate há a aparição do ritmo de baião e em seguida ritmo de samba e ao final do filme, quando Rossi lê o bilhete deixado por sua esposa, um solo de piano com o gênero do chorinho, acompanhado de percussão. ***Na senda do crime*** é outro filme no qual Simonetti utiliza três blocos musicais para compor a trilha: o *leitmotiv* principal “*Na senda do crime*”, as pontuações de ações dos personagens e as inserções musicais diegéticas. Neste filme, há a maior inserção do *leitmotiv* principal durante toda a narrativa o que lhe confere unidade. Nele, Simonetti atua em cena como um pianista em um ensaio de dança. A trilha

---

<sup>62</sup> Trecho da entrevista concedida à comissão do projeto “Memória Vera Cruz” em 17 de dezembro de 1986 no MIS – Museu da Imagem e do Som. Transcrição na íntegra localiza-se em anexo.



musical de ***Na senda do crime*** é semelhante a de ***Floradas na serra***, no sentido da exploração do *leitmotiv* principal e no número de inserções musicais diegéticas.

Em ***Luz apagada***, Simonetti centrou o filme em dois *leitmotivs* principais “*Tema de Tião e Glória*” e “*Tema do farol*”. Há também neste filme, a inserção do ritmo de samba para as cenas da quermesse e é pertinente notar que o compositor insere para esta seqüência o mesmo tema de chorinho ao piano, utilizado em ***Esquina da ilusão***.

Podemos afirmar que Enrico Simonetti transitou pelos gêneros da comédia, do drama, policial e para cada um, construiu uma trilha musical eficiente. Entretanto, podemos concluir que como compositor de trilhas para os filmes da Companhia Vera Cruz, Simonetti firmou-se sob três elementos principais: o *leitmotiv*, as pontuações das ações dos personagens com inserções musicais e as inserções musicais diegéticas. Também é pertinente discorrer que Simonetti utilizou pouco o naipe de metais para compor o motivo principal de suas melodias para os *leitmotivs*. O naipe mais utilizado é o de cordas, além de combinar perfeitamente o naipe de cordas com o naipe dos instrumentos de madeiras. Por muitos entrevistados, Simonetti foi considerado o mais perfeito compositor de trilhas do período, o que podemos observar pelos filmes que musicou na Vera Cruz. Michael Stoll e Máximo Barro, reconhecem o talento de Simonetti:

*“Simonetti é o único que escreveu para cinema naquela época, que eu conheço, porque ele fazia uma música, eu não vou dizer aqui tipo americana porque isso não existe, mas ele fazia uma música que fazia sentido dentro do contexto filme, do conteúdo da história e não uma música porque achava apenas que essa música é bonitinha então vai entrar no filme, só porque eu ‘acho’ que deve por uma música aqui, não era assim. Eu achava ele um excelente profissional, depois ele voltou para a Itália e morreu bestamente de uma operação de emergência e eu estava em Roma, telefonei para a casa dele e combinei de encontrar com ele no dia seguinte, (...) aí no dia, telefonou para mim e sua mulher disse que ele infelizmente teve uma chamada, ele teve que ir não sei*

*onde para fazer um show e não podia recusar e que ele entraria em contato comigo depois. Foi a última vez que ouvi, depois a próxima coisa que eu soube foi que operou as amígdalas e teve uma hemorragia”.*<sup>63</sup>

*“Sim, o Simonetti e o Rogério Duprat tiveram a infelicidade de fazer música de cinema no Brasil, porque eles seriam músicos internacionais, porque a música que eles escreviam para o cinema, era música de cinema, era uma música para a imagem, não era uma música para ouvir na sala de visita. A música que se ouve no cinema hoje é uma música para se ouvir na sala de visita, não é música de cinema, acabou, é uma música já feita especialmente para você ouvir em casa.”*<sup>64</sup>

## Filmografia

1951 – ***O comprador de fazendas***

Direção: Alberto Pieralise

Produtora: Maristela

1951 – ***Suzana e o presidente***

Direção: Ruggero Jacobbi

Produtora: Maristela

1951 – ***Presença de Anita***

Direção: Ruggero Jacobbi

Produtora: Maristela

1952 – ***Appassionata***

Direção: Fernando de Barros

Produtora: Companhia Cinematográfica Vera Cruz

1952 – ***Areão***

Direção: Camilo Mastrocinque

Produtora: Inca Filmes

1952 – ***A carne***

Direção: Guido Lazzarini

Produtora: Brasil Art-Filmes

1952 – ***Meu destino é pecar***

Direção: Manuel Peluffo

Produtora: Maristela

---

<sup>63</sup> Trecho da entrevista realizada com o Sr. Michael Stoll, dia 18/03/2004 nas dependências da empresa Álamo em São Paulo. Conferir entrevista na íntegra em anexo neste trabalho.

<sup>64</sup> Trecho da entrevista realizada com o Sr. Máximo Barro, dia 17/03/2004 nas dependências da FAAP – Faculdade Armando Álvares Penteado – em São Paulo. Conferir entrevista na íntegra em anexo neste trabalho.

1952 – **Veneno**

Direção: Gianni Pons

Produtora: Companhia Cinematográfica Vera Cruz

1953 – **Uma pulga na balança**

Direção: Luciano Salce

Produtora: Companhia Cinematográfica Vera Cruz

1953 – **Esquina da ilusão**

Direção: Ruggero Jacobbi

Produtora: Companhia Cinematográfica Vera Cruz

1953 – **Luz apagada**

Direção: Carlos Thiré

Produtora: Companhia Cinematográfica Vera Cruz

1954 – **Na senda do crime**

Direção: Flamínio Bollini Cerri

Produtora: Companhia Cinematográfica Vera Cruz

1954 – **É proibido beijar**

Direção: Ugo Lombardi

Produtora: Companhia Cinematográfica Vera Cruz

1954 – **Floradas na serra**

Direção: Luciano Salce

Produtora: Companhia Cinematográfica Vera Cruz

1955 - **Carnaval em Lá M**

Direção: Ademar Gonzaga

Produtora: Maristela – Emissoras Reunidas ( Cinédia)

1955 – **A carrocinha**

Direção: Agostinho Martins Pereira

Produtora: P. J. P. (Jaime Prades)

1955 – **Leonora dos sete mares**

Direção: Carlos Hugo Christensen

Produtora: Artistas Associados (RJ) , Unifilmes (SP)

1955 – **Os três garimpeiros**

Direção: Gianni Pons

Produtora: Produtores Independentes Ltda.

1956 – **O gato de madame**

Direção: Agostinho Martins Pereira

Produtora: Cinematográfica Brasil Filme Ltda.

1957 – **Uma certa Lucrecia**

Direção: Fernando de Barros

Produtora: Companhia Cinematográfica Serrador

1957 – **Quem matou Anabela?**

Direção: David D. Hamza

Produtora: Maristela

1957 – ***Absolutamente Certo***

Direção: Anselmo Duarte

Produtora: Cinedistri

1958 – ***Cara de Fogo***

Direção: Galileu Garcia

Prod: Cinebrás, Cinematográfica São José dos Campos

1958 – ***Fronteiras do inferno***

Direção: Walter Hugo Khoury

Produtora: Sinofilmes

1959 – ***Ravina***

Direção: Rubem Biáfora

Produtora: Cinematográfica Brasil Filme Ltda.

1960 – ***A morte comanda o cangaço***

Direção: Carlos Coimbra

Produtora: Aurora Duarte Produções Cinematográficas

1961– ***Assassinato em Copacabana***

Direção: Eurides Ramos

Produtora: Cinelândia Filmes e Cinedistri

## CONCLUSÃO

Analisando a música inserida nos dezoito filmes de ficção da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, alguns fatores nos parecem bem claros. O primeiro deles diz respeito a generalização dos conceitos da teoria de música de cinema. Embora os conceitos do modelo hollywoodiano tenham sido aplicados aos filmes, encontramos alguns recursos não mencionados neste modelo e outros discutíveis. Mesmo assim, consideramos a abordagem sobre o modelo clássico pertinente, muitas características de inserção musical do modelo hollywoodiano estão presentes nos filmes como: a música dos créditos iniciais, a música das transições de cena, as construções musicais que enfatizam a ação, a utilização do silêncio, o uso do *leitmotiv* e as inserções de canções. Portanto, é cabível afirmar que a Vera Cruz utilizou o modelo hollywoodiano de inserção musical em seus filmes, além de

outros tipos de inserção. Entretanto, notamos particularidades ao se tratar do conteúdo inserido. Podemos afirmar, que houve na Vera Cruz uma modificação do modelo no sentido de que o conteúdo musical e instrumental inserido, aponta traços nacionais nos filmes. Dos cinco compositores que atuaram na Companhia, quatro – Radamés Gnattali, Guerra Peixe, Francisco Mignone e Gabriel Migliori - basearam suas composições em características mais próximas da realidade brasileira, até mesmo na música composta por Enrico Simonetti, a presença destes elementos é observada, apenas com menos freqüência, são notórias: a utilização da instrumentação orquestral aliada à instrumentação percussiva brasileira com a inclusão da zabumba, surdo, ganzá, pandeiro, triângulo em seus arranjos, a adequação de arranjos para orquestra com instrumentos como violão, acordeão e cavaquinho, a inclusão de temas musicais nacionais e folclóricos, além da incorporação de ritmos brasileiros, principalmente o baião e o samba. Ressaltamos que os locais de inserção musical são os mesmos apontados no modelo dos filmes hollywoodianos, entretanto o conteúdo é diferente.

Outro fator observado, diz respeito ao contexto histórico do período. De acordo com este, a Vera Cruz se insere em um momento no qual as manifestações de nacionalismo, modernização e atualização estavam latentes. A Companhia compactua com o projeto desenvolvimentista vivido na década de 50, baseado na industrialização. Contudo, caminhando junto com a modernidade, há nos filmes da Vera Cruz, uma significativa retratação do folclore nacional. Lembremos que foi a partir dos filmes da Vera Cruz que a cultura popular brasileira e o folclore nacional foram melhor representados, por causa dos recursos tecnológicos e humanos que esta dispunha.

Acreditamos que estes dois fatores principais apontados, discutidos amplamente ao longo deste trabalho, descrevem a Companhia Vera Cruz no cenário de trilha sonora cinematográfica no Brasil.

## BIBLIOGRAFIA

- ADORNO, Theodor e EISLER, Hanns. *Composing for the films*. New York: Delilah Books, 1982.
- ANDREW, Dudley. *As principais teorias do cinema*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1976.
- AUDRÁ JR., Mário. *Cinematográfica Maristela, Memórias de um produtor*. São Paulo: Silver Hawk, 1997.
- BARBOSA, Valdinha e DEVOS, Anne Marie. *Radamés Gnattali, o eterno experimentador*. Rio de Janeiro: Funarte/ Instituto nacional de música, 1984.
- BAZIN, André. *Qu'est-ce le cinéma?* Paris: Editions du Cerf, 1975.
- BERNARDET, Jean Claude. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- BERNARDET, Jean Claude e GALVÃO, Maria Rita. *O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- CABRAL, Sérgio. *A MPB na era do rádio*. São Paulo: Moderna, 1996.
- CALIL, Carlos Augusto. *A Vera Cruz e o mito do cinema industrial*. In: Projeto Memória Vera Cruz. São Paulo, Secretaria de Estado da Cultura / Museu da Imagem e do Som, 1987.
- CAMARGO, Roberto Gill. *Som e cena*. Sorocaba/ SP: TCM – Comunicação, 2001
- CARRASCO, Claudiney Rodrigues. *Syngkronos – A formação da poética musical do cinema*. São Paulo: Via Lettera: Fapesp, 2003
- CARRASCO, Claudiney Rodrigues. *Trilha musical: música e articulação fílmica*. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes - ECA, USP, 1993. (Dissertação de Mestrado).
- CHION, Michel. *La musique au cinema*. Paris: Fayard, 1995.
- COSTA, Luiz Cláudio da. *Cinema brasileiro (anos 60-70) – dissimetria, oscilação e simulacro*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000.
- DIDIER, Aluísio. *Radamés Gnattali*. Rio de Janeiro: Brasiliana Produções, 1996.
- EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.



- EISENSTEIN, Sergei. *Da Revolução à Arte, da Arte à Revolução*, Lisboa: Editorial Presença, 1974.
- EVANS, Mark. *Soundtrack, the music of the movies*. New York: Da Capo, 1975.
- GALVÃO, Maria Rita. *Burguesia e cinema – o caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.
- GALVÃO, Maria Rita. *Crônica do cinema paulistano*. São Paulo: Ática, 1975.
- GOMES, Paulo Emílio Sales. *Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.
- GORBMAN, Cláudia. *Unheard Melodies*. London: BFI Publishing, 1987.
- GUERRINI JR, Irineu. *A música do cinema brasileiro dos anos 60: inovação e diálogo*. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes - ECA, USP, 2002.
- HEIN, Valéria Angeli. *O momento Vera Cruz*. Dissertação de mestrado, UNICAMP, Campinas, SP, 2003.
- KAPLAN, E. Ann. *A mulher e o cinema, os dois lados da câmara*. São Paulo: Rocco, 1995.
- LENHARO, Alcir. *Cantores do rádio – a trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo*. Campinas, SP: Ed. da UNICAMP, 1995.
- LUNARDELLI, Fatimarlei. *Ó psit, o cinema popular dos Trapalhões*. Porto Alegre: Artes e ofícios, 1996.
- MACHADO, Maria Teresa e CALIL, Carlos Augusto. (org), *Paulo Emílio: um intelectual na linha de frente*, São Paulo: Brasiliense/ Embrafilme, 1986.
- MACHADO Jr, Rubens. *São Paulo vista pelo cinema*. Tese de doutoramento, Universidade de São Paulo – USP, Escola de Comunicação e Artes, ECA, São Paulo, 1989.
- MANVEL, Roger e HUNTLEY, John. *The technique of film music*. London: Focal Press, 1975.
- MANZANO, Luiz Adelmo Fernandes. *Som-imagem no cinema: a experiência alemã de Fritz Lang*. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2003.
- MARIZ, Vasco. *Francisco Mignone: o homem e a obra*. Rio de Janeiro: Funarte, Editora da Universidade do estado do Rio de Janeiro, 1997.

MARIZ, Vasco. *História da música no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 5<sup>a</sup> edição, 2000.

MAZZEO, Antonio Carlos. *Sinfonia inacabada – a política dos comunistas no Brasil*. São Paulo: Bomtempo, 1998.

MEDAGLIA, Júlio. *Música impopular*. São Paulo: Global, 1988.

MENDES, Eduardo Simões dos Santos. *A trilha sonora nos curta-metragens de ficção realizados em São Paulo entre 1982 e 1992*. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes - ECA, USP, 1994. (Dissertação de Mestrado).

\_\_\_\_\_. *Walter Murch, a revolução no pensamento sonoro cinematográfico*. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes - ECA, USP, 2000. (Tese de Doutorado).

MENEGUELLO, Cristina. *Poeira de estrelas: o cinema hollywoodiano na mídia brasileira das décadas de 40 e 50*. Campinas: UNICAMP, 1996.

NASCIMENTO, Hélio. *Cinema Brasileiro*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1981.

NOBRE, F. Silva. *Inventário do cinema brasileiro*. Fortaleza: Ed. Cearense, 1978

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira, cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

PARAIRE, Philippe. *O cinema de Hollywood*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

PRENDERGAST, Roy. *Film music, a neglected art*. New York: WW Norton, 1977.

RAMOS, Fernão. *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art, 1987.

RAMOS, Fernão e MIRANDA, Luiz Felipe A. de. *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Senac, 2000.

ROSENFELD, Anatol. *Na Cinelândia paulista*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

SHAFFER, R. Murray. *O ouvido pensante*. Trad. Marisa Trech de O. Fonterrada, Magda R. Gomes da Silva e Maria Lúcia Pascoal. São Paulo: Unesp, 1991.

TINHORÃO, José Ramos. *Cultura popular, temas e questões*. São Paulo: Ed. 34, 2001.

\_\_\_\_\_. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

\_\_\_\_\_. *Música popular, um tema em debate*. São Paulo: Ed. 34, 1997.

TRAVASSOS, Elisabeth. *Os mandarins milagrosos: arte e etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartok*. Rio de Janeiro: Funarte, Zahar, 1997.

*Enciclopédia da música brasileira: popular, erudita e folclórica*. São Paulo: Art editora, PUBLIFOLHA, 2000.

WEIS, Elisabeth & BELTON, John. *Film Sound: theory and practice*. New York, Columbia University Press, 1985.

XAVIER, Ismail. *O Discurso Cinematográfico - A Opacidade e a Transparência*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2ª ed., 1984.

XAVIER, Ismail. *Sertão Mar. Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

## PERIÓDICOS

### Jornais

*Folha de S. Paulo*. Artigo: *Morreu Mignone, o decano dos compositores do Brasil*, 20.02.1986

*Jornal de Música*, fevereiro a abril 1952.

*Jornal do Brasil*, 06/ 09/ 1953 e 27/05/ 1953.

*O estado de São Paulo*, 04/ 03/ 1964.

*O Globo*, 26/ 09/ 1953.

*Tribuna do Rio*. Artigo: *Radamés, um piano que influenciou muitas gerações*. 29/05/1987.

### revistas

*Revista Cine-Repórter*, no. 805, 23 de junho de 1951.

*Revista Clube dos Ritmos* – no. 15, novembro de 1955, ano 2; no. 22, fevereiro de 1956; no. 30, junho de 1956; no. 25, fevereiro de 1952, ano 3.

*Revista Irmãos Vitale*, set/ out 1951, n. 4.

*Revista da Musica Popular* – maio/ junho 1955, no. 7

*Revista São Paulo Musical*, no. 28, ano 3, fevereiro de 1952.

*Revista da U. B. C. – União Brasileira de Compositores* – boletim social ano 7, janeiro a março de 1949, no. 19; janeiro de 1951, no. 24; abril/ junho 1953, no. 31, dezembro de 1951, no. 36.

## **artigos**

ABREU, Nuno César. *O Jeca que não era tatu- anotações sobre Mazzaropi*. São Paulo: Revista Filme Cultura, n. 40, ago/set, 1982.

ALTAFIM, João. *O cangaceiro*. Belo Horizonte: Jornal Diário de Belo Horizonte, 05/07/1953.

ARAGÃO, Diana. *Elizeth, Radamés e Camerata recordam Pixinguinha 10 anos depois*. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, 31/05/1983.

BARONCELLI, Jean de. *O Brasil fez boa figura*. Paris: Jornal Le monde. In: Jornal O estado de São Paulo transcrito por Novais Teixeira em abril de 1953.

BAZIN, André. Paris: Jornal “Parisien Liberté. In: Revista do TBC, 1953

BERRIEL, Carlos Eduardo Ornelas (Org.). *Carlos Ortiz e o cinema brasileiro na década de 50*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1981.

BRESSON, Bruno Cartier. *Uma história que conta como os violinos chegaram aos arranjos do samba*. O Estado de S. Paulo. 19.03.1979. p. 25.

COSTA, Cláudio da. *Uma alegoria da nação brasileira*. Rio de Janeiro: Cinemais 1, 1996.

DEVOL, Noel. São Paulo: Folha de São Paulo, 24 de julho de 1983.

FERNANDES, Raimundo. *O cangaceiro*. Jornal Diário de Belo Horizonte, 05/07/1953.

FLECK, Roberto Antunes. *Folclore pode dar ao músico uma personalidade própria*. Porto Alegre: Jornal Correio do povo, 29 de julho de 1981.

GALVÃO, Maria Rita. *O desenvolvimento das idéias sobre cinema independente*. Cadernos da Cinemateca, São Paulo, n. 4, 1980.

GAUTIER, Jean-Jacques. *O cangaceiro e a imprensa francesa*. Paris: Jornal Le Figaro. In: Revista do TBC, 1953

HORTA, Luiz Paulo. *Guerra Peixe – 70 anos – O ofício vital de um mestre da música*. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, caderno B, 19/03/84

KAPLAN, Sheila. *Francisco Mignone, 85 anos*. Rio de Janeiro: O Globo, 03.09.1982.

MACHADO, Maria Teresa e CALIL, Carlos Augusto. (org), *Paulo Emílio: um intelectual na linha de frente*, São Paulo: Brasiliense/ Embrafilme, 1986.

MAGYAR, Vera. Jornal da tarde. Rio de Janeiro, 10/12/1985

MARQUES, Clóvis. Artigo intitulado: *Vou criar uma nova escola de música mineira*. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, caderno B, 1982.

MARTINS, José Eduardo *Francisco Mignone e o prazer de criar*. São Paulo: O Estado de S. Paulo, 09.03.1988

MENEZES, Paulo. *Imagens no (do) Brasil – a nação Vera Cruz*. Socine 2 e 3, Annablume: São Paulo, 2000.

PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. *O cangaceiro*. Rio de Janeiro: Revista O cruzeiro, 1953.

PELSWICK, Rose. Jornal: Journal-America. In: revista do TBC, 1953.

RAMOS, Fernão Pessoa. In: HAROLD, E. Hinds and TATUM, Charles M. *Studies in latin american popular culture*. EUA: Senior co-founding editors, Randal Johnson, UCLA, 2001.

RAMOS, Fernão Pessoa. *Três voltas do popular e a tradição escatológica do cinema brasileiro*. Estudos de cinema Socine II e III. São Paulo: Annablume, 2000.

TEIXEIRA, Novais. *O cangaceiro: êxito do Brasil*. São Paulo: Jornal O estado de São Paulo, 18/04/ 1953.

## OUTROS

CD rom “Cinematográfica Vera Cruz”, Ânima Cultural, 2002.

Roteiros cinematográficos - Coleção Quadro a quadro 2 – edições da Universidade Federal do Ceará. Sob a coordenação de Pedro Jorge de Castro/ pesquisa: Vera Brandão e Alex Viany

### **vídeos documentários**

Memória da Vera Cruz – *A recuperação de um sonho*. Direção: Sérgio Motta Mello e Jotair Assad, 39 min

Vera Cruz – *A fábrica de ilusões*. Direção: Sérgio Muniz, 45min

Depoimentos sobre a Vera Cruz – MIS, 1987, 170 min

*Vera Cruz* - Globo Repórter, 1988, 30 min

Depoimento Walter Hugo Khoury, MIS, 1989 , 290 min

### **Internet**

[www.veracruz.itgo.com](http://www.veracruz.itgo.com)

[www.museumazzaropi.com.br](http://www.museumazzaropi.com.br)

[www.cienciaecultura.bvs.br/scielo](http://www.cienciaecultura.bvs.br/scielo)

[www.webcine.com/historia4.htm](http://www.webcine.com/historia4.htm)

[www.samba-choro.com.br/artistas/radamesgnattali](http://www.samba-choro.com.br/artistas/radamesgnattali)

## FILMOGRAFIA

***Caiçara***. Direção: Adolfo Celi. Trilha musical: Francisco Mignone, 1950.

***Terra é sempre terra***. Direção: Tom Payne. Trilha musical: Guerra Peixe, 1951.

***Ângela***. Direção: Abílio Pereira de Almeida e Tom Payne. Trilha musical: Francisco Mignone, 1951.

***Tico-tico no fubá.*** Direção: Adolfo Celi. Trilha musical: Radamés Gnattali, 1952.

***Sai da frente.*** Direção: Abílio Pereira de Almeida. Trilha musical: Radamés Gnattali, 1952.

***Appassionata.*** Direção: Fernando de Barros. Trilha musical: Enrico Simonetti, 1952.

***Nadando em dinheiro.*** Direção: Abílio Pereira de Almeida e Carlos Thiré. Trilha musical: Radamés Gnattali, 1952.

***Veneno.*** Direção: Gianni Pons. Trilha musical: Enrico Simonetti, 1952.

***O cangaceiro.*** Direção: Lima Barreto. Trilha musical: Gabriel Migliori, 1953.

***Uma pulga na balança.*** Direção: Luciano Salce. Trilha musical: Enrico Simonetti, 1953.

***Sinhá Moça.*** Direção: Tom Payne. Trilha musical: Francisco Mignone, 1953.

***Esquina da ilusão.*** Direção: Ruggero Jacobbi. Trilha musical: Enrico Simonetti, 1953.

***Família lero-lero.*** Direção: Alberto Pieralisse. Trilha musical: Gabriel Migliori, 1953.

***Luz apagada.*** Direção: Carlos Thiré. Trilha musical: Enrico Simonetti, 1953.

***Candinho.*** Direção: Abílio Pereira de Almeida. Trilha musical: Gabriel Migliori, 1954.

***Na senda do crime.*** Direção: Flamínio Bollini Cerri. Trilha musical: Enrico Simonetti, 1954.

***É proibido beijar.*** Direção: Ugo Lombardi. Trilha musical: Enrico Simonetti, , 1954.[]

***Floradas na serra.*** Direção: Luciano Salce. Trilha musical: Enrico Simonetti, 1954.



## APÊNDICE

### Entrevistas

#### PAULO PES

Transcrição da fita cassete com entrevista concedida à comissão do projeto “Memória Vera Cruz” em 17 de dezembro de 1986 no MIS – Museu da Imagem e do Som – abril de 2004

PAULO PES – músico, nascido em 1919 na Sardenha, 67 anos.

Paulo Pes teve família de músicos, tios instrumentistas e sua mãe era pianista. Na infância, sua família só possuía um piano, então os irmãos resolveram aprender outros instrumentos. Seu irmão, Carlo Pes dedicou-se ao violão e até hoje atua como violonista e Paulo Pes aprendeu a tocar contrabaixo porque sentava ao piano e tocava a linha dos baixos, enquanto sua mãe ou seu irmão empenhavam-se na melodia e no acompanhamento. Após esse aprendizado ao piano, adquiriu um contrabaixo. Também estudou Ciências das Edificações na Itália. Lutou na 2ª guerra mundial em 1939, na África Setentrional e era comandante da equipe de rádio no exército. Ficou um ano e meio no campo de concentração e voltou para Itália em 1941. Após a guerra, dedicou-se ao contrabaixo sendo aluno do maestro italiano Marsigliese.

Pes conheceu o maestro Enrico Simonetti após a guerra. Seu irmão Carlo tocava no quinteto de Simonetti na Itália. Certo dia, precisaram de um contrabaixista e Paulo foi convidado por recomendação do irmão. O quinteto foi formado em Roma, atuando em cassinos da Itália (Cassino Roma e Cassino de Veneza) e viajou pela Inglaterra, Turquia e Grécia, sempre executando músicas italianas.

Ao fim do contrato na Turquia, já se encontrando em Roma, o quinteto veio para o Brasil sendo contratados por Eduardo Bianco para trabalhar no hotel da TV Excelsior. Ao convite o grupo ficou perplexo, porque consideravam que o Brasil era muito longe. O quinteto veio de navio em uma viagem que durou 14 dias, na classe D do navio, porque ainda não haviam recebido os cachês. Durante a viagem, o quinteto não tinha arranjos prontos e solicitou a permissão do comandante para que pudessem ensaiar. O comandante dispôs a sala de ginástica que ficava no 2º andar, pois lá havia um piano. O pianista do grupo era Enrico Simonetti. Durante o ensaio, os oficiais ouviram o grupo e logo o convidou para tocar na primeira classe do navio no horário do almoço. O quinteto acabou tocando os 14 dias de viagem.

Ao chegarem no Brasil, no porto de Santos, o empresário do grupo que havia deixado tudo pago, inclusive as passagens e a alimentação no navio, desapareceu. Em 1949, conseguiram uma temporada na TV Excelsior, entretanto outro empresário fugiu com o pagamento de 3 meses adiantado e o grupo

continuou tocando no Hotel sem remuneração. Foi nesse período que o grupo entrou em contato com a Vera Cruz.

O quinteto tinha amizade com John Kentall, dono do Nick Bar, bar que era freqüentado pelos atores, diretores e técnicos da Vera Cruz. O grupo conheceu Kentall através de Simonetti e Mario Civelli. Simonetti ia todas as noites ao Nick Bar, lá contactaram Mario Civelli, também italiano e atuante na Vera Cruz e todos foram escutar o piano de Simonetti. Nessa época Simonetti já havia composto a trilha sonora do filme “Presença de Anita”. Simonetti foi tocar no Nick Bar primeiramente e após Cyro Pereira entrou em seu lugar. A Rede Record acabou absorvendo Cyro Pereira e também os músicos do quinteto, inclusive Simonetti. O quinteto se desfez e Simonetti montou um trio, intitulado de Trio Simonetti, com Simonetti ao piano, Carlo Pes no violão e Paulo Pes no contrabaixo. Com o envolvimento com o cinema e com as pessoas que atuavam na Vera Cruz, Simonetti foi convidado para compor trilhas musicais para Companhia.

Simonetti fez os arranjos para a 5ª sinfonia de Beethoven, executada no filme *Appassionata*, fez os arranjos do filme *Veneno* e *Esquina da Ilusão*, filme este em que Carlo e Paulo Pes participam tocando em uma das cenas.

Em dezembro de 1953, Paulo Pes era assistente musical de Enrico Simonetti e ganhava 5000 cruzeiros por mês. Na folha de pagamento da Vera Cruz, que está em posse de Renato Consorte, Paulo Pes aparece como funcionário da Vera Cruz, o que não era tão comum, Tom Payne por exemplo, em entrevista disse que não era tido como funcionário, embora tenha dirigido e trabalhado como assistente de direção em diversos filmes da Vera Cruz, Tom Payne declara que assim poderia sair a qualquer momento da Companhia, e se tivesse um contrato seria mais difícil. Assim como Payne, Simonetti também não aparece na folha de pagamento da Companhia. A função de Paulo Pes era de escolher os instrumentistas, organizar a orquestra e tocar em boates nos filmes, conta detalhes em que *Esquina da Ilusão*, por exemplo utilizaram 12 violinos, 6 violoncelos e 6 violas.

RENATO CONSORTE: Então você exercia a função de assistente musical, que era de organizar a orquestra e tocava também e aparecia como artista nos filmes?

PAULO PES: Não, não tocava. Em alguns momentos eu não tocava, eu fazia só a parte de contrabaixo, só quanto tinha conjunto pequenos e eram boates. Eu sabia exatamente o que fazer, não precisava dar uma “imbicada” antes, por exemplo a orquestra não sabia como fazer nesses casos. Eu fazia a gravação das músicas fora da estante. “De lado” do Simonetti, ao lado da partitura inteira da orquestra, eu tinha outra estante na qual eu controlava exatamente os segundos, tinha um cronômetro e até dois algumas vezes, que controlava exatamente os segundos que levavam uma cena para ser começada. “De lá aqui”, a música deveria ser de 13 segundos (entrevistador: é a chamada minutagem!)...se dava 14 segundos eu pedia par o maestro repetir acelerando um pouquinho, porque “o rabinho” daquela música tinha entrado no beijo da Tônia Carrero por exemplo, e não tinha nada a ver com isso... é um trabalho danado. Dava dor de cabeça e as pessoas não sabiam...achavam que eu ganhava à toa... as pessoas me viam ao lado do Simonetti... ele falava tá bom, eu dizia sim, então se sabia que aquela música tinha se iniciado exatamente onde devia e terminado onde devia. Muitas vezes

nós gravávamos com o filme na frente e ele não podia olhar o filme, ou olhava o filme ou a partitura, muitas vezes dava, mas ele ficava mais tranquilo se eu estivesse olhado uma coisa e ele outra.

RENATO CONSORTE: Então você tinha diversas funções?

PAULO PES: Sim, a soma dessas funções é a assistência musical. Eu escolhia os músicos, estudava o número dos violinos, violas, quem tocava melhor do que outro... por exemplo tinha uma passagem difícil...aí todo mundo não pode fazer isso, só o fulaninho que pode fazer, então ele vinha gravar.

RENATO CONSORTE: Quem dizia quem conseguia ou não gravar?

PAULO PES: Eu era músico e sabia. Eu conhecia todo mundo na vida musical da cidade... quando você trabalha 8, 9 horas por dia e depois vai vagabundear ao luar na noite, você acaba conhecendo todo mundo...eu já conhecia tão bem os músicos de cinema.

RENATO CONSORTE: Acho que as pessoas têm a impressão que fazer música no cinema é fácil...

PAULO PES: Não, não é fácil não, a música no cinema precisa de uma sensibilidade além da sensibilidade de músico, você tem que fazer músicas boas, músicas que são inerentes a parte que você está musicando, além disso tem que ter uma “personal sensibilidade” para “pegar” e sublinhar com a música um efeito que o ator está dando com a voz... por exemplo, você não pode fazer uma música romântica quando um ator te diz: “Eu vou te matar!”... você não pode fazer (risos), não cabe nada... “Eu vou te matar!” e “tchan, tchan”..é isso tá entendendo? Essa é a sensibilidade que tem que ter o músico...

RENATO CONSORTE: Agora para chegar para produzir uma música, o músico que faz, no caso você e o Simonetti... vocês tinham que trocar idéias com o diretor, tinham que ver o filme algumas vezes, não?

PAULO PES: “...claro, claro, muitas vezes... por exemplo, um filme do Rugero Jacobbi, que era um camarada que agradava muito que a música fosse aderente...*Esquina da ilusão*...esse filme nós vimos com o Rugerro pelo menos umas 8 vezes... pelo menos...aqui eu queria esse efeito...quando o camarada desce a escada e tropeça... ali, eu quero uma sublinhação de música, um efeito.. depois nos entendíamos muito bem com ele porque ele falava nossa língua... principalmente no princípio, porque tem definições no idioma brasileiro que são belíssimas, é muito lindo, que sublinham, determinam, coisas com eleitos fantásticos, você é ator pode me dizer... só basta calar uma vogal, uma palavra, calcar um pouco mais ou menos para dar outro efeito à frase... bom isso tem em todas as línguas...

RENATO CONSORTE: È você há pouco disse “estavâmos”... em português é “estávamos”...

PAULO PES: É, eu disse... tem que perdoar essas coisas (risos)...

RENATO CONSORTE: Não, beleza, isso vem justamente comprovar o que você acabou de dizer... uma letra diferente na palavra você muda o sentido...

PAULO PES: É eu erro com muita facilidade quando digo “estavâmos”...

RENATO CONSORTE: Porque italiano fala muito “estavâmos”...

PAULO PES: Sim, falamos...

RENATO CONSORTE: Agora lembrando um pouco do Simonetti, ele fez ainda música para os filmes: *Luz apagada* com Thiré; *Uma pulga na balança*; *É proibido beijar* com Lombardi; *Floradas na serra* e *Na senda do crime*...então você participou de todos eles, né?

PAULO PES: É, todos eles, quando podia tocava, mas era assistente musical...

RENATO CONSORTE: Você ficava junto com o Simonetti controlando o tempo...

PAULO PES: Sim, sim...

RENATO CONSORTE: Vocês gravavam lá na Vera Cruz mesmo?

PAULO PES: Sim, na Vera Cruz, a maior parte na Vera Cruz, alguma coisa nós gravávamos no Scatena, quando precisávamos de um determinado tipo de estúdio, mais fechadinho, o conjunto era pequeno, não era orquestra grande, aí nós gravávamos em outro estúdio...no estúdio da Bandeirantes nós também gravamos, nós fizemos todo o disco do Lupiscínio na Bandeirantes, porque era um estúdio menor..

RENATO CONSORTE: É eu me lembro, naquela rua onde tem o comércio atacadista de São Paulo...

PAULO PES: Eu acho que hoje não tem nem mais...

RENATO CONSORTE: Tem a rua, o estúdio é que saiu de lá... (risos)... agora Paulo, isso aqui foi até 54, a partir daí o que você encaminhou? Ficou com a música?

PAULO PES: Continuei com a música sempre e fizemos uma orquestra grande com o Simonetti, que inaugurou a televisão...

RENATO CONSORTE: Isso foi por volta de 53, eu participei da inauguração da Record, lá no aeroporto, fiz um programa inaugural... vocês também participaram?

PAULO PES: Sim, participamos sim!

RENATO CONSORTE: Foi em 1953, 27 de setembro, se não me engano...

PAULO PES: é de 53 para 54..

RENATO CONSORTE: E de lá?

PAULO PES: De lá trabalhamos muito com a orquestra. O Simonetti se zangou e deixou a orquestra lá...ficou zangado com o Paulinho... porque jogaram futebol no estúdio e arrebentaram um daqueles faróis grandes com uma bolada lá em cima (risos)... aí o Paulinho disse que não era o caso de usar o estúdio para jogar

futebol... uma meninada... acontece em 2 minutos... (risos)... e aconteceu o que não devia Ter acontecido...

RENATO CONSORTE: Na certa o Alfredinho e o Tuta estavam juntos...

PAULO PES: É... não sei... lá a orquestra tocou muito...e ele fez uma orquestra de dança muito boa, com arranjos válidos, depois ensaiou uns meses para fazer uns 30/ 40 arranjos, depois ensaiou bem a orquestra e fomos tocando maravilhoso...estava sempre lotado... todas as noites, mas a orquestra era boa rapaz.. eram umas 15/ 16 pessoas na bela orquestra de dança!

RENATO CONSORTE: E o Simonetti só gravou aquele álbum do Lupiscínio?

PAULO PES: Não, não... nós gravamos mais coisas, fazíamos jingles...já fazíamos jingles..

RENATO CONSORTE: Aí eram vocês três? Você, seu irmão e o Simonetti?

PAULO PES: Quando era necessário... quando era necessário tinha um pandeiro, um afoxé, alguma coisa ed instrumentos brasileiros, que eram necessários para músicas que eram necessárias...

RENATO CONSORTE: Vocês acompanharam cantores célebres da época?

PAULO PES: sim, sim...todos eles... os arranjos eram só para acompanhamento.

RENATO CONSORTE: Lembra-se quais eram mais difíceis de mais fáceis?

PAULO PES: Os cantores mais fáceis de serem contentados eram Isaura Garcia e Mestre Laranjinha. A Isaura Garcia era um amor e agora nem me reconheceu mais, mas também eu mudei muito.

RENATO CONSORTE: Você encontrou com ela?

PAULO PES: Não, telefonei. Disse: “Ah, eu sou o Paulo, se lembra? Contrabaixista?” ... ela disse: “ah! Sim, quer vir para cá? Me traz um litro de leite por favor”... coitadinha, deixa ela, é velhinha ela...

Os cantores difíceis eram os argentinos, nunca eram contentes... Tony Barrios, como era? Antonio Barrios, cantor de tangos... ah! Gregório Barros ...

RENATO CONSORTE: Daí Paulo Pes, vocês desfizeram a orquestra. Lembra-se de algum cara da orquestra? Eu lembro do Capacete, muito engraçado, magro... também tinha o Edgar que tocava guitarra, careca...

PAULO PES: Não, guitarra era o Carlos, nós voltamos juntos com o Carlos.

RENATO CONSORTE: Era aquela orquestra que vocês inventaram... então não era essa orquestra. Não, não era... É sim, tinha um careca, o Edgar, que fez muito comercial no tempo da TV Record... Tupi também...não! Na TV Record você fez um programa com Enrico Simonetti e Renato Consorte! Fizemos dois programas e nunca mais deixaram-nos fazer outro (risos)... lembra?

PAULO PES: Por que não? Não me lembro...

RENATO CONSORTE: A gente inventava prá burro. O Simonetti se escondia debaixo da mesa para rir, me deixava sozinho em cena...

PAULO PES: Isso lembro!

RENATO CONSORTE: Eu amarrava uma corda no braço do Simonetti, ele tocava demais e eu puxava a corda, uma loucura, eu acho que só fizemos dois programas...

PAULO PES: (risos) ao vivo e com auditório!

RENATO CONSORTE: Tinha um que nós inventamos um produto, tinha que sair pela janela em um prédio, nós íamos fazer limpeza num prédio, mas no que começou o programa o Simonetti sai de cena, começou a rir, não conseguia falar (risos)... lembra disso?

PAULO PES: Lembro, porque qualquer palavra que nós dizíamos era tão ridícula, dava risada, não tinha muita ética profissional naquela época.. (risos)

RENATO CONSORTE: Bom, também era quebra galho...

PAULO PES: Sim, sim...

RENATO CONSORTE: Terminada a orquestra você continuou com o contrabaixo?

PAULO PES: Terminada orquestra eu continuei com a Record, fizemos um espetáculo na Tupi, porque Enrico Simonetti foi tocar na Tupi e tivemos uma vida muito embaralhada naquele período. Depois do fechamento da Vera Cruz, fomos para a Itália em 1956.

RENATO CONSORTE: A Vera Cruz fechou sua primeira fase em 1954..

PAULO PES: Então nos arranjamos um pouco por lá, um pouco por cá...

RENATO CONSORTE: O Simonetti não consta na lista de funcionários da Vera Cruz...

PAULO PES: E não era, ele era pago por filme, ele recebia por filme, ganhava uns 20/25 mil cruzeiros 28, dependia de como fazia a música, quantos elementos, quanto era a duração da música, isso queria dizer muito também, porque um filme de 2 horas e meia musicado, pelo menos as partes que exigem a música é mais caro que um curta metragem que não tem quase música, é claro né, então ele podia até ganhar 31/ 32/ 35 dependendo da duração da música.

RENATO CONSORTE: Ele trabalhou muito, além de todos, quase todos os filmes da Vera Cruz...

PAULO PES: Trabalhava muito, era muito rápido, era muito variado, não se repetia com muita facilidade, mas também música de Simonetti se reconhecia imediatamente pelo tipo de arranjo, ele era um sentimental e não usava muitos metais, muitas coisas estridentes, tons fortes, não, não usava, era mais violino e pistões com surdina, era coisa mais assim...

RENATO CONSORTE: Como foi o fim da vida de Simonetti?

PAULO PES: Em Roma ele estava fazendo espetáculos usando viajando pela Itália inteira com um órgão Hammond que tinha 50 mil combinações de efeitos e coisa e tal... estava ajudado por um daqueles que foi músico dele, que ficou em Roma, depois se uniram outra e virava fazendo show ele só, tocava só ele e cantava só ele... sim cantava com aquela vozinha... ele não cantava bem, mas era... porque cantava gaguejando, ele entendeu que o gaguejo era uma exploração, um charme!

RENATO CONSORTE: Isso é impressionante porque os gagos que conheço...

PAULO PES: Sim, quando cantam não gaguejam mais...

RENATO CONSORTE: É, Nelson Gonçalves está aí...

PAULO PES: Mas ele não gaguejava muito, aquele “ca-ca-carinho” que ele dava, saia também na música... ele estava na malandragem... muitos depois imitaram Simonetti gaguejando de propósito...

RENATO CONSORTE: Ele fazia uma espécie de show man?

PAULO PES: Sim, ele fazia meia hora das 11 as 11:30 horas e das 2:30 as 3:00 horas, depois enfiava tudo na Citroen e ia embora... cantava fatos, falava, cantava, era um *show man*.

RENATO CONSORTE: E estava bem de vida, no fim?

PAULO PES: Sim, ele sempre ganhou muito bem, mas gastou muito também, porque ele tinha uma vida muito irregular, chamávamos assim...

RENATO CONSORTE: O filho dele é que está fazendo muito sucesso!

PAULO PES: Sim, eu aluguei um estúdio para ele, o Cláudio Simonetti, dei umas dicas para ele...

RENATO CONSORTE: Ele tinha gravações dele?

PAULO PES: Sim, ele já fez muitas gravações, ele fez peças que valem muito já, muitas coisas...

RENATO CONSORTE: Assim como seu irmão Carlos Pes tem muitas gravações, não?

PAULO PES: Sim, muitas gravações feitas na Itália, mas é tudo jazz, ele gravou muito, com muitos azes, foi para os Estados Unidos tocar, muito bons, muito apreciado, eu posso dizer que ele gravou com Barney Castle, Tall Farney, Toot Steleman...

RENATO CONSORTE: E você?

PAULO PES: Em 1956 eu e Simonetti voltamos para a Itália e eu já parei com a música, o Simonetti foi tocar em outro lugar, nós nos dividimos em paz e tudo mais... voltamos definitivamente para a Itália e eu parando com a música fiquei olhando para trás para ver que estudos eu tinha e percebi que eu sabia fazer casas, então comecei a fazer casas... entrei em acordo Dom mais dois, cada um pôs um pouco e começamos com o primeiro prédio, eu fiz os projetos e tudo mais,

construí, vendi, e entorru um monte de dinheiro, dividimos, construímos mais e ficamos 10/ 12 anos construindo até hoje, que eu tenho o último onde eu moro, deixei o sotão para o Cláudio Simonetti e de vez em quando venho fazer um pouco de visita...

RENATO CONSORTE: O Claudio?

PAULO PES: Sim, embaixo do prédio em Roam, quando eu estava construindo chamei o Claudio e disse, você quer que em construção possa arrumar uma providência para que o som fique lá, posso te fazer uma isolamento muito boa, se você disser que vai, porque tem despesas para burro, agora se você me diz não, eu tenho que alugar para um açougueiro botar mortadela lá e não vale a pena né... ele um sujeito muito legal disse: "eu te prometo, eu vou, deixa eu arranjar um pouco de dinheiro"...por enquanto aluguei para ele , ele me paga 20 mil cruzados a cada 6 meses, sairia uns 2500 por mês, mas tem 400m quadrados de área e é tudo isolado, ele botou dentro um estúdio imenso, tem 2 pianos, colunas sonoras, o que fez o diabo, gastou dezenas e dezenas de milhões de liras para por aparelhagem lá... mas tem cada gravação perfeita... ele grava para si mesmo e para os outros... aluga..

RENATO CONSORTE: Em 1982 você veio para o Brasil e trouxe o contrabaixo?

PAULO PES: sim, em 83, fim de 82, eu trouxe mas foi encomendado para vender, vendi a um rapaz que toca na Gazeta, virou um contrabaixista famoso...

RENATO CONSORTE: Para finalizar diga algo sobre sua experiência aqui no Brasil.

PAULO PES: O Brasil influenciou muito minha alma musical. Quando eu sinto músicas brasileiras bem tocadas, imediatamente critico os músicos italianos que estão tocando os ritmos que não são os ritmos, que estão dividindo uma frase digamos de um samba, ou um baião ou outra coisa que não seja brasileira, eu já tô metendo o pau, porque não tolero que a coisa seja feita assim... depois posso dizer que o conhecimento dessa terra me deixou a alma "xucrada" é uma coisa muito boa conhecer o Brasil, porque ensina a ser bons, que Deus proferiu tudo que tinha de bom e melhor nessa terra, é uma terra difícil, mas precisa pegar ela como vem, não digo por isso que é bom viver dia por dia, é uma terra que oferece muito a quem tem boa vontade isso eu posso dizer...



## CYRO PEREIRA

Entrevista com o maestro Cyro Pereira, realizada nas dependências do NICS – Núcleo Interdisciplinar de Comunicação Sonora – Unicamp - Campinas/São Paulo, dia 9 de outubro de 2002, perguntas realizadas pelos alunos do curso de música da Unicamp e pelo professor Raul do Valle.

CYRO PEREIRA: Meu pai era um operário da ferrovia.. tinha um amigo dele que dizia, eu conheço seu pai... isso foi por volta de 1949, nossa tô velho... aí ele veio para cá e tinha um concurso na rádio Record, ele ganhou e ficou empregado. Aí me escreveu, disse: Cyro, vem pra cá, to empregado vem morar comigo, aí acendeu a fogueira...eu falei para meu pai, ele quase que pega o machado e me abre no meio, disse: você não vai ser músico, vagabundo, vai viver na rua e não sei o quê... e eu disse: vou-me embora e fui mesmo.. em março de 50 fui tocar uma temporada num hotel lá e vim embora... e convenci meu pai, eu tinha 20 anos e ia fazer 21. Na véspera de embarcar, porque eu vim de navio para São Paulo, no porto de Santos, na véspera em cheguei em casa, as minhas irmãs tinham voltado para Porto Alegre, só tava eu, minha mãe chorando... eu saí, mais ou menos duas horas eu tinha que ir para o porto, minha mãe me chamou um táxi e disse: vamos!, eu disse: 'pai, eu não vou mais', 'se você não for eu te encho de bofetada agora, toma 2000 réis, paga tudo e se não der certo você volta', e aí eu fui, comecei a trabalhar em boate e logo depois comecei a trabalhar na Record como pianista de um regional, sabe o que é um regional, era cavaquinho, violão, só que no Brasil regional só tinha piano (risos)...

RAUL DO VALLE: O Rago era assistente?

CYRO PEREIRA: O Rago, só que ele era da Tupi. Começou ali, daí eu comecei a tocar em orquestra de noite, não sei se você sabe disso, em São Paulo, em São Paulo e no Rio também tinha, uma coisa que se chamava Táxi Girl, Táxi Girl era um salão muito grande com cadeiras e cheio de moças que você pagava para dançar, tinha um cartãozinho, furava e pagava o tempo. Todos esses Táxi Girls tinham uma banda que era 5 saxofones, 2 trombones, 3 pistões, contrabaixo, bateria, piano e o cantor e tinha um pequeno conjunto que revezava antes, para revezar a orquestra, então atacava das 10 da noite até às 4 da manhã e era 45 por 15, então a gente tocava 45 e 15 para o conjunto revezar, então não parava a noite inteira. Em São Paulo tinha o Maravilhoso que era na avenida Ipiranga, o Lido que era em frente o Cine Metro, na rua de trás tinha o Cuba, na outra o Tropical, na rua São Bento, o Salão Verde, só aqui tinham 400 músicos empregados. Fora isso, a rádio Cultura tinha orquestra, a rádio Tupi tinha orquestra, a rádio Record tinha orquestra, a rádio Cruzeiro do Sul tinha orquestra, então o que não faltava era emprego para música, o que infelizmente foi acabando. Mas foi uma época efervescente, aí comecei a trabalhar nessas banda de Táxi Girls e comecei a escrever. Tinha um dos maestros da Record... ah! deixa só eu fazer um parênteses, na Record tinham duas orquestras, uma que fazia a programação da tarde, das duas às seis e outra orquestra que entrava de noite

que fazia das oito às dez, mais ou menos 100 músicos empregados, depois quando abriu a televisão ainda tinha mais uma orquestra, da televisão. Então a Record tinha três orquestras. Aí eu comecei a escrever arranjo e fui indo, fui indo e conheci, e tinha esse maestro que faz a programação da tarde que fazia um baile também. Um dia eu tava na fila e ele fazia um programa de vez em quando na rádio e o Migliori um dia ouviu né, a gente tava na fila do pagamento, naquele tempo você não tinha cheque, era grana no envelope, e ele disse: 'ouvi uns negócios seus aí', eu disse: 'ah! Que bom.', disse: 'você é muito ousado' e foi logo me dando uma bronca. 'Mas porque maestro?', 'Você é um cara muito ousado', então eu disse: você não gostaria de dar aula para mim?, 'eu não dou aula para ninguém'. Bom, passou o tempo sobrou um lugar, comecei a arranjar e fui trabalhar na sala dele, aí ele me deu aulas 20 anos sem eu pedir...(risos)... Mas esse foi o início da minha vida, depois veio a televisão né, aí foi em 59 e o rádio começou a acabar por causa da televisão. Fui para a televisão e fiquei lá até acabar. Então é isso aí, televisão são aquelas coisas de festival que foi uma época muito efervescente...

ALUNO: Mas como foi essa passagem , você tava tocando nos *dancings*...

CYRO PEREIRA: Não na Record eu estava como arranjador... trabalhava lá também o Enrico Simonetti, aí, transferiram ele para a televisão e sobrou um lugar lá na rádio e eu fiquei escrevendo. Não sei se você ouviu falar no Almirante, o que eu aprendi com ele de música brasileira...

RAUL DO VALLE: É, uma enciclopédia viva...

CYRO PEREIRA: Enciclopédia viva... e eu fazia arranjos e quando saiu o Simonetti, ele falou: eu falei com o Paulo de Carvalho e você vai reger.. eu disse: você está maluco! Não vou reger! 'você vai reger, me jogaram na frente da orquestra, aí o Migliori disse: você faz assim, faz assim, bate... eu tô falando que eu não sou maestro, e aí eu aprendi a bater tempo..Mas foi assim minha chegada regente. Aí fiz aqueles grandes programas, tinha um com a vida do Noel Rosa, a história do carnaval, a história do hino nacional que é meio suja, roubaram os caras que eram para ganhar o concurso, nem me lembro mais.... a história do carnaval, foi maravilhosa... o próprio Migliori, Gabriel Migliori foi responsável por escrever a música de *O Cangaceiro* que foi o primeiro filme a estourar no mundo e o segundo foi o *Pagador de promessas* que a trilha ganhou um prêmio inclusive e o filme ganhou... e foi um dos filmes mais conhecidos depois...então esse foi o meu verdadeiro estudo, eu não tive formação acadêmica, naquele tempo não existia universidade. Você tinha Escola de Música no Rio de Janeiro, como eu ia sair de Rio Grande para vir estudar aqui, meu pai trabalhava na ferrovia, então era humanamente impossível isso. Então eu fui um cara que aprendi, fazendo. Quando eu dei aula aqui eu falei: isto aqui é tudo papo de professor furado, se você não fizer, não vai aprender. É muito ruim eu ficar falando, isto é isto, isto é papo de acadêmico e é furado, se você não sentar na cadeira e escrever, não vai aprender absolutamente nada. Sabe, fui completamente sincero, não sei se fui até meio grosso, mas a realidade é essa, se não fizer, não aprende. Fazendo eu

continuo aprendendo até hoje, porque eu gosto do fazer. Se eu parar de fazer, eu vou morrer daqui há pouco.

RAUL DO VALLE: Você estava me contando sua experiência em *off*, de ser o arranjador no rádio e passar essa experiência para o ouvinte...

CYRO PEREIRA: No rádio se trabalhava muito, porque o rádio vivia de música, imagina a Record tinha programação das 2 às 6 da tarde, entrava e saia cantor e tinha mais ainda, era uma oficina de música, uma indústria de música, o cara vai cantar não sei o quê, ah, não tem, procura não tem, vai pra mesa e tem que fazer. Fazia uma quantidade, tinha porcaria também, porque tinha pressa, ninguém é gênio né, então isso também me ajudou a fazer arranjos. Depois tinha um produtor, um redator na Record, que inclusive escreveu novelas para um rádio que tinha antigamente, Rádio São Paulo, ele se chamava Talma de Oliveira, e a idéia foi dele de fazer um programa de rádio explicando para o ouvinte como se escreve um arranjo. Então a história era a seguinte, a gente escolhia as músicas e eu contava para ele como é que era o arranjo, como é que tinha sido feito aquilo, então tinha um ator e uma atriz. A atriz fazia a ouvinte, como se fosse a ouvinte e o ator como se fosse eu falando. Então eu explicava essa coisa toda, eu tenho um disco aqui... foi gravado em acetato, tinha um cara com estúdio e conseguiu resgatar em fita cassete e depois eu passei para cd. (mostra o arranjo)...

CYRO PEREIRA: Tinha outro programa que chamava 'A história das malocas', não era eu que fazia, quem escrevia era Osvaldo Moris e quem escrevia a música era o maestro Hervê Cordovil.

CINTIA: E o Adoniram participava?

CYRO PEREIRA: Sim, o Adoniran participava, ele e uma atriz, que por sinal faleceu, esse programa era semanal, tinha uma música de fundo e uma canção para cada um, por semana, depois eles recolheram as melhores e minha mulher que gostava gravou... tem a apresentação que começa com o Adoniran e a moça falando... esse programa era... se fosse na época da ditadura ele tinha ido em cana, o Hervê, o Moris .. eu que fiz os arranjos para o disco e minha mulher. É a história de Benedita de Oliveira que era uma lavadeira que morre de fome, Chico Lingüiça, era um negrão que vendia lingüiça, Pé de Chinelo, que era o ladrão que roubava, filho de negros, que a letra fala, porque é que na procissão não tem filho de negro.. era...cutucava.. isso já foi disco, então a qualidade não é ... (ouvimos um trecho programa). Minha mulher cantou, eu escrevi o arranjo, Hervê a música, orquestra... isso aqui é o retrato do país, parece que servia para hoje...se vê que há 50 anos já era uma droga...

RAUL DO VALLE: Quanto essa experiência da coisa ao vivo, de não ter chance de gravar, a orquestra do lado...

CYRO PEREIRA: É, por exemplo. Nesse disco tem 2 canais, hoje existem 200 canais. No computador você corta respiração, emenda a letra, com a orquestra do lado, não, o cantor em um estúdio fechado com fone, a orquestra de um lado, e uma fitinha de 2 polegadas, canal A, canal B, e vamos embora, errou, pára. No

rádio era assim, errou, errou, era feito ao vivo, esse programa por exemplo, não teve erro, lógico que teve erro, ninguém é perfeito..o que eu estou querendo dizer é que atacou, não tem volta..eu acho que isso, não sei se era o tempo que dava mais responsabilidade... acho que não... a gente tinha mais medo de errar, por que se erra volta a gravação, evidente se o cara erra, não é porque ele queria errar, naquele tempo acho que a gente era obrigado a prestar mais atenção.

ALUNO: Então você acha que isso muda a postura do músico?

CYRO PEREIRA: Não sei seria o caso, mas ficou mais fácil, não que naquele tempo não se errasse, mas errou ficou, não tinha borracha.. hoje você erra, passa a borracha.. acho que foi uma época que ....

RAUL DO VALLE: Você pegou o começo da televisão e também não tinha essa...

CYRO PEREIRA:Também, abria a câmera, ataca e seja o que Deus quiser...

RAUL DO VALLE: quanto tempo você tinha para fazer um arranjo que ia ser executado...

CYRO PEREIRA: Geralmente eles te davam com 2 dias de antecedência, mas não um,... o programa do Almirante, ele fazia um por semana, ele fazia às sextas-feiras, na quinta ele se reunia comigo e me deixava, às vezes tinha 5, 6, mas aí dava tempo, mas depois tinha que fazer o outro e o outro...

RAUL DO VALLE: aí tinha ensaios...

CYRO PEREIRA: a gente ensaiava...

ALUNO: Deixa só eu entender isso, você tá falando que tinha dois dias para fazer o arranjo, copiar...

CYRO PEREIRA: Não, nós tínhamos copistas... tinha um departamento de copistas, que era na mão...

ALUNO: Em quantos eram?

CYRO PEREIRA: eram 4 copistas...

ALUNO: Era uma indústria da música não é?

CYRO PEREIRA: (riso) por isso que eu falo...outra coisa, nós assinávamos ponto, tínhamos horário fixo, batia cartão, era empregado.

RAUL DO VALLE: Tinha que ir na emissora todo dia?

CYRO PEREIRA: É que a gente regia todo dia. Eu regia na terça, outro regia na quinta, mas escrever não tem essa, faz para mim, que não faz ...

ALUNO: E tinha procedimentos já organizados, como era essa questão de organização, elaboração da forma do arranjo, já tinha coisas que já estavam meio...

CYRO PEREIRA: Sem dúvida, por causa do tempo. Agora para disco já não tinha esse problema, não estava pressionado....então eu pude pensar, isso não quer dizer que eu não pensava nos outros... mas com o tempo você ia da fórmula 32 à

27 e tinha outra, a gente não gostava de fazer isso, só usava o carimbo, olha me traz o carimbo que não vai dar tempo, todos nós dávamos o melhor de si, pelo menos era isso que imaginávamos...

ALUNO: E esse aprendizado dessas fórmulas como foi?

CYRO PEREIRA: Eu fui um cara muito influenciado pelo rádio, desde garoto até hoje, eu durmo com o rádio debaixo do travesseiro. Sou um cara completamente apaixonado pelo rádio. Como nasci lá embaixo, minha casa era lá no Rio Grande do Sul, lá na fronteira eu ouvia muito estações argentinas, e um detalhe eu era especialista em tango, desde garoto eu toquei muito tango, conheço tango como mingúem. Então eu sempre ouvi rádio, e eu ouvia as rádios de Buenos Aires, na década de 40. a programação ao vivo começava às 10h da manhã. Tinha uma orquestra chamada Banda de Jazz, depois vinha uma orquestra típica, depois tinha um programa de música folclórica, aí tinha uma novela, um noticiário, depois começava tudo de novo, uma banda de jazz, uma orquestra típica... das 10 da manhã até meia noite. Então eu ouvia muito, eu ouvia muito a rádio Nacional, era uma ótima emissora, eu sempre fui um cara apaixonado pelo Radamés Gnattali. Sou um cara que tem até hoje, muita influência do Radamés Gnattali, e por incrível que pareça eu falei com ele uma vez só. Num programa em São Paulo na Record, foi a única vez que eu falei com ele... mas tive o orgulho! Vamos ouvir? Isso chama-se Fantasia para piano e orquestra. Isso foi um concurso da Academia Brasileira de Música em 1963, que era centenário de nascimento de Ernesto Nazareth. Eles fizeram um concurso nacional que você tinha que escrever uma peça com um tema do Ernesto Nazareth. E um ano antes também tinha um concurso na prefeitura de São Paulo que também era para escrever uma suíte, eu ganhei uma menção com uma suíte que chamava Brasiliana. Aí em 63, o Migliori falou para mim: olha tem um concurso da Academia, porque você não entra? Aí eu disse: você acha que eu vou entrar num concurso da Academia Brasileira de Música no Rio de Janeiro? Se tá ficando é louco maestro. (Ele disse:) ah! Você é um vagabundo ... não, não sou... como eu vou concorrer... vai escrever... não vou escrever é nada...e começou, você vai... tá bom maestro, eu vou concorrer e aí escrevi e mandei, fui para o Rio e deixei lá. Aí um dia minha mulher vai no açougue e diz o açougueiro para ela: ô, o seu marido ganhou um prêmio no Rio é? Que prêmio? Tá aqui na Gazeta! O prêmio da Academia Brasileira de Música, eu ganhei o 2º. lugar! Eu nem sabia... dias depois é que chegou um telegrama e no júri estava o Radamés. Ele foi o único que votou para mim para o primeiro lugar e eu falei com ele uma única vez na vida. (ouvimos Fantasia para orquestra sobre um tema de Ernesto Nazareth.)

RAUL DO VALLE: Sobre Migliori, foi teu grande mestre que te incentivou muito?

CYRO PEREIRA: Muito, muito, mas ele era um cara muito ciumento, agora que ele já morreu posso falar, tanto que ele ficou com ciúme de mim. Começou a não falar comigo e aí os amigos diziam, olha o Migliori tá começando a falar mal de você, eu disse, deixa ele, tá véio, tá com ciúme de mim, eu digo, não diz isso maestro fica feio, foi o senhor que me ensinou. Depois se aposentou foi o contrário, fez coisas dedicada a mim. Mas foi um cara que não quis me dar aula e aí eu fiquei 20 anos com ele na mesma sala e ele deu aula todo dia sem eu pedir.

ALUNO: Eu estou curioso para saber destas formas, destas pequenas formas, que davam origem a todo um trabalho..

CYRO PEREIRA: desculpa, eu comecei a falar da minha influência, como falei do rádio, mas tinha o cinema. Eu só ia no cinema para ver filme musical, naquela época tinha uns 15 por dia... e aquilo começou a entrar tudo na cabeça. E eu digo que eu fui um cara que se aproveitou muito disso. Disco, eu sempre fui um cara que ouvia muito disco, aquelas orquestras de *jazz*, eu não sou jazzista, eu ouvia muito jazz, aquelas orquestras de jazz, mas eu não sou jazzista. Essas orquestras semi sinfônicas, desde garoto, eu falava: um dia eu vou fazer isso. Foi assim, daí você cria... essas coisas de fazer depressa, você já sabe como faz né... resolve um problema imediato, mas se você tem tempo para fazer não, aí ...

RAUL DO VALLE: O que você chama de carimbo?

CYRO PEREIRA: Por exemplo o cara vai cantar um samba, por exemplo: "Amor eu vou voltar.." aí vai pá, pá, meu amor, eu tenho um breque, põe alguma coisa aí, bota, ele pensou para fazer aquilo, é só botar alguma coisa, isso é um carimbo. Isso que tá cheio nos discos hoje, desculpa, eu não quero falar mal de ninguém, mas..o cara vai cantar uma música lenta...(cantarola: lá..), aí tem 15 mil violinos, demora 6 minutos, só faz a base harmônica, só, isso é mais do que chapa, isso é um clichê que você pega a máquina faz assim e sai 500 arranjos por vez. Isso é chapa, eu nunca fui assim, se já fiz chapa? Cansei de fazer, não sou Deus, no rádio era assim, na televisão, tem que fazer chapa senão não dava tempo, mas tudo que eu peguei com tempo, ah não... eu vou fundo.

ALUNO: Hoje em dia, nós temos mais recursos para gravação, o que você acha que nós estamos mais chapando, vamos dizer assim?

CYRO PEREIRA: Eu acho que houve assim... em primeiro lugar isso é uma opinião pessoal, eu dei aula aqui, as pessoas ficam muito, tô falando as pessoas, eu digo aluno, as pessoas ficam muito preocupadas com acorde de 10<sup>a</sup>, 5<sup>a</sup>, 4<sup>a</sup>. Levantada, 9<sup>a</sup>. Grávida (risos), eles estão preocupados com o alicerce, depois ficam os tijolos de fora..mas você então não acabou a casa, ta entendendo o meu parâmetro, ele faz ...depois não pinta a casa e quer...orquestração é uma pintura, o Lírio Panicali, por exemplo..

RAUL DO VALLE: Vestia a música...

CYRO PEREIRA: Vestia a música, o Lírio Panicali, que trabalhava na rádio Nacional, aquele cara era um pintor, ele não era arranjador e tinha um plim, só podia ser ali aquilo. Então é isso que eu acho, que toda harmonia encrascada que tiver embaixo, isso foi uma das preocupações que me parece que começou a nivelar por baixo, fica todo mundo querendo encavalhar acorde... bem, aqui tudo bem, vou colocar uma tensão, por quê?...ah! ...ele não sabia explicar, eu digo por quê? é crime escrever uma maior, dó, mi, sol, por acaso, mas por quê? Tem razão? Ele não sabe explicar... essa preocupação, não que eu seja contra isso, mas tem hora para fazer isso... então eu acho que por isso tem que pensar...eu não sou Deus não sou nada, é uma opinião pessoal, me parece que ficou tudo assim...

ALUNO: A professora Odette está concordando com o senhor em A+B...

CYRO PEREIRA: É... muito obrigada.. pra você ver que eu tô velho mas não to maluco...

ODETTE ERNEST DIAS: Eu também fui da Rádio Nacional, trabalhei com Panicali, Léo Peracchi..

CYRO PEREIRA: Você pode falar melhor que eu ....

ODETTE ERNEST DIAS: me desculpe de ter chegado atrasada...

CYRO PEREIRA: Imagina..

.....

ALUNO: Talvez isso (do aluno se preocupar com harmonia) tenha vindo do fato da gente ter hoje mais escolas do que na época e por segmentar disciplinas e aí foi segmentando a harmonia... tudo é separado..

CYRO PEREIRA: Hoje você tem muito mais informação que na minha época, você pega Internet, você acha um monte coisas, cursos... quem na minha época saia do Brasil para estudar na Alemanha, somente uma pessoa que ganhe uma bolsa do governo, ninguém tinha dinheiro, hoje não, a própria universidades se preocupa com isso... também acho que essa coisa não tem formação.. não sei se é isso, é uma opinião pessoal... acho que as pessoas começam a se perder um pouco, chega uma hora que elas não sabem que caminho tomar, não sei se é isso..

ALUNO: Acho que a quantidade de informações vai dispersando para aquilo que o senhor, as informações eram adquiridas na prática. Hoje tem muita informação e pouca possibilidade de praticar ...

CYRO PEREIRA: Isso, você tocou num ponto sensacional, por exemplo, os meus alunos de orquestração, escreviam e viam me falar? Ta bom ou ta ruim...porque não dava nem para perguntar, porque esta ruim ... quer dizer, vai ouvir.. ouvir onde...eu falei, que ótimo que bonito... como o senhor sabe que ta bonito..eu digo, vai lá e ouça, agora eu não posso saber ... não tinha possibilidades, comecei a escrever, comecei a escrever bobagens também , porque sou Deus.. não, isso eu não posso fazer, olha que porcaria, já não cometia aquele erro, fora que o professor falava e você quer contestar o professor, como eu também quis! Não faça isso que não vai ficar bom, fazia, tocava, errado viu... e fazer para você ver, e a única arte que precisa de alguém para reproduzir, senão não acontece nada, pintura você faz e todo mundo vê, cinema... e musica ...da um, papel cheio de bolinhas e toma.. o que que é isso ...

ODETTE ERNEST DIAS: hoje, voltando um pouco sobre a informação, como se fosse um supermercado internacional, um bom supermercado internacional, você não sabe o que comprar... você deseja, você vê uma vitrine com alguma coisa, você quer aquela coisa.. agora eu me lembro quando estava falando da radio, aquilo era um porque vinha na hora, os copista copiam naquela sala do estúdio de gravação, entregava, você chegava e ensaiava na hora ... direto..

RAUL DO VALLE: Tem uma coisa que conversamos outro dia, eu até queria seu depoimento, sobre todo esse trabalho que você fez, como está isso? Aqueles registros que a gente sabe que foram perdidos, outros foram recuperados... conta para gente.. nós estamos muito preocupados...

CYRO PEREIRA: que nem eu te falei, aquela história do acervo da Record, quando a Record acabou, primeiro correu a notícia que tinha virado papel velho todos os arranjos, aquela coisa, depois eu soube que tinham mandado para Tatuí e quando eu tava aqui eu falei para a Maria Lucia que era diretora do IA e ela escreveu uma carta para o diretor de lá...

ALUNO: Eu achei esses arranjos, fui na biblioteca de Tatuí, estava num buraco lá, um buraco mesmo e de repente eu dei de cara um aquilo e fiquei bobo, numas pastas cor de rosa, algum desses arranjos eram todos manuscritos, estavam borrados de tinta, e quando eu vi eu pirei, um tesouro, depois sumiu... eu não sei onde foi parar..

CYRO PEREIRA: tinta de tinteiro, eu falei para Maria Lucia, contei para ela, ela disse: vou mandar uma carta para lá, para ele mandar para cá para a biblioteca, o cara nem respondeu.. esse Neves... eu tenho uma menina que por sinal está tendo aula de doutorado, a...

CINTIA: Luciana Sayumi..

CYRO PEREIRA: a japonesinha... ela fez o mestrado em cima de mim, de minha vida e ela foi em Tatuí e disse que tava no teto do teatro tudo jogado e cheio de poeira e o cara não teve nem a gentileza de responder a carta da diretora do Instituto de Artes, nem isso ele fez... agora ele tá lá, tem dois trabalhos, um na Jazz Sinfônica do Estado e trabalha aqui na parte dele... teve uma reunião em São Paulo, sei lá, negócios, dinheiro, aquelas coisas, eu falei: Neves, eu tenho uma toada assim, assim, procura lá me manda. Ele disse: vou mandar. Até hoje... esses dias veio um pedido deles para tocar 3 arranjos meus, eu falei para o diretor? Não, não vai mandar, eu não empresto se ele não me mandar a toada e ficou nisso...tá lá e não vou mandar... aí recebo um telefone do Centro Cultural, maestro, venha aqui que temos umas coisas suas..eu fui lá e conversei com a diretora, o negócio dessa história foi o seguinte... como a Record ia jogar fora, eles mandaram para o Centro Cultural, só que não cabia lá, então mandaram metade para Tatuí, aí contei a história para ela, ela disse pode deixar que eu vou falar com o chefe, o diretor, ele vai escrever uma carta para esse senhor para eles mandarem tudo para cá ...

RAUL DO VALLE: então vai tudo para o Centro Cultural?

CYRO PEREIRA: Agora vai, o governo tá mandando ...

RAUL DO VALLE: o Centro Cultural São Paulo?

CYRO PEREIRA: Sim, o da Vergueiro...

ALUNO: Agora parte desse repertório que foi achado e aquilo sumiu eu fiquei, quando vi aquilo, oh o que é isso e tal que está fazendo aqui. Aí há uns dois anos atrás quando eu trabalhava lá fazendo orquestras e tal, pegaram parte desse



repertório, eu particularmente posso dizer, é uma coisa muito mal feita, aquilo merecia um estudo criterioso, que podia ser mais aproveitado, tem coisas mais ricas outras nem tanto..para simplesmente fazer um trabalho mais rico, não simplesmente catar meia dúzia de arranjos,vai lá, inventa uma história, toca e fica por isso mesmo, parece que é um descaso total, há uma coisa livre artística e fazer um auê e trata essa cultura como exótica, é uma coisa muito engraçada, e há algum tempo exótico aí...

CYRO PEREIRA: Era coisa de velho... olha como eles escreviam na época ...

ALUNO: Mas é um pedaço da história, uma era.... eu me lembro disso e fiquei...

CYRO PEREIRA: Um pedaço da história da música, então essa menina foi lá e catalogou, só que ela não pode tirar...tanto que na tese dela, ela achou coisas que nem eu sabia..(risos). Sabe, você tem certeza que fui eu quem escrevi? Lógico ta lá, ta lá...Agora eu me realizei mesmo foi com a Jazz Sinfônica. Chegar e fazer a música que eu queria, porque no rádio e na televisão você tem sempre que fazer o que o outro manda, na Jazz Sinfônica não, eu faço o que eu quero. Não sou eu como os outros, ninguém manda coisa nenhuma. Então eu me realizei lá, em primeiro lugar, é uma orquestra sinfônica, com todos os instrumentos da orquestra sinfônica a única coisa que não tem é harpa e tem uma banda de jazz e nós temos material no mundo e não tem material para nós, onde tem orquestra sinfônica, não tem jazz, onde tem jazz não tem orquestra sinfônica. Então tudo que é feito na Jazz Sinfônica é feito lá. Nós temos quase 800 arranjos, não só meus, Nelson Ayres e outras pessoas, o próprio Edmundo trabalhou lá, nós consultamos editora americana, não tem.. para nossa formação não tem...

ALUNO: qual formação tem lá?

CYRO PEREIRA: Lá tem 3 cordas, 3 clarinetes, 2 sopros, 4 trompas...

(ouvimos um arranjo de Cyro Pereira para a Jazz sinfônica da música Arrastão de Edu Lobo)

ALUNO: sobre a introdução, o senhor disse que tem umas flautas e uns trompetes.. com um som, uma coloração que é muito interessante que ela não vem do acaso, que é essa mistura de tocar os trompetes com surdina e as flautas, ou flautim fazendo colorido em cima. É muito apropriado nesse último Ponteio ..

CYRO PEREIRA: é.. nesse último ... tem coisas que não se ouve direito.. foi gravado ao morto, sabe como é que é ...

ALUNO: Muito bom, principalmente na música do Benedito de Oliveira quando o senhor usou o trombone fechado e depois trabalhou as cordas e a coloração. O senhor escutou muito rádio e acho que é contemporâneo seu, o Nelson Eagles e quando o senhor falou da questão “eu gosto da orquestra cheia, música popular mas com a grande sonoridade e me lembrou a sonoridade, agora é outra coisa, ele trabalhou com Ella Fitzgerald e aquela outra coisa e o senhor trabalha música brasileira com uma propriedade muito especial. E aí vai a pergunta: como é que o senhor chegou nesse som?

CYRO PEREIRA: acho que foi por esse meu interesse de ouvir esses papas da orquestração, eu nunca vi nada escrito deles, eu ouvi, lógico que eu comecei copiando, isso não deixa de ser uma coisa que eu aprendi com eles... agora, precisa saber usar no momento certo porque também não foi ele que descobriu, ou outro deve ter feito. Agora eu acho que foi por esse monte de informação que eu fui querendo saber, ouvia, ouvia e acho que foi isso...

ALUNO: Agora minha pergunta se leva no contexto do seguinte: eu errei aquela coisa toda ...

CYRO PEREIRA: um idiota, não a primeira idéia é sempre a melhor, você começa a mexer aí vai na quinta e volta para a primeira... (risos).

ODETTE ERNEST DIAS: Isso também acontece com o intérprete, gravação, primeira tomada é sempre melhor que a segunda...

CYRO PEREIRA: é, é... ou então eu vou escrever para todo mundo, eu digo: "pra que?". O pianista da jazz sinfônica, por sinal um excelente pianista, ele diz: "Cyro, por que que eu ficou parado no piano?" eu digo: "Você não é batuqueiro, piano para mim vai tocar quando precisa, pra fazer isso já tem a guitarra e a bateria".

CINTIA : O senhor se lembra do Simonetti?

CYRO PEREIRA: O Simonetti tinha um conjunto que veio da Itália, era ele, um contrabaixista, um violoncelista que tocava bateria, era um trio, um outro que tocava sax... eles trabalhavam num bar no teatro, lá no Bexiga. Aí a Record contratou ele para trabalhar na rádio e logo em seguida começou a trabalhar na televisão ...

CINTIA: E depois em cinema..

CYRO PEREIRA: aí ele começou a trabalhar na Vera Cruz, quer dizer que a minha... conheci mas não convivi tanto quanto o Migliori... o Migliori musicou uma porção de filmes da Vera Cruz e os mais famosos foram **O cangaceiro** e **O pagador de promessas**.

CINTIA: O que você assistia, você disse que tinha uma relação muito próxima com o cinema...

CYRO PEREIRA: todos, tudo que passava, toda semana, filmes que eu gostava.. filme musical começava, por exemplo tinha um nesse cinema via este, depois via o outro, eu e minha mulher porque já era namorada, aí terminava o ultimo, voltava. Bem, tudo isso porque eu gostava, era garoto.

CINTIA: E você se lembra dos arranjadores da época?

CYRO PEREIRA: Daquela gente me lembro do Max Steiner, essa gente toda que escrevia, daquele que foi regente da sinfônica de Londres, Andre Previn era pianista de jazz, tenho em 78 em casa, ele tocando jazz, num trio, foi para Hollywood, escreveu para Hollywood e com regência, estava regendo a Sinfônica de Londres até pouco tempo e outros que me fugiram, mas a influência do cinema em mim foi a música, dos musicais americanos, cinema nacional a gente via um ou outro filme, mas eu gostava mesmo era de cinema americano.

ALUNO: E tinha partituras, essas partituras orquestrais dos compositores românticos, o senhor teve acesso a esse tipo de coisa?

CYRO PEREIRA: a música sinfônica? Sim, lógico, por sinal tinha uma violinista da orquestra sinfônica, ela foi estudar orquestração comigo em São Paulo na época e eu tinha de a 5ª. de Tchaikowsky, tinha Romeu e Julieta e embaixo a redução para piano, aí eu emprestei para ela e ela foi para os Estados Unidos e nunca mais me trouxe. Mas tive acesso, eu gosto de música sinfônica.

ALUNO: Você enquanto arranjador, como é que você dosa quando a orquestra convida um cantor e quando a música vai ser só instrumental?

CYRO PEREIRA: É, você tem que se conscientizar que se tem uma pessoa cantando, ele é estrela, tudo que você puser atrás não borrar a figura dele, ao contrário, só contribuir para que ele ficar mais interessante.

ALUNO: Aí você coloca como você enxerga a música ou como o compositor...

CYRO PEREIRA: eu procuro entrar no espírito do compositor, o mais próximo possível...

ALUNO: isso se dá musicalmente ou também conversando?

CYRO PEREIRA: tento chegar o mais perto possível do que o compositor pensou para a pessoa que está cantando ficar mais interessante.

ALUNO: O estilo de cantar desse cantor interfere no arranjo?

CYRO PEREIRA: Ah! Sim, se o cara tem uma voz pequena... você não faz idéia do que é fazer uma coisa para publicidade... alguém aqui é publicitário? Bem se um deles cair de quatro, acaba o capim do mundo. (risos). Acho que escapa um ou dois ou três em cem. Você já imaginou escrever uma música e o cara diz para você: “escuta esse violino não podia ser mais azul?”... coisas assim, coisas assim, estúpido... eu trabalhei em um estúdio Avantgard, um estúdio grande, um dia o cara pediu um trilha: “olha mano, só pode ter acorde perfeito”, ta bom , fizemos um fundinho para por na moviola, aí ele disse: Armando, você não acha que essa trilha está muito dissonante? Eu disse, Armando, vamos embora senão vou dar um chute na cara desse cara. Quando o cara chegava na reunião, “mas afinal cara o que é que é ?” a gente apelidou a turma da lâmpada, o cara que não sabe o que quer, “eu sei, mas talvez..” (risos), a gente dizia ‘turma da lâmpada’, vira para um lado, vira para outro, pronto, tá acesa a lâmpada...

CINTIA: E você compunha vendo o comercial?

CYRO PEREIRA: É, a gente via o filme, depois tinha que compor...o que fizeram roubar de Stravinsky, você não tem idéia. Tem uma que eu não agüentei, tem um final que eu botei.. (canta Stravinsky), eu tinha roubado aquilo de outro. (risos). Quando reformaram o teatro Municipal de São Paulo, não sei que empresa tava fazendo a reforma e tinha um comercial no ar, tinha os caras trabalhando e eles me pediram uma trilha. Eu disse é a coisa mais simples põe a 5ª. de Beethoven, que todo mundo conhece, é o Teatro Municipal, legal, legal. Ele é um cara meio louco, disse eu tenho outra solução para você... ( ouvimos a trilha do comercial).

## ODETTE ERNEST DIAS

Entrevista com a Sra. Odette Ernest Dias, realizada dia 09/10/2002 nas dependências do estúdio do Multimeios – Instituto de Artes - UNICAMP

ODETTE ERNEST DIAS: Meu nome é Odette Ernest Dias, sou conhecida como flautista, estou no Brasil desde 1951 quando eu vim a convite do maestro Eleazar de Carvalho para integrar a Orquestra Sinfônica Brasileira. Eu tinha acabado de meu curso em Paris, no Conservatório Nacional Superior na classe de Gaston Cronelle eu tinha ganho o primeiro prêmio de flauta, tinha o prêmio internacional em Genebra no mesmo ano e conheci através de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo que era o representante da Unesco em Paris, ele intermediou minha vinda através do maestro Eleazar de Carvalho. Então as pessoas perguntam: você tão nova veio para cá, eu tinha 23 anos, fui sozinha para o Brasil. Logo o pós guerra a Europa toda ficou bloqueada pela guerra, então tinha uma ânsia muito grande em viajar, todo mundo queria sair e realmente eu nem pensei duas vezes. O contato foi feito e em uma semana eu decidi, contrato de 2 anos e acabei ficando, fazendo minha vida toda, casei, meus filhos nasceram e uma vida musical muito diferente do que teria sido na França ou na Europa. Hoje de manhã no seminário eu falei que eu fiz minha pós graduação, meu doutorado, no Rio de Janeiro, no Brasil, tendo um contato muito vibrante, muito novo para mim tendo contato com a música brasileira, com a música popular brasileira e com motivação a conhecer os expoentes da música. Porque quando eu cheguei eu tinha outros colegas, tinha o fagotista, que achava que eu era bem nova, acabado de sair do conservatório. Com aquela técnica, prática não muito boa de leitura à primeira vista e nós fomos logo chamados a tocar, eu principalmente, porque tocava flauta, para tocar nas orquestras de rádio, além da atividade da sinfônica brasileira, mas eu vou falar mais dessa parte do rádio, esse meu contato com a música popular, o que se diz música popular. Essa coisa para mim é uma coisa completamente nova porque na França a formação era mais erudita, se bem que em casa eu cantava com meu pai algumas canções, mas a formação era bem... não tinha ... a música popular francesa era uma coisa diferente, vinha da canção, não tinha muito esse lado instrumental, essa coisa como o choro, por exemplo. Eu tinha um contato firme, fui logo chamada para fazer uns cachês na Rádio Nacional e depois na Rádio Mayrink Veiga, na Rádio Globo e fiquei fascinada quando ouvi principalmente com o pessoal de choro, naquele tempo músicos regionais, que acompanhavam os cantores de imediato, essa facilidade para improvisar, da flexibilidade da música. Para mim isso trouxe uma coisa que até hoje é um alimento constante, essa questão da flexibilidade da música. Eu não faço diferença essa diferença entre o erudito e popular porque realmente eu gosto de tocar de tudo, então tudo que eu toco seja música de Bach, de Schubert, de Pixinguinha, sempre com esse lado do contato muito íntimo, especialmente com as pessoas com quem eu toco. Hoje eu tenho 3 parceiros: uma pianista, uma nissei que está no Brasil, eu toco há 28 anos

com ela. Tem o meu filho Jaime que toca violão, nós tocamos juntos e agora um novo parceiro que é um baterista Roberto Tiliane. Nós temos uma abordagem à música, muito ligada a uma certa pesquisa, eu acho assim, um pouco intelectual demais, descoberto, uma invenção, um relacionamento musical, até hoje sempre renovado, o que eu acho uma coisa muito feliz... então quando eu cheguei no Rio, esse contato com a rádio, vamos falar mais da Rádio Nacional... então eu fui chamada para tocar no Festival GE – da General Eletric, a Rádio Nacional tinha um contingente muito grande de músicos e muito diversificado, você tinha orquestras sinfônicas e orquestra de música popular e conjuntos de choros, e muitos cantores, o cantor de rádio, Emilinha, Marlene, aí apareceu a Ângela Maria, depois Eliseth Cardoso, nomes grandes, enfim os cantores... eram um contingente de pessoas muito grande. Os músicos que tocavam nas orquestras, especialmente nas orquestras sinfônicas, eram músicos tocavam na Sinfônica do Teatro Municipal. A gente ensaiava de manhã na Sinfônica, você era escalado, primeiro eu fazia cachê, depois fui contratada. Você olhava assim na tabela, você está designado para trabalhar num programa de auditório, do Paulo Gracindo, César de Alencar, Manuel Barcelos, Paulo Roberto, são programas muito demorados ao vivo com cantores, com uma porção... ou então, você vai tocar na Discoteca do Almirante, que era um grande pesquisador, Jorge Fernandes, comecei a conhecer o folclore brasileiro... ou então você vai tocar, ah, precisa de um flautim o programa chamava-se na Lira do Xopotó, então era escalada. A orquestras sinfônicas tinha grandes maestros Léo Peracchi, do Festival GE, o Lírio Panicali do Festival Melhor da Era e o Radamés Gnattali, Um milhão de melodias. Eles escreviam os arranjos, hoje de manhã eu ouvi a apresentação do Ciro Pereira, realmente ele falou uma coisa muito interessante que as orquestras, eram as orquestras sinfônicas mas com muitos outros instrumentos. Apareciam muito sopros, era um conceito um pouco diferente da orquestra sinfônica tradicional porque ela tinha que se adaptar ao tipo de música que acompanhavam os cantores, os arranjos eram sempre novos, a gente lia, a gente chegava lá para tocar, tudo manuscrito, chegava na estante tinha uma turma de copistas que trabalhava assim, os arranjadores chegavam, quase como um estúdio de gravação, a partitura chegava assim ainda molhada de tinta porque não tinha computador, era tudo manuscritos, a gente lia manuscrito e a gente lia sempre, sempre um arranjo novo. Eu achava aquilo uma coisa fascinante, eles permitiam assim com a música um contato muito diferente. Por exemplo, você vai tocar uma sinfonia de Mozart ou de Bach, você já conhece a peça, tem uma certa rigidez, você depende muito do maestro, que ele já tem aquela tradição, então essa música que é nova que chega na sua estante quase ao primo canto, ela não tem tradição, então você vai tocar aquilo pela primeira vez, o maestro também está regendo aquilo pela primeira vez. Então o contato que a gente tinha era um conhecimento sempre renovado, um conhecimento imediato. É aí que eu comecei a descobrir realmente o que se chama de música popular, o que eu gosto muito, muito, esta questão do imediatismo, da criação do momento. Eu não sou uma grande improvisadora, mas num certo sentido eu sou, porque a interpretação não tem regras fixas, então você maior liberdade até no maior tipo de som, no tipo de articulação, então num certo sentido você improvisa também, e não tem um modelo já... então as orquestras muito grandes tinham uns arranjos maravilhosos,

o Léo Peracchi é uma coisa assim....tinha um programa na rádio também chamava Ondas Musicais, de recitais, então eu fiz esse programa também com meu amigo Homero Magalhães, que já faleceu... esses três nomes... e tinha outros: Hércules Barreto, Scaramboni, outros maestros Alceu Boquino, desses três um era diferente. O Léo Peracchi tinha uma formação muito sinfônica, muito grande, grande regente, o Radamés, o grande instrumentista, pianista maravilhoso, ele tinha sido flautista... o Lírio, tinha uma sensibilidade de orquestração, então é um tipo de música que tem umas certas diferenças no tipo de tocar, mas o Radamés, os arranjos eram muito precisos, porque ele mesmo tocava piano muito bem... Boquino também tocava, toca até hoje muito bem, só que ele é um instrumentista...

CINTIA: E um pesquisador também porque se usava acordeon, pandeiro na instrumentação...

ODETTE ERNEST DIAS: Sim, raízes... gaúchas, italianas, por exemplo você fala acordeon, conheci Chiquinho, fui amicíssima dele, fiz muitas gravações com ele, o Chiquinho era de uma expressividade, uma sensibilidade. O Radamés depois que formou aquele conjunto, o sexteto, o Menezes das cordas, o Vidal, contrabaixista fantástico, esse grupo de instrumentistas, então ele ... eu sei que eu toquei na Rádio, ele me apresentou uma vez uma música, o Radamés, que era uma sonata para flauta e violão, que eu toquei, acho que em primeira audição no Brasil num concerto no Museu de Arte Moderna com um violonista que era gaúcho Walter Branco...

CINTIA: Isso foi mais ou menos quando?

ODETTE ERNEST DIAS: Isso já foi... vou te dizer exatamente, essa sonata foi em 1962, mas antes, não me lembro se foi antes ou depois, eu toquei essa mesma peça num arranjo com orquestra de cordas e num arranjo com piano, com ele tocando, então tinha essa versatilidade, o arranjo pode ser de uma forma ou outra... o original era para flauta e violão, mas parece que ele engatou uma expressão popular, o choro, a modinha... muito bonito... manuscrito, copiado à mão, muito depois foi editado. Isso é um ponto também, não tem edição, agora com o computador é mais fácil, mas muita coisa de Villa Lobos foi copiadas à mão e reproduzida com aquela tinta violeta, ou então tinha já edição no Le Paris... Villa Lobos, mas no Brasil não tinha edição, tem muita coisa de câmara que já tocou Villa Lobos, já tocou pelo manuscrito, muitas coisas do Radamés estão assim, e eu tenho muitas coisas ainda, a cópia que foi feita na Rádio Nacional em papel vegetal dele, então ele como pessoa... então tem essa parte, na Rádio você chegava e às 6 horas da tarde para ensaiar, a não ser quando eram os programas de auditório, sábado, no domingo.. eu tinha até os filhos pequenos e tinha que sair para tocar nos programas de auditório... mas você chegava às 6 horas da tarde aí tinha que ensaiar, aí entrava direto, entrava o jornal, depois entrava uma novela, rádio-teatro, depois entrava um programa musical, então você saía de lá muito tarde... então eu tinha uma convivência na rádio e na Mayrink Veiga também, porque depois toquei nas duas rádios, eu gostava muito, uma coisa completamente nova para mim, convivência com o pessoal de rádio- teatro, então eu conheci, o Chico Anísio por exemplo começou na Mayrink Veiga, tinha uns

programas maravilhosos na Mayrink Veiga, o Antônio Maria, você conhecia todas essas pessoas, você ficava lá hora, tomava um lanche no barzinho e não somente conhecia o pessoal da música como o pessoal da comunicação, o jornalismo, o pessoal do teatro, o pessoal dos ruídos, como se diz...

CINTIA: Sonoplastia...

ODETTE ERNEST DIAS: Tinha os estúdios de sonoplastia no último andar da Rádio Nacional, então eu ia lá e levava meus filhos lá, para imitar o cavalo andando com dois cocos, a porta que abre, água assim... era uma coisa muito enriquecedora... uma coisa que eu gosto muito. Aí o Radamés depois me chamou para tocar naqueles discos de criança... naquele tempo tinha aqueles disquinhos pequeninhos e coloridos... então era um conjunto pequeno, tinha ele, gravava na Continental na Copacabana... era ele, Cláudio Santoro e Guerra Peixe que faziam os arranjos... então tinha o Radamés no piano, o Vidal no contrabaixo, Sandoval no sax, Iberê mais moço no violoncelo, clarinete Abel Ferreira, depois apareceu o Paulo Moura, Zé Menezes que tocava todos os instrumentos, Chiquinho no acordeon e o Braguinha que lia a História da Baratinha.... era tudo feito junto não tinha *playback*... chegava no estúdio o Radamés acabava de fazer o arranjo naquele momento era uma coisa incrível. Era uma coisa feita imediatamente, então a gente tocava com um elã muito grande... não sei se você lembra.. um dia minha filha falou, onde andam esses disquinhos? Eu tinha uma pilha assim... ela disse acho que é você quem toca, acho não... sou eu mesma, porque não tinha nome dos instrumentistas, então Radamés sempre me chamava para fazer isso, no estúdio na Marechal Floriano esquina com a Rio Branco, eu achava uma festa aquilo, trabalhava muito, então tinha esse aspecto... ele mesmo, ele parece uma pessoa muito fechada, mas muito sensível, uma pessoa assim forte, de pouco sorriso, aí depois disso eu fiz parte de um conjunto, aí em 64, acabou, quase todos os músicos da Rádio Nacional foram dispensados, a gente ficou na rua e uma parte dos músicos foi para Rádio Mec e o Radamés fez um conjunto de sopros, que volta e meia me chamava para tocar os arranjos instrumentais, aí ele já tinha ficado viúvo aí ele casou depois com a Neli que também toca piano muito bem e uma outra parte dos músicos também logo em 65, foi todo mundo para a TV Globo e eu fui para lá também e fiquei lá por 9 anos na TV Globo. Depois disso eu encontrava com ele várias vezes muitas dessas gravações todas. Teve um episódio também muito tempo depois, o colega lá, o Nelson Macedo, que fundou a sociedade dos direitos autorais, o que leva o Sindicato dos Músicos, então abriu um bar lá na 19 de fevereiro lá no Rio, o Flor da Noite, você já ouviu falar nisso? Tinha uma mesa, Flor da noite é um nome de uma música do Radamés, a gente encontrava lá sempre o Radamés tomando o seu chopp, mas muito sisudo, mas muito sensível, ele tinha fama de mal humorado, mas não era não ...

CINTIA: Quem conhecia mesmo, sabia que não era...

ODETTE ERNEST DIAS: sim, ele era muito boêmio, mas uma boemia séria, que gostava muito de choro, então a gente tocava lá, tocava de tudo...

CINTIA: E esses arranjos eles estão onde? Estão no arquivo da Rádio Nacional?

ODETTE ERNEST DIAS: De manhã se falou sobre isso... a Rádio Nacional, os arranjos estavam todos em uma sala que ficava no vigésimo andar da praça Mauá, depois tinha o auditório, tinha lá um maestro que se chamava Chiquinho, não era o Chiquinho do Acordeon, era um maestro com cabelo preto que tinha um lenço muito grande, era conhecido pelo lenço e ele cuidava do arquivo, pastas e pastas com arranjos copiados à mão, não tinha computador e rolos e rolos de gravação. Aquilo não sei onde foi parar, ninguém sabe, eu não vou dizer, parece que a Funarte recuperou alguma coisa, a Funarte recuperou muita coisa, sabe, mas o arquivo da Rádio Nacional, deve ter, muitas pessoas fizeram essa pesquisa, acredito que muita coisa se perdeu. Você vê a Eliseth cantava no início da carreira... arranjos lindíssimos do Lourenço Dumont, mais na Mayrink, depois na Nacional também. O Radamés usava muito os sopros, uns arranjos assim, os músicos que tocavam naquela época eles são de uma características de ter conhecimento técnico, uma prática muito grande, porque eu era muito nova naquele tempo, o pessoal que tava lá era mais verde que eu, eram músicos que tinham tocado em cassino, cassino que fecharam no governo Dutra, acho que 1940, 40 e pouco, mas esse pessoal que ficava na rádio, a gente tocava todo dia, você chegava na rádio... hoje em dia os músicos vão tocar no estúdio, eu vejo pela minha filha, não tem essa coisa diária, mas para mim era completamente diferente, o ensaio da sinfônica, claro, adoro Mozart, mas quando chegar na Rádio: o que é que a gente vai tocar?, essa coisa que era cotidiano, da novidade, então esse pessoal que tinha tocado em cassino, eles acompanhavam aqueles artistas internacionais, então tinham a turma de arranjadores, então eles tinham um conhecimento também do instrumento muito bom. Você quer ver um exemplo, me lembro de um tem até um choro, do Luís Americano, Tiro da Lapa, você já ouviu falar? Eu conheci o Tiro da Lapa, era um violinista baixinho, judeu, russo, com cara mal humorada, bebia e tocava violino maravilhosamente bem e tocava sax, sei lá, tenor ou barítono muito bem, então todos tocavam um ou dois instrumentos, porque nas orquestras de cassino, tinha as cordas e todos esse músicos, a maior parte era do Municipal, quando foi logo depois da guerra a influência do Glenn Müller naquelas bandas, então tocava muito o naipe de sax e levantava, então esse pessoal todo aprendeu a tocar sax. Tinha Fritz Prost, que era um alemão, ele tocava muito bem sax, ele tocava viola, primeira viola do Municipal, então esse pessoal tocava muito, então os arranjos orquestrais, os compositores, Radamés, Léo Peracchi, escreviam muitos solos, tinham umas cadências de flautas, porque a gente tava sempre muito afiado, não era porque a gente fosse melhor que os de hoje, é porque a gente tocava muito, do começo até o fim, a gente chegava lá e gravava a música... hoje em dia você pode corrigir, essa maneira de você corrigir, poder voltar sempre atrás, ele esfria muito, quando você começa a tocar... você toca?

CINTIA: Toco, piano.

ODETTE ERNEST DIAS: Você sabe, você começa, pára e você não reencontra aquela coisa emocional, é uma coisa muito concreta que não é imaginação, as primeiras tomadas são sempre as melhores, mesmo se tem um erro, quando você grava você vai ver isso aqui, é muito diferente, então o pessoal tocava muito, até em orquestra de baile. Eu toquei em orquestra de baile de formatura, foi em 52,



você quer ver no mês de dezembro 21 bailes com orquestra, aí tinha cordas, muitos instrumentistas de cordas tocavam sax, aí eu toquei um solo. Era 'Pintinhos no terreiro', eu chegava lá e tocava na frente da orquestra e tinha uma cantora. Eram as duas mulheres da orquestra. Há pouco tempo eu encontrei um senhor em um restaurante, eu sei que você tocou, eu digo quando? (risos) então essas orquestras eram muito brilhantes, sabe, as pessoas iam muito arrumadas, as meninas iam de vestido tomara que caia, bordados, os meninos de smoking, o primeiro smoking e a orquestra tocava. A qualidade instrumental, não é que as pessoas eram melhores, mas a prática, o que falta ao músico de hoje, é esse convívio, essa prática. Eu dei uma entrevista na TV Senado e disse: tem que tocar ao vivo, porque o disco é uma coisa maravilhosa, é seu, você fez, mas tem muitos que tem uma saturação, agora tocar ao vivo a gente tem que fazer força para tocar cada vez mais em todo lugar, não é só por comercial, mas até para manter a forma, como se fosse um bailarino, você tem que manter essa coisa, é física, porque no estúdio é completamente diferente, eu fiz muitas gravações em estúdio, mas em o stress que vem do próprio ambiente, a tensão, que você não tem quando você toca ao vivo, você tem coragem para tocar um solo com uma orquestra no palco, tem aquela emoção, mas que desaparece quando você pega o embalo, isso não existe na gravação, é muito diferente, acho que a gente fica estressada do começo até o fim, tem um medo de bater na cadeira, fazer um ruído, qualquer coisa, isso é muito diferente. Isso explica realmente o tipo de arranjo, hoje tem gente muito boa, gente que tem um virtuosismo, mas ninguém escreve para orquestra tão grande, não sei, é muito difícil, o que a gente ouviu pela manhã são gravações antigas, não tem essa... uma rádio como a Mayrink Veiga, tinha duas, a menor, duas orquestras que tocava todos os dias a Orquestra de Peruzzi, que é aquela mais tradicional e a Orquestra Tabajara, então acabei que eu tocava com as duas, com Severino: ah! Você está aqui? Escrevia uns arranjos, só eu de flauta, a única mulher da orquestra, aí depois os irmãos dele começavam a tocar flauta também, o Zé Bodega, o Jaime, mas faziam uns solos muito bonitos, escritos no dia... eu não sou saudosista, questão de achar que era melhor, as circunstâncias hoje em dia são muito difíceis para um instrumentista...

CINTIA: É diferente...

ODETTE ERNEST DIAS: Sim, você deve saber disso... você tem poucos lugares para tocar, pode até não ter o prazer de uma noitada, um baile, você vê um conjunto ao vivo é outra coisa.

CINTIA: Odette, você teve algum contato com as orquestras que eram da Cinédia, que faziam as trilhas dos filmes da Cinédia?

ODETTE ERNEST DIAS: Não...

CINTIA: As orquestras de rádio eram uma e as do cinema eram outras?

ODETTE ERNEST DIAS: Orquestras de cinema? Desculpe às vezes eu não ouço bem... as orquestras de cinema eram outro período. O cinema, as orquestras de cinema eu não peguei, porque não sou tão velha (risos), agora tenho testemunho, por exemplo o Copine, muito meu amigo, muito mais velho que eu, ele foi um

flautista de cinema, funcionava da seguinte maneira: o filme mudo, aqueles primeiros filmes do Chaplin, até filmes do Corteau, do Renoir, Chapeau de Paris Dali, essas coisa, porque o filme mudo, o cinema, a movimentação do cinema é uma coisa que é realmente muito musical, porque o cinema, o tempo da imagem é uma coisa que corresponde muito ao tempo da música, se escreve, é circunscrito no tempo, uma doação, tanto é quando você vai fazer uma trilha, eu já trabalhei um pouco com isso aqui, era tudo contado, tem um ritmo, uma boa trilha, o que é uma boa trilha? na minha opinião é a trilha que vai acompanhar o movimento, é a sensação que você tem vendo a imagem, não é uma coisa anedótica, quando você vai falar numa corte de Luis XIV, você vai ter que botar obrigatoriamente uma música de Coupé, porque aí o músico vai ouvir a música por cima de tudo. Você tem que ver o movimento, o que eles estão fazendo, o que a imagem está sugerindo para você, qual é tipo de emoção, uma perseguição, pode ser até uma música de jazz, mas num filme barroco, você pode, não é anedótico. O que o pessoal de cinema fazia, isso eu perguntava para o Copine, e minha mãe falava de Paris, então passava um filme e a orquestra lá embaixo com um pianista, com uma pilha de músicas, que muitas vezes, nem olhava mais. Tinha cenas de amor, então tinha música com o ritmo é mais lento, ou cenas de perseguição de carros, então botava uma coisa mais acelerada, ou sensação de terror, o filme de terror, tem uma... pode-se chamar de vinhetas para terror, ligar o movimento ao ritmo e a sensação, isso que é a boa trilha. Então os músicos estavam lá no poço e já sabiam o filme passava muitas sessões e eles acompanhavam e tocavam para proporcionar, amplificar o ritmo da imagem com o ritmo do som, com o ritmo da música. E quando veio o cinema falado, desapareceu, não tem mais função, então o que é que aconteceu? As primeiras trilhas geralmente tinham umas trilhas anti-elocuentes, o pessoal tinha perdido, quem fazia a trilha não contratava os músicos, eles pegavam umas coisas assim gravados, não tinha essa noção da coisa que vai ser, tão intimamente ligado ao movimento da imagem e muitos músicos ficaram assim sem trabalho. O que eles vão fazer? Então eles tocavam muito na entrada do cinema, botavam eles para tocar na entrada do Cine Odeon...

CINTIA: O Nazareth...

ODETTE ERNEST DIAS: O Nazareth para tocar na entrada para substituir, então já era outra coisa... agora essa foi a época do cinema, eu não peguei isso aqui...agora o cinema falado, eu peguei só o filme em preto em branco, então a cores é outra coisa, é uma coisa muito específica, da cor no cinema, como na fotografia, é outra qualidade de emoção. Agora o preto e branco tem muito a questão da luz, que é muito mais forte...

CINTIA: E nessa época de 50 a 53....

ODETTE ERNEST DIAS: Não tinha mais orquestra de cinema...

CINTIA: Nem na Cinédia, Atlântida...

ODETTE ERNEST DIAS: O que acontecia quando eu era menina lá em Paris, tinham os grandes cinemas no centro de Paris, minha mãe adorava cinema, porque ela tinha a juventude dela, então a gente assistia, não tinha muito dinheiro para sair, então ia ao cinema, as sessões de cinema eram um verdadeiro show, o

Grumont, você chegava, primeiro tinha um show, um musical, no intervalo tinha até um órgão que subia e começava a tocar, depois tinham as atualidades, um jornal, depois tinha o documentário e depois tinha um filme e no intervalo tinha o vendedor de picolé, aquela coisa, um show... então isso foi desaparecendo, hoje nem documentário, nem o jornal, não tem mais isso aqui... então essa sobrevivência da música dentro do cinema, chegou ao tempo da pessoa escutar a música ao vivo... então tinha que ter um show musical também, agora pensando bem, descaracteriza esse lado musical do cinema, a música está ligada a imagem, não é a música que você colocar dentro da sala, acho disso que sobrou realmente no cinema, as pessoas que fazem trilhas maravilhosas, acho que a boa trilha é aquela que você não vai identificar imediatamente, penetra em você, fica um clima emocional intimamente ligado a história a ser contada. Porque no cinema às vezes o excesso de fotografia tira o interesse às vezes. Quando falam ah, o fotógrafo é maravilhoso, a trilha é maravilhosa, não, então o filme não é bom. Você concorda comigo? Você tem que sair empolgada, transformada, você se identifica com o artista, você vive a história, você não analisa aquilo. Então para esse pessoal aí que tocou no cinema, eles se envolviam, eles sabiam como fazer, tem uma situação que se reproduz nos filmes, eles entravam no clima emocional, então isso que desapareceu, esses músicos que tocaram em cassino e depois o cassino teve essa fase, os cassinos desapareceram, foram crises para o músicos instrumental, uma coisa difícil, aí depois tem outra coisa, nessa época, o rádio tinha orquestra. Olha, a rádio Nacional tinha orquestra, a Mayrink tinha orquestra, a Tupi tinha orquestra, a Rádio Clube, foi o Cláudio Santoro, Mário Tavares, resolveram fazer uma orquestra que ia tocar também música de câmara. Teve um problema político porque o Cláudio Santoro era de esquerda, foi para Rússia em 1953 editar as obras dele, e quando voltou cassado, foi uma das razões porque ele foi para Brasília, cassado, aí todo mundo daquela época foi para o olho da rua, era lá na Avenida Rio Branco, outra coisa onde o pessoal tocava muito nos cafés, Villa Lobos tocava violoncelo na cervejarias que tinham, então essa coisa da música ao vivo, hoje tem muitos bares que tocam, mas antes...

CINTIA: E a senhora assistia os filmes brasileiros dessa época?

ODETTE ERNEST DIAS: Sim, hoje falamos muito dos musicais, tinham os filmes da Atlântica, eu vi, aí depois teve os filmes da Vera Cruz, com o Anselmo Duarte, depois eu vi muitos retrospectos, do Mário... o Limite... o Humberto Mauro, era outra estética...

CINTIA: Mário Peixoto...

ODETTE ERNEST DIAS: Sim... Mário Peixoto, você vê esse filme por exemplo a trilha que foi colocada nele, a música de Villa Lobos, ela estraga o filme, é forte demais porque você escuta Villa Lobos, a cena final que o barco vai embora, tinha que ser uma coisa diferente. Eu não sei se o Mário Peixoto pensou no acompanhamento de música também, talvez não, acho que a trilha foi colocada depois. Então o cinema Vera Cruz, tinham os filmes que passaram depois na TVE, com Cacilda Becker, Cleide Yáconis era da Vera Cruz... são filmes muito existencialistas, muito realistas, muito bons... não sei se você se lembra...

CINTIA: Sim...

ODETTE ERNEST DIAS: Agora na Vera Cruz o auge foi no Cangaceiro...

CINTIA: Que a trilha foi composta pelo Migliori...

ODETTE ERNEST DIAS: Então, ali no caso do Cangaceiro, da música do Cangaceiro foi uma coisa muito especial, porque andou o mundo inteiro (0:39), você se lembra da primeira imagem? Os cavalos andando assim como se fosse um negativo (canta Mulher Rendeira)... então acontece que a música é uma música tradicional né, tem uns intervalos que sugerem o espaço (canta), quase medieval que sugere aquela idéia do sertão, aquela coisa da seca, então essa música casou muito bem com a imagem, não foi uma coisa colada por cima, é muito sutil né... eu não tenho capacidade técnica para analisar essa questão mas me interessa muito, porque eu gosto muito de cinema, você sai do cinema num estado emocional muito grande, a coisa ficou junto, é um espetáculo especial... bem o que vou dizer... você tem visto muitos filmes?

CINTIA: Sim, todos da Vera Cruz são os que estou trabalhando...

ODETTE ERNEST DIAS: Está trabalhando com eles...

CINTIA: Com os da Vera Cruz, que o Radamés fez trilha musical, o Migliori, o Simonetti...

ODETTE ERNEST DIAS: O Simonetti, pois é, conheci o Simonetti também, eu fiz muitas gravações com ele, tinha o coral dos bigodudos, no Rio teve uma época que ele foi gravar muito no Rio, eu gostava muito... agora trilha do Radamés.. eu devo ter gravado... mas eu gravei trilha do Guerra Peixe, tem um filme... que não me lembro...

CINTIA: ***Terra é sempre terra?*** Esse é da Vera Cruz...

ODETTE ERNEST DIAS: Pois é... mas tem um filme dele, uma história cheio de sangue, uma coisa do nordeste, uma coisa terrível, era muito bom... agora do Radamés... no momento não me ocorre assim... me lembro mais dele...

CINTIA: Aqueles primeiros filmes do Mazzaropi foi ele quem fez a trilha... *Sai da frente...*

ODETTE ERNEST DIAS: Vou te dizer uma coisa, esses filmes quando eu cheguei no Brasil, o pessoal não assistia muito... eram considerados filmes de baixa qualidade, agora eu vi os musicais, eu achava muito bonitos...o pessoal falava, ah... filmes brasileiros, logo davam com o pé atrás, até hoje... é preciso que o filme seja reconhecido lá fora como se diz, para que a pessoa passe a acreditar no valor do cinema... você está trabalhando com isso?

CINTIA: Com as trilhas da Vera Cruz.

ODETTE ERNEST DIAS: O que você acha disso tudo que estou falando assim?

CINTIA: Eu acho que é isso mesmo...

ODETTE ERNEST DIAS: Você faz trilha também?

CINTIA: Sim, para vídeo...

ODETTE ERNEST DIAS: E o que você acha que é uma trilha assim?

CINTIA: Eu acho que é como você disse, tem muito a ver com a imagem, a música está ligada com a imagem, não é separada, acho que o erro é colocar uma música qualquer, porque às vezes a música é muito bonita, mas não está junto com a imagem e sim dissociada, não é feita para a imagem...

ODETTE ERNEST DIAS: Não sei, teve uma vez que o Copine, era o jubileu dele, foi no teatro João Caetano, aí ele tocou em frente da tela, o filme era mudo, e ele improvisando à medida do filme, eu tive uma experiência também no outro festival em Ouro Preto juntamente com outro flautista, Toninho Carrasqueira, que é meu amigo... projetamos o filme que era do... Un Chapeau ... de Renoir, um filme de Cocteau, **Le son da poétique** e pediram para fazer uma trilha improvisada, na hora...(risos)

CINTIA: Duas flautas...

ODETTE ERNEST DIAS: Duas flautas, e você sabe que a gente se envolveu muito... e saiu uma coisa muito interessante (risos) ... aí o... era Barros, um cineasta, disse: não pensem (risos)... vocês olham ali e começam a tocar...ah! mas foi muito bom...

CINTIA: Isso é recente?

ODETTE ERNEST DIAS: Foi recente, foi há uns 10 anos atrás, mas foi um retrospecto, mas eu pessoalmente nunca toquei no cinema mudo. Agora o Copine tocava... bom o que que a gente pode dizer? Hoje em dia se tem muito recurso...

CINTIA: Tem, muita coisa eletrônica...

ODETTE ERNEST DIAS: Sim, porque para fazer trilha, o instrumento musical, acho até que o instrumento da trilha é muito específico, violino, uma flauta... tem certas trilhas , é presente demais, você tem uma coisa, o timbre...a não ser que seja uma cena muito especial, talvez nesse momento o som eletrônico...

CINTIA: Às vezes funciona mais do que...

ODETTE ERNEST DIAS: funciona mais porque...

CINTIA: O timbre remete muito...

ODETTE ERNEST DIAS: Porque um ataque de um violino, de um violoncelo, você identifica aquilo imediatamente, o início do som, como diz Jorge Antunes, os espectros, a flauta já nem tanto, mas as cordas... é muito presente, então você começa a sair do clima do filme...

CINTIA: Odette, como você definiria o estilo de orquestração de Radamés? Eu sei que ele fez essa pesquisa com instrumentos brasileiros acoplados à orquestra, naquela fase nacionalista... e também Mignone...

ODETTE ERNEST DIAS: Não sei... ele tem várias épocas por forças das circunstâncias, quando ele estava na Rádio Nacional, ele tinha uma orquestra sinfônica à sua disposição, quando os músicos se dividiam, fez aquela orquestra

de sopros na Rádio MEC, com Cachimbino, depois que ele casou com a Neli, foi um estilo mais brasileiro, uma vez ou outra eu tocava com ele, quase que uma coisa... então faltou para ele aquela grande orquestra... Então tinha o estilo das historinhas, que eram pequenos conjuntos de câmara, até violoncelo, mas era pequeno, você vê o estilo das historinhas... é quase que uma bossanova... eu toquei no primeiro disco da bossanova, o Canção do Amor Demais... então é uma música de câmara, ligado um pouco ao club de jazz... mas muito camerístico, cada instrumento é muito valorizado... então quando ele escreveu para o conjunto de sopro há um caráter mais nacionalista.. sopro assim, percussão, aí depois, ele se interessou muito, ele tocava muito com Chiquinho, no sexteto dele, então eu toquei vários arranjos dele sim, o ritmo era brasileiro, mas a escrita era muito técnica... muito refinada, ele conhecia muito bem os instrumentos, conhecia muito bem, tinha muita capacidade, tom para cordas, dedilhado para flauta, para flauta ele escrevia muito bem, depois disso aqui, ele escreveu para a Camerata Carioca, ele escreveu para jovens... então escreveu em um outro estilo, diferente do sexteto dele, ele teve uma... não é bem uma evolução, mas umas transformações que são muito ligadas à época dele, não era uma pessoa a viver de passado... não...

CINTIA: Sempre para frente...

ODETTE ERNEST DIAS: Sempre para frente... até tem uma música que eu toco dele, que eu adoro assim, é uma suíte que ele escreveu para o Joel do Nascimento, Suíte Coreográfica, eu toco Caminho da Saudade, é uma música que ele escreveu para bandolim e violão, ele fez duas partes... depois tem outras músicas, mas eu gosto muito dessa aí... então ele... é lindo é muito bem escrito, é tão bonito que às vezes eu toco sozinha, sem acompanhamento nenhum, toco às vezes com violão, eu toco na flauta... agora ele usa ... o período da flauta que ele usa, é muito ópera, a harmonia é muito refinado, muito avançado... porque é uma pessoa que conhece.. o Chiquinho também improvisava e tem muita coisa escrita pelo Radamés...a escrita dele é muito diferente do Guerra Peixe, Guerra Peixe é muito sintético.., grande músico também... também tem a questão da origem... não sei, eu não vejo por exemplo em Radamés esse traço nacionalista obrigatório, vamos agora fazer música com estilo brasileiro, ele sempre escreveu no estilo dele, não é como uma vinheta. Você quer ver um músico brasileiro que eu admiro muito, mas no passado, é Alberto Nepomuceno, eu acho uma coisa maravilhosa, faz música brasileira, mas sem insistir nessa coisa do nacionalismo, porque tem que ser assim, não, ele escreve como ele é, de acordo com a formação dele, mesma coisa que o Radamés, que ele foi um grande pianista, grande orchestrador, compositor, tocava flauta, Radamés tocou flauta, gaúcho-carioca, muito envolvido com a situação atual, como falei para você na Rádio Nacional, foi um tempo que ele não voltou atrás quando acabou a orquestra grande, ele partiu para outra coisa

CINTIA: E arranjos de Simonetti você tocou também?

ODETTE ERNEST DIAS: Eu toquei em estúdio, muito bons, muito bons, muito claros, gostava muito, mas foi ocasionalmente, porque ele morava em São Paulo e aí ele ia no Rio uma vez ou outra para gravar, mas era muito bom, bem eram

grandes arranjadores. Agora o Léo Peracchi também era muito bom, mas talvez uma coisa mais clássica, o Lírio... o que eu destaco muito é essa questão da prática, o escrever, hoje todo mundo escreve no computador, na Rádio Nacional tinha uma sala lá, o pessoal tava escrevendo, fazendo arranjos lá, também na TV Globo, fazendo novela, as primeiras novelas, a gente gravava as vinhetas, tema de fulano de tal, esse tema ia se transformando a medida que a novela ia avançando com o tempo... qualquer uma... nem vou citar... é como uma ópera do Wagner, cada um tem seu *leitmotiv*, cada um tem a sua representação, você sabe pela música o que situação, qual é a pessoa... mas isso aqui se você reparar bem, você transforma na novela esse tema conforme a situação... eu me lembro uma vez que eu gravei uma coisa, depois eles quiseram fazer um disco, eles pegaram uma música de um disco meu, então você autoriza que essa música se transforme depois? Sim, eu autorizo, conforme o ritmo, vai mudar o arranjo, aí muda a instrumentação... então o pessoal estava lá na sala, escrevendo a mil, na TV Globo também tinha no estúdio de gravação uma turma de copista e o copista quando copia a música também corrige os erros, tem que corrigir, então as pessoas são grandes músicos, quando eu era estudante, eu copiava muita música, quando você acabava de copiar, você já sabia a música, decorado, porque você está copiando e cantando interiormente... então você já sabia a música... eu sou colecionadora de coisas... eu tenho vários álbuns do que se tocava em casa... canto italiano, um pouco de Chiquinha Gonzaga, árias de ópera, aquela coisa toda, valsas, tinha um álbum que eu ganhei, que é um arquivo de um flautista de São Paulo que eu ganhei, Finito Vanucci, então me deram, não quero mais isso aqui, uma pilha assim, dessa grossura, tudo copiado à mão, onde ele copiou trecho de ópera, copiou estudo, ele não tinha método, fez um método, um caderno, uma coletânea que ele estudava, solos de orquestra, solos de ópera, então é muito bem escrita, uma grafia profissional, então as pessoas escreviam à mão mas já sabiam, porque o computador você escuta o som né... aí o que funciona não é o ouvido interno, o conhecimento de acordo, mas imediatamente aquilo vai provocar uma sensação de audição interna... então esse tipo de coisa... são coisas que..

CINTIA: É talvez essas facilidades que temos hoje, limitam isso...

ODETTE ERNEST DIAS: Limitam, você não sabe como soa, Beethoven escrevia assim, quando eu estudei harmonia assim lá em Paris, a gente não usava piano, era depois, você escrevia assim e tem que saber como vai soar, não é só pela regra teórica, você tem que ter imediatamente uma imagem sonora da coisa, a lera a partitura é isso aqui, não precisa cantar nem tocar, você sabe o que está aí... e está se perdendo, completamente... então o que acontece, a composição na realidade, ela é mais lenta, porque você tem que conferir, você escreveu e você tem que conferir auditivamente, uma coisa que quando você escreve sabendo e já ouvindo, não é, é diferente... outra coisa.

CINTIA: Odette, acho que nossa entrevista está ótima, senão vou ficar te cansando a noite toda...

ODETTE ERNEST DIAS: Agora das últimas vezes que eu vi o Radamés foi em Brasília, foi muito engraçado. Tinha um jantar no Palácio do Bom Retiro, que era

do governador, que era o Zé Aparecido, mineiro, completamente doido, a família que me desculpe, mas doido, muito culto mas... jantar oficial e ele não aparecia, apareceu depois, estava em outro lugar bebendo, aí apareceu o Tom e o Radamés, os dois, era tão diferente o Radamés todo, e o Tom já não estava bem de saúde... mas os dois assim, completamente fora daquela coisa...

CINTIA: Isso foi quando?

ODETTE ERNEST DIAS: Ah, foi lá por 70, nós fomos lá... o Tom para tocar a Sinfonia Brasilis dele, 78, não me lembro, 80, não foi muito tempo depois que ele morreu... agora ele era uma pessoa assim, aparentemente fechada, falava pouco, mas muito sensível... conhecia muito bem os instrumentos, tem um concerto, uma peça para flauta, que minha filha toca muito bem... e com esse conhecimento técnico, e essa questão justamente da prática, quando você vê o que ele escreve soa muito bem, com uma harmonia muito moderna porque ele sabe o que ele escreve, são coisa que são a harmonia dele é muito moderna... tem os quartetos de cordas dele. Ele escreveu para tudo, tudo. Não tem clichê. Principalmente essa questão do nacionalismo, não tem vinheta nacionalista, acho isso uma coisa que tem que se pensar muito. Porque que tem que ser? O que é esse nacionalismo afinal? Por exemplo agora, o Carlos Gomes, não porque era italiano, ele viveu na Itália, as pessoas andam, nós não somos pedras, temos pernas, o ser humano ele se desloca. Como eu falei da vida do Radamés, dos períodos de composição, aquilo reflete das circunstâncias, as coisas que ele teve que enfrentar quando acabou as grandes orquestras, mas eles conservaram os conjuntos, aquilo foi terrível, sabe, 64, sei que a gente chegou na rádio e tinha o bilhete azul, foi todo mundo para o olho da rua, depois quando recomeçou na TV Globo, na TV Globo quando eu comecei, isso é interessante sabe, a questão da música, em 65, então chamaram o pessoal todo que estava na Rádio Nacional, e a TV Globo ia ser uma televisão de jornalismo e de cultura. Tudo bem, duas vezes por semana, depois começou a entrar novela, depois começou a entrar uns musicais com Mauricio Shermann, depois alguns cantores, depois tinha alguns programas de auditório que tinham sido da Rádio Nacional, Chacrinha, Dercy Gonçalves, depois entrou a onda dos festivais da canção popular, aí foi assim fantástico, porque de repente a orquestra ficou muito valorizada, porque a gente ficava no Maracanãzinho, eram duas semanas, uma semana de nacional e uma semana de internacional, então vinham esses grandes arranjadores, Mancini, Paul Moriat, Quincy Jones, então a gente tocou com esse pessoal todo. Então foi uma onda, apesar da repressão, onde o músico ficou muito valorizado, então essa orquestra da Globo o que era? Os mais velhos até já tinham tocado no cinema, do Municipal, a Sinfônica Brasileira, pessoas que tinham prática, por que lá também era a mesma coisa, todo dia um arranjo novo, quando o veio o Quincy Jones, foi um episódio muito interessante porque ele chegou com os arranjos, aí quando ele ouviu a orquestra ele recolheu tudo porque achou que ele podia escrever muito mais solos, porque o pessoal é muito bom. Aí ele carregou o pianista e escreveu muito bem, o Mancini, também escreveu arranjos na hora, para a orquestra da Globo, muito... muito estimulante...

CINTIA: Que tempo hein...



ODETTE ERNEST DIAS: A gente gostava muito. Um tempo muito bom, e também ganhava dobrado, hoje em dia tá muito difícil a situação sabe... ah! Outra coisa que hoje de manhã o Ciro Pereira falou de interessante, a questão do arranjo. Você quer ver uma coisa, a Nacional, a orquestra fazia umas prévias, a gente até ensaiava no antigo auditório da Rádio Nacional...

## SEBASTIÃO OLIVEIRA DA PAZ – SABÁ

Entrevista do músico Sabá – realizada em 14 de março de 2003 nas dependências do estúdio de gravação de vídeo do Multimeios - Instituto de Artes - UNICAMP

Nossa conversa começou informalmente:

SABÁ: Sobre a Vera Cruz? Essa parte da história da minha vida eu quase nem menciono em minhas palestras e workshops...

CINTIA: Você se lembra que filme era?

SABÁ: Foi no ***É proibido beijar...***

SABÁ: (cantarola a música do filme).. No ***É proibido beijar***, essa música aí, do Archimes Messina, quem abriu foi o nosso conjunto 'Os modernistas' cantando. Então foi muito bem lembrado isso aí, vou acrescentar isso aí...

Meu nome completo é Sebastião Oliveira da Paz, meu apelido é Sabá, Sebastiana lá no Pará é Sabá, aqui é Tião, lá é Sabá, colou Sabá, que não consegui escapar até hoje e ficou Sabá. Comecei minha carreira lá Belém do Pará tocando na BR 105, Rádio Clube do Pará, acompanhando calouros e também no Cassino Marajó, naquele tempo tinha cassino no Brasil, que o Marechal Dutra depois cortou os cassinos e terminou o jogo em casas fechadas do governo. Esse tempo todo que eu passei lá, trabalhando com um conjunto vocal e instrumental chamado do 'Gaviões do samba, minha paixão sempre foi tocar e cantar fazendo primeira, segunda e terceira voz aquela coisa do conjunto vocal fazendo (canta)....lá, lá, vocal... até eu conseguir me transferir já com 25 anos de idade para São Paulo. Aqui em São Paulo eu fui trabalhar na TV Record com o conjunto vocal 'Os modernistas', nesse conjunto eu tive a oportunidade de conviver com grandes maestros. O titular, na Record, naquela época era o maestro Gabriel Migliori, apesar de ter outros grandes maestros de fama internacional como o Enrico Simonetti, aliás o último trabalho, só quero dar essa passagenzinha, o último trabalho do Simonetti, eu estava presente, foi lá na Itália, um clipe que eu fiz para a Eurovisão, o comando foi do Simonetti. Nós passamos uma semana juntos com o Simonetti fazendo esse clipe, quando ele se despediu disse: 'olha eu to voltando para Roma amanhã e vou fazer uma operação nas amígdalas'. Aí ele foi embora, nós voltamos para o Brasil e uma semana depois que nós chegamos, nós ficamos sabendo que na intervenção o maestro Simonetti faleceu na anestesia, uma tragédia para nós sim que gostávamos e eu devo muito a Enrico Simonetti, porque não só lá na TV Record ele fazia muitos arranjos para a grande orquestra da TV Record onde eu participava com o conjunto 'Os modernistas', era um quinteto vocal e ele gostava muito de nós, nós não cantávamos só la TV Record como também numa casa noturna chamada Dancing Maravilhoso, na avenida Ipiranga. Nós fizemos muitas e muitas noites lá com a orquestra do Simonetti, que também se notabilizou tanto ele como Gabriel Migliori, como Lírio Panicalli e outros grandes maestros brasileiros, se notabilizaram por sua participação no cinema

nacional. E eu me lembro de ter participado com arranjo dele, o Simonetti com uma música, uma composição de Archimedes Messina, uma composição 'É proibido beijar', Nós cantamos essa música, foi o título do filme *É proibido beijar* e abrimos com a vocalização na abertura do filme, do conjunto vocal o qual eu participava 'Os modernistas. Então a minha vida musical teve vários matizes, inclusive essa que já estava até um pouco passada na cabeça, essa minha participação no cinema nacional, mas foi uma coisa de realmente assim, de passagem, eu não tive efetivamente uma maior participação, nem como artistas, principalmente como artista, nunca fui artista de cinema, mas também cantando e tocando foram raras ocasiões. Agora eu queria enaltecer a participação desses grandes maestros brasileiros e estrangeiros, no caso Simonetti, que fizeram com que o filme nacional tivesse todo esse brilhantismo. É isso que eu queria falar para vocês dessa participação minha tão rápida no cinema nacional.

CINTIA: Você se lembra como eram as gravações na época? Por exemplo *É proibido beijar* foi gravado como, onde?

SABÁ: Lá em São Bernardo do Campo eram gravadas nos estúdios da Vera Cruz. Grandes estúdios. Para gravar fazíamos lá, quando não fazíamos na rua Paula de Souza, no estúdio..., gravávamos também 'Os titulares do ritmo', um conjunto de cegos extremamente extraordinários por sinal, eles tiveram muito maior participação, mas eram gravadoras de peso, com técnicos vindos do exterior, a gente tinha realmente certeza de que o trabalho ia sair bonito.

CINTIA: E você tinha algum conhecimento de como essas músicas eram inseridas nos filmes?

SABÁ: Naturalmente o *playback*, isso tudo aí, depois era colocado... mas tivemos na abertura não teve problema quando nós fizemos *É proibido beijar*, apareceu nos letreiros, a música foi inteira pro ar, o arranjo inteiro (canta)..., não lembro mais a letra... essa música aí, chegou a ter um relativo sucesso porque o cinema realmente conduz o sucesso né... você vê em filmes americanos quantas músicas de sucesso se perpetuaram por causa de uns filmes, porque foram inseridas em filmes. No Brasil, também músicas do nordeste, Lampião... não me lembro exatamente

CINTIA: Mulher Rendeira em *O cangaceiro...*

SABÁ: Mulher Rendeira...e muitas que vieram através de filmes brasileiros...

CINTIA: E na época saia a partitura do filme..

SABÁ: Saia, saia... eu não me detive sobre a partitura, vou confessar uma coisa para você, eu não leio música eu aprendi assim de ouvido, toco até hoje de ouvido, mas tinham cadernos com todo o roteiro musical de cada filme...

CINTIA: No filme *É proibido beijar*, como chegou o arranjo para você?

SABÁ: Nós fizemos o arranjo, o arranjo era do conjunto, em cima do arranjo, o Gabriel Migliori ou quem ia compor o arranjo para o filme, fazia a orquestra em cima.

CINTIA: Fora do cinema, o que mais você fez com o Simonetti?

SABÁ: Com o Simonetti, como te expliquei anteriormente, eu tocava com ele lá na TV Record, ele gostava muito da vocalização que nós fazíamos, da nossa distribuição de vozes e fez arranjos não só para nós cantarmos lá no roteiro musical da TV Record, que era no aeroporto de Congonhas naquela época como também nesse Dancing Maravilhoso na avenida Ipiranga onde nós íamos à noite tocar e cantar, pelo simples prazer de ser acompanhados pela orquestra do Simonetti ..

CINTIA: Foi no mesmo período que o Ciro Pereira estava na Record?

SABÁ: Não, o Ciro Pereira acho que veio logo em seguida, primeiro mesmo, antes do Ciro, estou falando para você do início da década de 50, o Ciro parece-me que apareceu mais para o final de 50.

CINTIA: Que teve um contato com Migliori?

SABÁ: Eram, depois parceiros, os dois tomaram conta, os dois ficaram sozinhos, Ciro Pereira e Gabriel Migliori.

CINTIA: E a rádio Record na época era a que tinha mais penetração? Em São Paulo...

SABÁ: Ah, era... a Rádio Record, tinha a Rádio Tupi, Atual de Sumaré, a TV Tupi.. e a gente participava...

CINTIA: Porque a Rádio Nacional não chegava?

SABÁ: Não a Rádio Nacional não, tinha as daqui mesmo... Record, Tupi, depois que apareceu a Eldorado, era mais nova, mas as principais, acho que eram essas daí...

CINTIA: Com Radamés, você teve algum contato?

SABÁ: Radamés muito pouco, devido a distância, nós aqui em São Paulo, ele lá no Rio de Janeiro, alguma coisa assim quando fiz o Simonal lá no Rio de Janeiro, nos estúdios da Odeon, lá na avenida Rio Branco, mas muito pouco...

CINTIA: E o Guerra Peixe?

SABÁ: Guerra Peixe também, quase nada.. muito pouco, porque eu sempre participei de pequenos grupos, trios, quartetos, dificilmente nós estávamos juntos... só quando a gente gravava, com artistas como o Simonal, aí tinha acompanhamento de orquestra, tinha aquele contato, mas geralmente já traziam aquele arranjo pronto e nós não interferíamos em nada...

CINTIA: Você se lembra alguma coisa dos estúdios da Vera Cruz? Algo te chamou a atenção? Equipamento?

SABÁ: Eu me lembro de ter ido nos estúdios da Vera Cruz para gravar o **É proibido beijar**, a grandiosidade era algo assim deslumbrante, a mesma coisa quando você chega na cidade de Campinas na Unicamp, você chega...é uma cidade, algo fantástico, pelo tamanho, imenso... os estúdios da Vera Cruz era algo assim de peso mesmo, o tamanho, tanto que fizeram filmes que ficaram

famosíssimos, tinha condição... tanto que oferecia condições além das externas, as tomadas internas.

CINTIA: E os músicos tinham contato com diretor do filme? Com o Zampari ou não?

SABÁ: Não, acredito que não, nós não. Nós fomos gravamos a nossa parte e fomos embora.

CINTIA: Acho que é isso. Você quer acrescentar mais alguma coisa?

SABÁ: Não, é isso, só o prazer de ter estado aqui batendo esse papo. Obrigada!

## RENATO CONSORTE

Entrevista realizada dia 10/ 03/ 2004 nas dependências do MIS – Museu da Imagem e do Som de São Paulo

Meu nome é Renato Consorte, descendente de italianos, meus pais eram da Itália, papai era marceneiro, artista, ele fazia móveis artísticos, veio para o Brasil foi para o Liceu de artes e ofício, onde inclusive ele exerceu a função de orientador, meio que professor. Mamãe, prendas domésticas, se instalou com os pais, eles tinham um empório, secos e molhados na rua Santa Efigênia, onde meu pai vindo da Itália e sendo meu pai amigos dos pais de minha mãe, eles se reuniam, se encontravam sempre nesse empório dos meus avós maternos. Quando eu nasci, já morávamos na rua Aurora, perto da Santa Efigênia, rua Aurora dos bons tempos. Também nasceu lá o Mário de Andrade e outras figuras proeminentes da sociedade paulistana, em 1924. Brincadeiras de roda na rua, vendedores ambulantes na rua, e música. Em casa nós tínhamos piano e minha irmã mais velha, Filomena tocava. Comecei meus estudos na Caetano de Campos, onde fiz jardim da infância, primário. Depois mudamos, teve a Revolução de 24, 30 depois 32, conforme as coisas nós mudávamos.

Bem, a minha aparição na Vera Cruz, o Paulo Autran me convidou para fazer um teste para uma peça no TBC, em 1949. Eu fiz o teste e fui aprovado e aí começou minha carreira artística, com a peça **A noite de 16 de janeiro**. Daí para cá vocês já sabem tudo.

CINTIA: Fale para mim quais foram todas as funções que você exerceu na Vera Cruz.

CONSORTE: Com isso, eu trabalhava numa empresa de marcas e patentes, organizei um setor que funcionou muito bem e eu sempre trabalhando. Quando surgiu em 1950 a idéia de formarem a Vera Cruz, o pessoal sabendo que eu era ligado ao trabalho prá valer, me convidaram para entrar na companhia como assistente de produção. Então entrei no começo de 1950, como 2º assistente de produção do Alberto Cavalcanti que era o produtor geral da companhia. Então eu comecei exercer essa função, que é a mais terrível do cinema, quando levada a sério, né. Quando tudo está correndo bem, a produção não aparece, agora o que falta, um alfinete, é a produção que não funciona. Olha eu sumia de minha casa, de vez em quando eu ligava para minha mãe, olha mãe, eu tô vivo ainda, viu! Porque a produção em cinema me absorveu, porque a idéia, se cinema não se pode atrasar a gravação, não se pode repetir filmagem, tem-se que fazer de tudo para filmar, porque o produto é o filme. Então não havia uma função determinada, de forma que a gente era pau para toda obra. Eu, minha função às vezes era escolher intérpretes, como convidei o John Herbert, foi levado por mim à Vera Cruz para fazer um papelzinho e outros tantos. Então desde indicação de atores, até escolher lugares para filmagem, tudo. Qualquer coisa era o Renato Consorte que quebrava o galho. E com isto eu passei para 1º assistente e depois elevado à

categoria de diretor de produção. Junto com isso, como eu tinha habilidades de ator, quando faltava alguém, os diretores me pediam para suprir a falta para que o filme não parasse. Com isso eu participei de uma forma direta ou indireta de quase todos os 18 filmes da Vera Cruz, de 50 a 54, ou como técnico ou como ator. E a Vera Cruz além dos 18 filmes, fez mais três longas metragens, que foram bolados pelo Lima Barreto. Com isso tudo o slogan da Vera Cruz: a Vera Cruz do planalto abençoado para o mundo se tornou realidade, porque os nossos filmes foram para o mundo e ganharam muitos prêmios internacionais.

CINTIA: Renato, você se lembra se tinha um estúdio para som na Vera Cruz, as gravações, das dublagens, eram feitas em São Bernardo ou em outros estúdios?

CONSORTE: Eram feitas em São Bernardo, nós tínhamos um estúdio de som da última geração, onde nós gravávamos as músicas, tenho fotografias das orquestras que foram lá gravar, a Orquestra Sinfônica do Municipal de São Paulo e as gravações eram todas feitas lá na Vera Cruz. Tinha uma sala onde faziam as projeções para os diretores, acionistas e nessa sala fazíamos tudo: projeção, dublagem, música, tudo enfim.

CINTIA: Tudo com equipamento importado..

CONSORTE: Nós importamos 7 toneladas de equipamento sonoro da RCA Victor, muitos aparelhos destes estão sendo usados até hoje, por pessoas que de uma forma ou outra, guardaram uns aparelhos. Eu sei de um microfone que é usado numa empresa de dublagem. O Primo Carbonari tem muita coisa na casa dele, inclusive já me ofereceu uma exposição, fizemos aqui, em 1987. O MIS inteiro foi ocupado para apresentarmos a exposição, olha o material era tão bom que os negativos que eu guardo aqui no MIS, reproduzidos hoje, dão um efeito extraordinário. Nós publicamos um livro recentemente, vocês vejam a qualidade das fotografia de 54 anos atrás. Os filmes todos estão passando aí, se bem que ninguém paga os direitos de intérpretes para nós. O Canal Brasil, esse extraordinário de televisão, apresenta muitos filmes da Vera Cruz. Inclusive eles fizeram um trabalho no filme *Sinhá Moça*, que ficou perfeito. Quer dizer que todo o material comprado naquela época, era de excelente qualidade, da mais alta qualidade.

CINTIA: Os técnicos estavam acostumados a lidar com essa aparelhagem, porque tinham técnicos brasileiros também não?

CONSORTE: Bem, os técnicos começaram a aprender com os estrangeiros, nós ganhávamos bem, nosso pagamento era religioso. Dr. Franco Zampari, preste atenção neste nome, esse extraordinário homem, que fez a Vera Cruz nascer, desenvolver e que acabou morrendo com ela. Ele fazia questão com que o pagamento fosse religiosamente feito. E gente que era ligada a cinema através dos cineclubes, que foi trabalhar na Vera Cruz, aprendeu muitos com os estrangeiros que o Alberto Cavalcanti trouxe da Europa. Porque o cinema na Europa não estava indo muito bem, em termos de trabalho, ele trouxe então o que ele encontrou de melhor, que foram os técnicos, que ensinaram aos técnicos brasileiros, muitos dos quais estão funcionando até hoje no cinema brasileiro e alguns até foram para o cinema estrangeiro.

CINTIA: O senhor sabe se os compositores das trilhas sonoras da Cia. Vera Cruz, Radamés Gnattali, Gabriel Migliori, Enrico Simonetti, Guerra Peixe e Francisco Mignone, participaram das gravações dos filmes?

CONSORTE: Claro..

CINTIA: Por exemplo nas cenas de piano quem tocava? No *Tico tico no fubá*, tem alguns solos de piano, o senhor sabe que tocou?

CONSORTE: Não, você está confundindo com *Appassionata*...

CINTIA: Não, não estou confundindo não, mas *Appassionata*, também...

CONSORTE: *Tico-tico no fubá* foi tocado com orquestra e nós tínhamos o diretor...

CINTIA: Tinha uma cena em que o Anselmo tocava piano...

CONSORTE: Sim, algumas cenas, inclusive aquela que ele se inspirou quando viu os tico-ticos comendo o fubá e tal... ele começou a bolar, mas era tudo tocado com orquestra...as partes de *Branca*, *Tico-tico*, qual outra música? Todas elas tocadas pela orquestra, com exceção das músicas do circo, que foram tocadas com a banda do circo, não é? mas isso tudo era sob a direção de um músico, no *Tico-tico no fubá* quem trabalhou muito foi o Radamés... bem vamos pelo começo, *Caiçara*, nós fizemos uma música que eu cantei como um dos caiçaras, eu tinha sofrido um acidente em uma filmagem e estava meio sem poder me locomover, então Adolfo Celi, que era o diretor, me pediu, sabendo que eu tinha habilidades de cantar, tocar violão, me pediu que fizesse um dos caiçaras num desafio, e *Caiçara* foi com orquestra, olha eu não me lembro especificamente quem fez o quê... trabalhou na Vera Cruz na música o Gabriel Migliori, que fez *Cangaceiro*, né... o Radamés Gnattali...o ...

CINTIA: O Simonetti...

CONSORTE: Sim, o Simonetti era figura fácil, porque ele já trabalhava conosco há muito tempo, ele tocava no Nick Bar, que era o bar freqüentado por nós todos. Ele tinha o Paulo Pes, que era o contrabaixista e o Carlo Pes que era guitarrista, ele tinha o Trio Simonetti e tinha mais o Paulo Pesaroma que tocava violino... então o Simonetti era o encarregado de conduzir as gravações, compor músicas... no filme *É proibido beijar* por exemplo, ele fez uma música, que é cantada pela Inesita Barroso, aquela "Quem é, quem é, culpado da minha dor" (cantarola)...

CINTIA: Sim... "quem é, quem é ...(cantarola)..."

CONSORTE: Isso, você sabe melhor que eu...a Inesita Barroso cantou, coisa composta pelo Simonetti, quem mais??

CINTIA: O Mignone...

CONSORTE: Sim, o Francisco Mignone, outro compositor...hã, quem mais??

CINTIA: Porque em *Appassionata* quem gravou?



CONSORTE: Ah! Em **Appassionata** encontramos Yara Bernette, que era e é ainda uma grande concertista internacional e eu fui incumbido entre outras funções todas, se bem que em **Appassionata** eu já era diretor de produção, então a Yara Bernette precisava de um piano especialíssimo para ela gravar 'Appassionata' de Beethoven, então saí eu correndo de cá para lá, de lá para cá, procurando piano aqui, piano acolá, até que encontramos um, levamos para os estúdios e lá ela gravou a 'Appassionata' de Beethoven...

CINTIA: Então o piano foi levado para os estúdios em São Bernardo?

CONSORTE: Foi levado para a Vera Cruz, com o maior cuidado possível, porque o cara que alugou tinha aquilo como uma preciosidade, como se fosse um filhinho recém-nascido...

CINTIA: E o acesso para se chegar até São Bernardo, como era na época, porque para levar um piano destes...

CONSORTE: Foi de caminhão, claro, o acesso era terrível, era tudo terra, quando chovia era difícil, levava um dia para chegar até lá, esburacado, enlameado, difícil... e nós vínhamos lá da rua Major Diogo até São Bernardo, levando tudo...porque lá não havia calçamento, agora já virou uma cidade...aquele núcleo da Vera Cruz, onde nós íamos, tinha 60 mil metros quadrados, que eram originalmente, terreno que aliás era do Ciccilo Matarazzo, uma pessoa que precisa ser lembrada muito, Francisco Matarazzo Sobrinho, aliás se vocês estiverem acompanhando a novela *Um só coração*, você vê lá, muito bem interpretado pelo Celulari....O Ciccilo foi também uma figura básica na formação disso tudo, ele tinha um terreno de 60 mil metros quadrados, onde ironicamente chamavam de galinheiro...

CINTIA: Sim, lá ele tinha uma granja!

CONSORTE: Era uma granja, um negócio de muito lucro na época, então ele cedeu o terreno para o dr. Franco Zampari construir lá os estúdios da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, e estes estúdios, eu soube ainda hoje, foram alugados por companhias estrangeiras, se não me engano americanas, que vão produzir cerca de 9 filmes, dentro dos estúdios da Vera Cruz. Aqueles estúdios estão até hoje em pé, graças ao trabalho nosso, em uma ocasião, quiseram transformar aquilo em supermercado... cogitaram até de demolir aqueles monstros sagrados que tanto bem fizeram ao cinema nacional. Porque depois que terminou a Vera Cruz, em 54, os estúdios foram ocupados com outras companhias... eu só tenho uma preocupação, veja lá que tipo de filme essa gente vai fazer! Esse pessoal do estranja já não gostou muito do sucesso da Vera Cruz naquela época não, sabe, eles ficaram meio incomodados, criaram até um "business" contra, dificultaram muito, cuidado com esse negócio de estrangeiro fazer filme no Brasil, vamos ver que tipo de coisa vão fazer. Por outro lado é muito bom, vão gerar emprego para muita gente, os estúdios foram usados recentemente, eu trabalhei na Vera Cruz em São Bernardo, eu estava fazendo pesquisa sobre o material que eu consegui reunir em São Bernardo do Campo, através do museu do Giordano Martinelli, eu consegui levar muita coisa dos estúdios Vera Cruz e fui incumbido pelo Marcos Mendonça ex-secretário da cultura para identificar e organizar aquele

material todo, tem centenas de filmes enlatados ainda e apodrecendo, como muitos já apodreceram. Então nesse meio tempo, Ugo Giorgetti foi lá fazer um filme magnífico, *O Sábado*, aliás eu fui honrado com o convite de participar do filme, fiquei muito emocionado porque eu não ia na Vera Cruz há anos para trabalhar e foi desta vez para trabalhar no filme, aliás antes disso, nós participamos muito da campanha da briga dos metalúrgicos de São Bernardo do Campo e eu estava sempre junto ao presidente Lula, com muita honra eu falo disso e participei de um show que organizamos em benefício dos metalúrgicos em um dos estúdios da Vera Cruz. Então, depois foi feita uma reforma do sistema hidráulico, e Ugo Giorgetti fez o filme. Depois, Guilherme de Almeida Prado fez um. Ele construiu uma floresta dentro dos estúdios, para vocês verem as dimensões, os estúdios têm 100 de comprimento por 50 de largura de 10 ou mais de altura, isso são dois estúdios germinados e cada um tem 100 por 50, estrutura magnífica, reformada e tem inclusive um deles uma piscininha. Então foram feitos esses filmes, Ugo fez o **Sábado**, o Guilherme de Almeida Prado outro... o **Carandiru** foi feito lá dentro dos estúdios da Vera Cruz do Babenco, recentemente o Carlão Reicheinbach fez lá dentro um filme, os estúdios estão `a disposição de quem quiser, eu tenho a impressão que nem estão cobrando aluguel, vocês de cinema, nós de cinema gente, estamos tomando conta desse negócio, andamos beliscando uns *Oscars* e tal, Alemanha, Berlim, estamos beliscando prêmios aí, por isso que eu digo, cuidado, porque nós estamos botando banca demais agora, nós estamos firmando o “pézão”, o pessoal lá de fora não gosta disso não, fiquemos de olho nessa estrangeirada que não está gostando muito não, de maneira que eu acho que vocês deviam fiscalizar bem e ver que raio de 9 filmes querem fazer nos estúdios da Companhia Cinematográfica Vera Cruz. Tem que ler o roteiro, sabe...

CINTIA: O senhor foi diretor de produção do **O Cangaceiro**?

CONSORTE: Não, ou melhor, eu fui convidado pelo Franco Zampari, eu fui nomeado diretor de produção do filme **O Cangaceiro**, porque eu tinha me saído muito bem como primeiro assistente e Franco Zampari me chamou e me nomeou, eu disse: olha dr. Franco eu sou bom para executar, agora para dirigir, ele disse: você é fabuloso, extraordinário...

CINTIA: Como foi a convivência com Lima Barreto?

CONSORTE: Não antes deixa eu falar do Franco Zampari... ele perdeu tudo sabe, morreu na miséria, Dona Débora, família tradicional de São Paulo, eles recebiam maravilhosamente as pessoas em sua casa, aqui no Jardim Europa, a casa deles era aqui, com piscina, aquele negócio de sociedade, foi daí que nasceu a Vera Cruz, quando o irmão dele, Carlos Zampari, veio do Rio e disse: mas puxa vida, no Rio assisti uns filmes mal feitos tecnicamente, mas com uma quantidade enorme de público e de fato, os filmes da Atlântida principalmente, estão fazendo muito sucesso de público, então disse o Carlos...mas foi daí que surgiu a idéia de se formar uma companhia de cinema, nós tínhamos o Ciccilo, o terreno e foi o que nós fizemos.

CINTIA: Mas, agora fala para mim desta relação com o Lima Barreto...

CONSORTE: Tá bom, estou falando isso porque o Franco Zampari me disse: “agora você vai dirigir a produção do **Cangaceiro**”, eu disse: olha doutor Franco, não tenho experiência nenhuma...”ora você tem que ir, você vai...” então fui designado para ser o diretor de produção do **Cangaceiro**... isso consistia em enfrentar o Lima Barreto, e eu me dava muito bem com ele..

CINTIA: Ele foi uma figura polêmica não?

CONSORTE: Mas quem sou eu? Quem era a polêmica era eu! (risos). Então eu na qualidade de diretor de produção contrariei as intenções de filmagem dele, ele queria filmar em seqüência sabe, quer dizer, tem uma cena aqui, depois passa para aquela sala, depois vai para o escritório, depois volta para esta sala... eu falei: “Ô Lima, assim não... tem que explorar os ambientes e aí nós nos demos muito bem, tivemos discussões, mas fomos bem... me tiraram da produção...eu cheguei a fazer levantamentos de locais de filmagens, e era lá em Vargem Grande onde filmamos, ou seja, fui a Vargem Grande, São João da Boa Vista fui como assistente, fiz levantamentos dos locais, levantamento de ônibus eu tinha conseguido, alojamento, cômodos, móveis, levantamento sobre o tempo foi aí que eu soube que ia chover determinado tempo, depois eu falei e Lima Barreto, cabeça dura demais quis ir para lá, eu mandei um relatório para o Franco Zampari, tinha até a cópia, eu tenho até hoje, dizendo na época chove muito e não deu outra, foi para lá a equipe inteira umas 50 pessoas, levaram os carroções de **Tico-tico no fubá** e onde o pessoal se alojava, assim embaixo e acamparam muitos em campo aberto e as equipes técnicas e artística se instalaram lá e com isso houve que o Zampari acho melhor que eu passasse para ser diretor de produção do filme **Appassionata** e trabalhei com Fernando de Barros... há uma coisa também nessa história, o Fernando era também produtor do filme e diretor artístico, eu era diretor de produção, são funções que são díspares, a produção tem que ser separada do texto, para que haja um entendimento se deve poder tal coisa ou não, então o Franco deu ao Fernando de Barros a função de diretor do filme e produtor do filme e eu fiquei como diretor de produção praticamente quem executou, não é?, mas me saí muito bem e o filme fez até um certo sucesso...

CINTIA: E você sabe sobre as indicações musicais? Era o diretor quem atribuía ou sugeria, ou era o próprio maestro...como é que era feito?

CONSORTE: Bom, aí, isso, isso, isso.... eu não sei...

CINTIA: Porque eu li o roteiro de **O cangaceiro** o qual tem várias indicações musicais que não foram para o filme e tem outras que não estão lá e estão no filme...

CONSORTE: Onde você viu isso?

CINTIA: Na biblioteca do MIS, você conhece aquela coleção de roteiros? São vários roteiros para cinema...

CONSORTE: Mas é livro mesmo?

CINTIA: Não é uma brochura e cada caderno é um filme...

CONSORTE: Eu não sei disso... mas é razoável a gente admitir que isso tudo depende do diretor, o diretor naturalmente que escolhia... o Lima Barreto, ninguém tirava da mão dele o Gabriel Migliori para fazer as músicas, não haveria outra hipótese de pensar em outra pessoa, a não ser com as músicas folclóricas cantadas pelo Zé...

CINTIA: Sim, o Zé do Norte, que tem uma participação efetiva nessa trilha...

CONSORTE: É, Zé do Norte...(cantarola) “o meu pião ele só roda com ponteira, a ponteirinha...”, as orquestrações eram feitas pelo Migliori, tem aquela que a Vanja Orico cantava também...

CINTIA: “*Lua bonita*”, “*Sodade meu bem sodade*”...

CONSORTE: Pois é, “*Lua bonita*”, então é natural que os diretores escolhessem os músicos que eram autores das músicas, é natural que fizessem isso... eu tenho a fotografia do Radamés Gnattali regendo a orquestra, do Mignone, Francisco Mignone... eu cheguei a falar com o Radamés ao telefone há algum tempo antes dele morrer e ele não me reconheceu... também eu, de uma insignificância total, seria pretensão minha... “alô aqui é o Renato Consorte”, “mas quem é você” (risos)... mas eu me dei bem com eles todos...

CINTIA: Você se lembra que gravou uma música no filme *Terra é sempre terra?* Você e Alberto Ruschel...

CONSORTE: Foi...nós gravamos...

CINTIA: Foi “Qual o quê”!

CONSORTE: Sim...(cantarola) “qual o quê uma rosa não há... qual o quê uma rosa não há, gosto de lá com saudade daqui, mas fico aqui com sodade de lá...”, eu era muito ligado ao Alberto Ruschel, aliás no *Terra é sempre terra* ele era microfonista, ele era o funcionário como microfonista, aliás além disso eu cantei no ***Caiçara***, nas cenas em que mexiam com o Alberto, que era o Mário Sérgio, porque tinha morrido o marido da Eliane, o Abílio... e eu e o Abílio fizemos umas letras, e eu cantava: “esse mundo tá perdido, nem bem morreu o marido, tão piscando para a viúva...”, outro dia, num certo tempo, eu fiz uma reportagem para a Globo lá em Ilha Bela e encontramos a professorinha que fez essa cena no cordão de Ilha Bela na época, ela fazendo uma espécie de... fazia um namorico com Geraldo Faria Rodrigues, que era também assistente de produção e cantamos essa música.

CINTIA: Essas músicas eram gravadas em som direto ou era tudo no estúdio?

CONSORTE: Não isso foi direto... essas músicas foram, aliás direto não... não, não, não...nós tínhamos uma unidade de som, um carro todo equipado com som, para levar à Ilha Bela e o encarregado disso era o Michael Stoll, que hoje em dia conta com uma enorme empresa de dublagens chamada “Álamo”. Aliás, quando o caminhão chegou em Ilha Bela, pesadão, Ilha Bela tinha um pontão e o chão era madeira, como se fosse um assoalho, madeiras... o caminhão começou a rodar e arreventou aquela madeira e quase que o caminhão foi para o meio do mar...

então, esse tipo de coisa fazíamos e ele gravava também efeitos, tanto é que no **Caiçara** - para você ver como a função não existia determinada - o Michael me pediu para pegar o microfone e levar para dentro d'água para gravar o som da água, o som do mar e eu fui andando, fui andando, afundando, afundando e chegou um ponto que eu disse: ô Michael aqui não dá!! e não deu para cortar esse som, essa minha fala e quando aparece em Ilha Bela, no filme, o mar calmo assim, aparece uma vozinha no fundo dizendo: aqui não dá !! sou eu... e fizemos a gravação da música, do desafio, como também do desafio que o Carlinhos Vergueiro canta, isso tudo foi gravado lá, mas aí dentro do caminhão...

CINTIA: E a "Qual o quê" também?

CONSORTE: A "Qual o quê" já foi em **Terra é sempre terra...**

CINTIA: Sim, mas com esse mesmo equipamento do caminhão?

CONSORTE: Com o mesmo aparelho...sim, foi gravado lá depois nós dublamos, o Alberto (Ruschel) e eu e depois dublamos também os caiçaras, foi dublado, e depois nós tínhamos o som provisório, como chamávamos o som, provisório e depois gravamos o **Caiçara** todo nos estúdios da Vera Cruz e eu fui encarregado, mais uma vez, de encontrar vozes que se condissessem com as vozes dos atores, então levei para lá a Gessy Fonseca, que era uma das vozes e ainda é, uma das vozes mais lindas do rádio e ela foi lá dublar a Eliane Lage, levei o Henrique Lobo para dublar o Mário Sérgio, levei mais um outro que dublava o Abílio, porque precisava de uma voz mais é... mais...bem não sei como dizer... então foram dublados a Eliane Lage, o Mário Sérgio, o Abílio, a velha, a preta velha, Dona Joaquina... ah! Dona Joaquina, preciso contar a história dela para você... eu fui encarregado de arranjar uma preta velha para fazer o papel da Dona Joaquina, Sinhá Felicidade...eu vi lá o roteiro e saí pela rua afora procurando uma preta velha para fazer a Sinhá Felicidade e encontrei algumas e você imagina você chegar para uma pessoa que você não conhece e fala de cinema, Vera Cruz, o que é isso? E aceitar o convite e eu pedia para passar para a família e ninguém... quando um dia eu estou em casa, num sobrado, estou lá fazendo minhas malas e ouço minha mãe falando no portão com uma pessoa, olhei era a preta velha que eu precisava, Sinhá Felicidade, dona Joaquina da Rocha, eu disse: "Mãe, quem é essa mulher?" Ela disse: "é a dona Joaquina, ela vem recolher papel aqui, é catadora de papel", ela morava na Casa Verde e ela ia lá catar papéis nas casas e dava uma graninha vender, eu disse:

"- Mãe, eu preciso dessa mulher para fazer um filme!

- a dona Joaquina? Coitadinha dela..

- é, a dona Joaquina, coitadinha sim, para fazer papel filme e ir para Ilha Bela e passar uma temporada em Ilha Bela para fazer um filme...", aí minha mãe passou isso aí para a Dona Joaquina, que não entendendo nada aceitou e fizemos o filme com ela e ganhou o prêmio de melhor atriz coadjuvante de 1950 e depois ela teve que ir para o Rio de avião e a Eliane e o Tom Payne fizeram eu pedir para minha mãe a calcinha emprestada (risos)...bem, então onde estava? Ah! Sim! Ela foi dublada pela Leonor Navarro que era uma rádio-atriz...Walter Avancini, Walter Avancini, saudosa memória, de grande memória, dublou o garoto...o Chico, então fui encarregado de fazer, então ao mesmo tempo eu ia buscar os dubladores em

casa, nos lugares e levava para lá, dublava... e ao mesmo tempo cometi a imbecilidade de aceitar a fazer um papel no filme **Terra é sempre terra**, que o Tom Payne me convidou e eu é claro, gosto de representar, estou aliás fazendo um filme **O casamento de Romeu e Julieta** do Bruno Barreto e sabe quem está no elenco? Luana Piovani e a Mel Lisboa, quer mais? (risos), estamos fazendo um filme, eu gosto muito de interpretar, terminei uma peça há pouco tempo chamada **Sábado, domingo e segunda** com Nicete Bruno e Paulo Goulart, e outras atividades, fiz quatro curta-metragens, um longa e fiz mais um curta agora e estou fazendo esse longa e estou programado para fazer mais um longa a partir de julho, estamos aí minha gente! (risos)

CINTIA: O senhor dublou na Vera Cruz?

CONSORTE: Se dublei?

CINTIA: Sim, se contar as músicas, dublagem de ator?

CONSORTE: Dublei, principalmente em *Caçara*, fazia blá blá blá, tê tê tê tê, preenchia os espaços...eu dublei, é engraçado isso, quando fizemos o filme **É proibido beijar**, que tinha Ziembisky e Otelo Zeloni, que eram os dois... bom, um dia assistindo o filme eu vi minha voz num cara que eu não sabia quem era, mas peraí, minha voz, nesse cara, não estou entendendo, quando esse cara vai para o Guarujá, ele volta e tira o casquete eu vi que era o Zeloni, então eu dublei o Zeloni nesse filme...Mas a Vera Cruz era uma empresa, não era uma brincadeira, para quem levava à sério não era brincadeira...

CINTIA: Me conta a história que você foi para Santa Rita do Passa Quatro falar com a família do Zequinha de Abreu... como foi isso

CONSORTE: ah! Essa história foi triste, justamente por causa desta história que o Zampari resolveu que eu tinha capacidade para diretor de produção. Porque chegou um certo momento do filme, eu era assistente de produção e o diretor olhou prá mim, e falou, leva o roteiro para a família do Zequinha autorizar a feitura do filme. Eu falei, como é? Sim, são sete filhos, reuna a família e faça eles assinarem um termo da feitura do filme sobre o Zequinha de Abreu e etc... Isso não foi feito gente? Eu convoquei a família e interpretei o roteiro todo: aí o Zequinha chega e lá, lá...(cantarola) e vem a Branca, a preta, a vermelha.. (risos)... aí eles falaram, muito bonito, mas seu Renato não podemos autorizar porque faltou um dos irmãos, nós precisamos da autorização dele numa outra reunião. E com isso eles começaram a cozinhar o galo e cheguei para o Dr. Franco e disse: eles querem grana... mas... porque não havia muita restrição de gastos na Vera Cruz, cheguei para a família, quanto é que é? 200 mil cruzeiros, eu ganhava 5, o que era muito bom... 200 mil cruzeiros..aí o Zampari, tá bom, leva aí e deixa eles assinarem. Eu disse: calma!, não afoba não! O líder da família estava no Guarujá, ele me fez pegar um táxi e ir para o Guarujá, no apartamento do cara, levei 4 horas para chegar. Eu disse para ele, o Dr. Franco aceitou.. e ele me disse que tinha uma irmã que estava em dificuldades e queria 400...cheguei ao Dr. Franco e disse: quem é afobado come cru, eles querem 400... aí chamamos a família e antes de assinar ele disse, quero homenagear este rapaz que tem a

paciência de Jó... começou me elogiar pela habilidade e assinaram. Com isso o Dr. Franco Zampari achou que eu podia ser diretor de produção..

CINTIA: E ele assinou também o uso da música?

CONSORTE: Ele assinou tudo...

CINTIA: Direito autoral?

CONSORTE: Não, direito autoral não., tinha uma editora...

CINTIA: Irmãos Vitale?

CONSORTE: Vitale, eram os detentores dos direitos das músicas, parece... eu não me envolvia nisso, queria trabalhar, aprontar tudo, botar os atores em cena, não atrasar...

CINTIA: A gente vê nos filmes que tinham muitas canções que eram sucesso na época. Por exemplo a Isaurinha Garcia foi lá gravar..

CONSORTE: Mas, não eram sucesso, a música foi lançada no filme. Ela gravou **Na senda do crime**, mas a música não era conhecida não.

CINTIA: E o Jorge Goulart também...

CONSORTE: Sim, também gravou em **Família lero lero**..

CINTIA: Não foi em Luz apagada...

CONSORTE: Bem, não me lembro... tem o Caymmi em **Terra é sempre terra**, toca o disco do Caymmi, qual é? mas isso também foi inserido no filme, deve ter havido um entendimento com ele, né... de resto eram músicas desconhecidas, com exceção do Tico tico... as músicas de **O Cangaceiro**, eram desconhecidíssimas, eu me lembro que na época o "Olé Mulher rendeira"...

CINTIA: Você acha que as músicas ajudavam a projetar o filme?

CONSORTE: Ou ao contrário, o filme que projetava a música, né, **O cangaceiro** fez um sucesso internacional... a Columbia Pictures que recebeu o filme de mãos beijadas, em troca de um pagamento sem vergonha...que a Vera Cruz devia, ganhou em cima do Cangaceiro, dinheiro que dava para pagar dez Veras Cruz, porque aquilo correu o mundo inteiro, tinha **O Cangaceiro** em francês, alemão, iugoslavo, baiano...(risos)...

CINTIA: Nessa época o cinema tinha uma ligação com o rádio, os cantores de rádio iam participar dos filmes... você trabalhou muito em rádio?

CONSORTE: Não muito...

CINTIA: Você cantava em programa de calouros?

CONSORTE: Meu sonho era ser cantor, cantor assim das multidões, agora Renato Consorte, cantei em programas de calouros, mas não cheguei a ganhar prêmios não. Me lembro que uma vez eu fui cantar em um programa na rádio Cruzeiro do Sul que fica na Praça do Patriarca. Me inscrevi e dei o nome da música do Chico Alves...

CINTIA: Tudo com orquestra?

CONSORTE: Não, conjuntinho...então me apresentei, era um cavaquinho, um violão e um pandeiro, era uma música americana, e eu disse, assim não dá...disse muito obrigado e fui..então fui cantar a do Chico Alves e cantei legal, um sucesso enorme e vai um sujeito, um vendedor de bilhete, um italiano napolitano, e foi cantar uma marchinha que era um sucesso na época, O passarinho do relógio... e esse italiano fez um sucesso e ganhou o primeiro prêmio... e eu peguei essa música e fiz dela meu carro chefe..

CINTIA: Para você o que significa trilha sonora de um filme, mais especificamente a trilha sonora que foi feita para Vera Cruz, porque foi feita por compositores maravilhosos, como o Radamés, o Migliori, o Simonetti...o que essas músicas significaram para os filmes?

CONSORTE: Um filme se compõe de diversos elementos, todos os elementos de um filme tem que funcionar direitinho, não pode falhar nada, então, a música tem que combinar com a ação, com a cena, com a interpretação, com o ambiente, com a circunstância, tem que fazer parte daquilo, tudo faz parte, a iluminação, o som, a cenografia, tudo, cinema se compõe de uma série de elementos. Isso era um entrave, isso me aborrecia muito, porque os estrangeiros, principalmente os ingleses, eram muito perfeccionistas, e sabiam prá burro, tanto é que os melhores ficaram aqui, Chick Fowle... que foi um professor de iluminação extraordinário, uma figura fabulosa, e eles queriam tudo certinho, de maneira que nós terminávamos uma tomada, cada um dos setores tinha que aprovar aquela tomada, som de acordo, figurino de acordo, iluminação... tudo de acordo? Então quanto a gente repetia aquilo era uma enormidade, porque no que um setor não aceitava, tinha que fazer de novo. Houve uma cena no **Tico-tico no fubá**, um *travelling* de 30s, dentro de um bar, onde o Zequinha saia lá do fundo, então a câmera saia de lá de trás, dava uma panorâmica e parava na porta e de lá entrava o Anselmo Duarte e na porta ficou o figurante, já com falas... então quando abria a porta ele devia dizer: como vai Zequinha? Então tomada um... pára, fez barulho no trilho... para... para.. isso durou quatro horas até chegar na porta, quando chegou na porta, o Anselmo abre a porta e o figurante diz: como vai Anselmo? (risos), quase matamos ele!! Então era demorado, o Abílio Pereira de Almeida quase morreu na cena em que ele tinha que morrer do **Terra é sempre terra**. Ele tinha um colapso e ele tinha que cair milimetricamente do lado da câmara, ele filmou mais de 30 vezes. Esse perfeccionismo fez com que até hoje os filmes fossem até hoje deslumbrantes, os técnicos... ninguém pode contestar isso. E aí é que entrou nosso pessoal brasileiro e hoje estão muito trabalhando. Com isso me despeço, vocês, tomem cuidado, o Brasil é nosso!



## MÁXIMO BARRO

Entrevista realizada em 17 de março de 2004, nas dependências da FAAP – Faculdade Armando Álvares Penteado

Meu nome é Máximo Barro, eu sou professor de história do cinema brasileiro na FAAP e indiretamente participei do movimento Vera Cruz porque eu era aluno do Museu de Arte em 1948, 1949, quando o Cavalcante veio ao Brasil, por motivos que ainda hoje são assim penumbrosos, a gente não sabe ele veio porque tinha um problema de família, a mãe dele tinha morrido e parece que tinha deixado alguma coisa para ser dividida, uns diziam que era isso, outros diziam o cinema inglês já tinha feito o seu ciclo, já tinha acabado e ele estava tentando alguma coisa no Brasil, outros dizem que depois de tantos anos fora do Brasil ele nunca tinha voltado ao Brasil depois que ele foi estudar na França, na Suíça e na Inglaterra, já como cineasta, outros que ele veio a pedidos do Chateaubriant, não se sabe o que é que o Chateaubriant poderia querer com o Cavalcante, mas de qualquer maneira ele deu as 17 aulas de término de curso que eram uma coisa extraordinária, isso aliás pode ser lido, existe um livro, as sínteses dessas aulas, muito importante né, que foi editado duas vezes aqui no Brasil. Existia em São Paulo em 1945, um movimento cinematográfico forte, porque o cinema estava no Rio de Janeiro, desde 1930 o cinema havia se deslocado para o Rio de Janeiro, o cinema era muito importante em São Paulo até 30, nós fazíamos não só o que era a maior quantidade, mas a gente tinha também uma boa qualidade quando comparado com o que se fazia fora do Brasil. Se a gente situar, aquilo que são ciclos né, o resto tudo ficava entre São Paulo e Rio de Janeiro e São Paulo naquele momento estava fazendo nos dois sentidos coisas melhores. A entrada do som faz um movimento vertical, São Paulo fica totalmente à margem desta coisa e o Rio de Janeiro tem a sorte de ter o Adhemar Gonzaga, que com o dinheiro do pai acaba comprando equipamento, ele faz a Cinédia e a Cinédia torna-se um ciclo, uma espécie de carro que vai puxar o resto das coisas. Os poucos filmes de longa metragem que foram feitos entre 1930 e 1950 em São Paulo, ou não eram sonoros, tinham acompanhamento de música, ou alguma coisa do gênero, ou senão eles acabados na coisa, quando eles tinham um diálogo, quando tinha alguma participação sonora desta ordem, os exteriores eram filmados em São Paulo e os interiores eram filmados dentro do Cinédia. Nós estávamos submetidos a essa coisa porque não tínhamos nem um estúdio, em nome de estúdio aqui em São Paulo, mas existia o desejo e tinha muita gente querendo fazer cinema. E tinha também por parte do subsolo da coisa, existia um forte interesse, estudávasse cinema e tinha muita gente fazendo crítica de cinema. O cineclubes voltou a existir em São Paulo, exibia e eu ainda era garoto, tinha uns 15 ou 16 anos, o cineclubes mudava muito de local porque acho que nem todos podiam ceder as salas, então as vezes eram feitas no consulado americano, outras numa região mais ou menos esotérica que tem no largo São Paulo, aquilo

andava de um lado para o outro, mas era o único que podia ter o conceito de cineclube, isto é, fazia uma projeção e depois debatia-se o filme, o que já dava para a gente Ter contato com aqueles que eram mais velhos e que tinham um conhecimento maior do que o nosso, porque foi o pessoal da minha geração, de filmes antigos ele só podia assistir aquilo que a Mesbla alugava, que era o Chaplin, devia Ter uns 20 Chaplins na Mesbla, tinha uns alemães, alguns expressionistas alemães e o resto eram comédias, comédias as vezes que eram sonoras e que elas vinham, porque as pessoas não tinham projetor adequado, então elas vinham com subtítulo cortando o filme como se fosse cinema mudo, apesar de serem sonoros...

CINTIA: Lá por 1940?

MÁXIMO BARRO: Até a fundação do centro de estudos cinematográficos do MASP a coisa era feita dessa maneira. O centro de estudos começou com o cineclube do Paulo Giolim. O Paulo era um italiano que tinha vindo no após guerra aqui, aqui ele vinha com um enorme capital, porque ele tinha sido ele tinha sido durante todo o período dele na Itália, presidente do cineclube de Milão, então trabalhado com todo o pessoal do neorealismo. Isso então era um dos poucos que traziam capital. Ele conhecia toda a história do cinema, porque a história do cinema a gente conhecia através dos outros e às vezes os que davam aulas sobre história do cinema não tinham assistido os filmes, então eles estavam no mesmo plano nosso. Só que as vezes eles tinham lido um livro francês, só francês. Não tinha um livro escrito em inglês, só francês e nós tínhamos logicamente um ponto de vista francês. É por isso que ainda hoje o Sadul é tomada em enorme consideração aqui, porque é uma espécie de bisavô da gente, mais era uma coisa que não se poderia levar em consideração hoje, principalmente por causa da falta de honestidade, do partidarismo assim pequeno que ele tem em relação ao cinema. Então em consequência desse movimento subterrâneo ou não, todo jornal passa a Ter obrigatoriamente um crítico de cinema até a Gazeta Esportiva, que eu não sei porque, precisava ter um crítico de cinema, a Gazeta Esportiva venderia muito bem se não tivesse o crítico de cinema, mas até ela passou a ter o crítico de cinema, então isso dá uma idéia do quanto aquilo existia. A edificação da Vera Cruz não é por causa disto ou do outro, do outro... é que existia algo espiritualmente que levava existir a Vera Cruz, senão eu creio que ela deveria findado logo no primeiro mês, invés de ter gerado a Maristela, a Multifilmes e outras menores. Do outro lado existia pessoas que por praticarem teatro, tinham interesse em fazer alguma coisa em cinema, se haveria ou não uma possibilidade. Eles estavam reunidos no TBC, Teatro Brasileiro de Comédia, que em questão de dois anos tinha se tornado um teatro de nível internacional e ali já não vai mais nenhuma patriotada nem nada. Eu estive lá, eu não ouvi falar, eu não li, eu estive lá. Não é que eu participei, mas eu assisti. E posso garantir a você que eles faziam coisas que eu não vi quando os estrangeiros vinham para cá com a mesma peça. Eu assisti sete versões do Pirandello, **Seis personagens a procura de um autor**, a melhor é a do TBC, indiscutivelmente, não tem. Inclusive eu assisti com Jean Louis Barreault, não tem, não tem nada. Assisti também com o Victorio Gasman, mas não tem nada melhor que a do TBC, é uma coisa inesquecível aquilo que foi feito pelo Celi. Então, quando diziam que o Teatro Brasileiro de

Comédia tinha um nível internacional, tinha mesmo, não era gente paga para escrever isso. E eles desejavam fazer também alguma coisa na área de cinema porque a maioria deles tinha feito cinema na Itália. O Celi já tinha feito como ator, o Ruggero Jacobbi tinha feito como roteirista.

CINTIA: E depois foram dirigir na Vera Cruz...

MÁXIMO BARRO: Foi, exatamente. Eles tiveram a oportunidade da direção porque fora do Brasil eles teriam que fazer a escala, o que levaria anos e anos, né...outros que tinham imigrado por causa da guerra, alguns que vieram para cá... por exemplo Ugo Lombardi, ele veio para o Brasil fazer um pedacinho do Guarany que tinha começado na Itália, se encantou com o negócio e acabou morando aqui, morreu aqui. Então nós tínhamos essa troca de pessoas, de influências. Aquilo que possa ser a Vera Cruz, as minhas opiniões são totalmente divergentes daquilo que se diz, daquilo que está escrito. A maioria dos que escrevem, desculpe não é a maioria, todos que escrevem, não estiveram lá. A minha estória da Vera Cruz, que eu não consegui editar e acho que nunca será editada, é inteiramente divergente dessas outras, porque ela não tem a necessidade de dizer “porque tal pessoa disse, porque tal outro falou, porque esse fez assim”, não eu estive lá. Eu sei se aconteceu ou não. É como se fosse uma espécie de depoimento pessoal ao redor daquilo que estava acontecendo, porque o que você vai ouvir daqui para frente tem um sentido inteiramente subjetivo que você não vai encontrar nos livros porque os livros foram escritos por pessoas que não tiveram a sorte de Ter a minha idade...(risos) e de estar lá naquele momento. Ou eles estavam nascendo ou estavam numa época onde isso não era interesse deles se voltarem para essa coisa. Portanto, quando foram se interessar, encontraram alguns que estavam vivos e pegaram alguma coisa. A mim está baseado no que eu vi e nos documentos. Não me interessa absolutamente defender tese. Prá começo de conversa, aquilo que está infelizmente esparramado por todos os livros que é uma questão da burguesia e tudo mais, não é não. Eles queriam ganhar dinheiro, eles eram homens de indústria e queriam ganhar dinheiro, o que era muito bom para eles (risos) e a coisa foi feita neste sentido, falar em burguesia ou outra coisa é... pode Ter havido a questão sim, agora meu nome vai para os jornais, eu vou ficar parecido com o Rockefeller mesmo sem fazer o Rockefeller, pode até Ter havido isso, eles não tinham dinheiro suficiente para se jogarem numa aventura dessa ordem prá fazer a coisa, o Rockefeller pode, ele tinha dinheiro suficiente para se jogar nessa aventura, o grupo italiano, o brasileiro e depois veio os outros que não são italianos, não tinha cabedal econômico para se lançar numa aventura dessa ordem...

CINTIA: Acho que ela coloca burguesia no sentido que não foi a classe popular que fez a Vera Cruz, mas a classe popular não podia fazer cinema porque nós sabemos que é uma arte cara...

MÁXIMO BARRO: sim, não pode, não pode... pelo o que eu entendo existe a idéia da burguesia de se expor, de fazer a coisa nesse sentido, que me parece... eu que os conheci, sei que não era isso, o negócio deles era dinheiro. Um dia um deles deu um depoimento e disse: mas por que que você fez isso? Olha eu passava no cinema e sempre tinha fila, portanto era um bom negócio, acabou. Infelizmente

não é espiritual, eu gostaria de fazer determinadas coisas... não, não é nada disso não. Não é nada disso, é interesse, é uma indústria, então vamos fazer uma indústria, acabou, só isso. Inclusive para nosso desespero acabou não dando certo, eles eram muito bons industriais em outras coisas, na área de cinema, eles fracassaram redondamente, o que é uma coisa desgraçada para nós.

CINTIA: Você acha que na época, os produtos nacionais tinham uma certa resistência pela classe popular, tudo que era estrangeiro era bom e o tudo que era nacional não era. Você acha que os filmes da Vera Cruz encontraram essa resistência?

MÁXIMO BARRO: não, não, pelo contrário,

CINTIA: Porque nem o som do cinema do Brasil nessa época não era bom...

MÁXIMO BARRO: não, a fotografia também...o roteiro também, a direção também e os atores, meu deus do céu! A questão é o verde amarelismo cretino com que são escritas as histórias do cinema brasileiro. É só assistir o que se fazia naquela época e pronto. Ainda ontem eu estava escrevendo sobre esse assunto. Aqui na FAAP nós temos um filme que chama-se **Maridinho de Luxo**, 1937, Cinédia, a história de uma dodivanas que tem todos os desejos aceitos pelo pai, que é o pai de comédia teatral brasileira e em determinado momento ela cisma de casar, só que ela quer comprar o marido e ela compra o marido. O marido, o Mesquitinha é comprado por ela, aquele Adônis (risos)... e não é que ele se apaixona por ela e ela não o trata bem... ela o trata como se fosse no romance de José de Alencar, Senhora, faz igualzinho, o trata da mesma maneira. Ele começa a sair, ela fica com ciúmes e acabam se amando, casados acabam se amando. 1937, em 1937, quem sabe no cinema ao lado estava sendo projetado **Vida, moleque teimoso**, Cary Grant, era um casal que faz uma viagem de trem. Naquela época não se viajava ainda de avião, não era o normal, fazem uma viagem de trem para ir ao Reno para obter o divórcio. Se apaixonam no meio do caminho e pronto, quando chegaram lá não precisa mais o divórcio. A minha pergunta é, sempre que dou aula faço essa pergunta, se você tivesse dinheiro para ver um só filme, você veria **Maridinho de Luxo** ou o outro? Infelizmente a gente ia optar pelo outro. Porque pelo outro você tinha o som que você ouvia, você tinha uma fotografia extraordinária, você tinha atores que sabiam representar e fazer todas as coisas que o outro não tem. A atriz que faz a esposa, é uma calamidade pública, aquilo lá precisava ser crucificada! Eu não vi ainda, mas devia sofrer mais ainda do que sofreu, no filme do Gibson, é uma desgraça. Tudo indica que ela tenha feito a peça, isto é, ela não era nenhuma neófito. Ela conhecia muito bem o papel, mas é uma desgraça aquilo lá. Dados aos nossos equipamentos inqualificáveis, eles não falam, eles gritam para ser ouvidos. Aquilo não pode, não é uma coisa desse gênero. E eles flexionam de todas as maneiras, menos a correta, é o abominável. A retração do público tinha razão de ser e as vezes eram assuntos que eles tinham visto tantas vezes no cinema americano, italiano, francês, a troco de que ele vai ver de novo inferior a isso? Agora, quando se tratava de ver alguma coisa diferente e aí era chanchada, aí tinha, aí tinha público e muito público, muito público aceitando. Acho que por isso que a crítica brasileira era tão feroz contra esse gênero de filme. Uma que eles imaginavam que não tinha a menor dose de

intelectualidade e depois eram filmes que tinham uma enorme aceitação de corintiano (risos).....isso se corintiano gosta não é bom... (risos).....

CINTIA: Você acha que os filmes obtiveram uma crítica por comparação de sua parte técnica, porque os parâmetros eram hollywoodianos, enquadramentos, iluminação...

MÁXIMO BARRO: Sim..

CINTIA: ... Mas, você não acha que tem muito mais a ver com o cinema italiano, neorealismo...

MÁXIMO BARRO: Se você pegar os filmes daquela época, o Rubens Biáfora fez isso, alguns fizeram só com filmes brasileiros, o que é muito bom, mas o Biáfora fez isso com todos os filmes que se passavam todas as semanas, como nós recebemos tudo isso da viúva dele, nós temos aqui tudo passado à limpo, por esse relatório que vai de 192 a mil novecentos e cinqüenta e pouco, dá para perceber nitidamente que de cada 10 filmes, 7 são americanos e o resto você divide pelo resto do mundo. Para seu controle até 1940, o resto do mundo significava uma grande maioria alemã, não pense que era francesa não, o público gostava mais de filme alemão do que de filme francês, pelo menos o que chegava aqui, a não ser que o Hitler já tivesse feito, como ele mandou, eu tenho certeza, como ele mandou edificar o Cine Arte Palácio, que chamava-se UFA Palácio naquele momento, é bem provável que existisse um interesse dominante por parte dele e os filmes por preço baixo, mas o público ia ver filme alemão, apesar da colônia ser italiana, os filmes italianos exibidos aqui eram diminutos apesar da colônia italiana que tinha, era para Ter quem sabe um número de filmes paralelos aos americanos, não não tinha. Os filmes eram alemães em primeiro lugar, franceses em segundo, italianos em terceiro. Tinha um ou outro filme japonês, muito filme espanhol, porque o senador era espanhol e às vezes vinha um português.

CINTIA: Cantinflas é desse período?

MÁXIMO BARRO: Não Cantinflas é depois da guerra...não é bem depois da guerra, ao término da guerra, a guerra acabou em 1945, isso vem de 47 para frente. Filme mexicano significa o filme dramático, A Pecadora, esses filmes tinham uma grande aceitação do público, A Pecadora ficou 17 semanas no Cine Broadway, até então só Escola de Sereias, que ficou 12 semanas no Cine Metro.

CINTIA: Máximo, já que felizmente você esteve lá... você se lembra..

MÁXIMO BARRO: Nem sei se felizmente, mas estive lá... (risos)

CINTIA: (risos) Você se lembra se os compositores das trilhas participavam da filmagem? Maestros... músicos..

MÁXIMO BARRO: Não, não participavam das filmagens. Acho que você está perguntando isso de 50 para frente...

CINTIA: Na Vera Cruz...

MÁXIMO BARRO: Na Vera Cruz, muito bem, não participavam das filmagens. Após o término, após a montagem praticamente definitiva, quando você tinha os tempos, ali que começava a participação dos músicos, aliás isso era universal.

CINTIA: Depois de editado...

MÁXIMO BARRO: É, quando a montagem já estava no seu estado final, quando você não tinha mais que praticamente mexer na imagem do filme, a música tem que estar do tamanho da imagem, então ali é que começava a participação do músico, ordinariamente acontecia isso. A escola era inglesa, o Cavalcanti tinha trazido a escola inglesa que era assim, porque assim também era a escola americana, porque assim era a escola européia no seu total. É difícil você imaginar um filme onde que tenha tido participação do músico desde o início.

CINTIA: Porque o Simonetti faz uma cena em um dos filmes da Vera Cruz, ***Na senda do crime***, e aí eu queria saber, foi som direto, não sei, usava-se som direto?

MÁXIMO BARRO: A Vera Cruz tentava desesperadamente fazer som direto, ela era inglesa né, por isso que a gente ouve falar assim: “eles faziam 10, 12 repetições”, é porque o som nem sempre estava bom, porque eles tentavam desesperadamente não dublar o filme, nós não tínhamos cabedal, nós não tínhamos prática de dublagem, não era a Itália. Em 1930, o Mussolini disse: “*nos cinemas italianos, fala-se italiano*”, tudo foi dublado, até hoje, a Itália não faz som direto, excepcionalmente. Não adianta fazer som direto, se estivermos nós três representando, eu sou alemão, você é inglesa, ela é chinesa, como é que vai fazer som direto? Tem que ser dublado. Você não vê essa diversificação em outros países, na Itália você vê. Ainda hoje eles dublam e com muita facilidade e portanto tradição. Em seguida, quando Hitler entrou em 33, ele também fez a mesma obrigatoriedade, a França mais ou menos democrática, ela fez um sistema diferente, você podia optar em ouvir dublado ou ouvir o original, só que quando o filme era lançado ele era dublado em francês, seis meses depois, se você quisesse você teria o original.

CINTIA: E a dublagem devia se um sofrimento para quem não tinha experiência, os atores brasileiros não eram acostumados a dublar, então demorava..

MÁXIMO BARRO: Sim, hoje você tem profissionais. Eles ganham por anel e tem uma enorme prática, mas isso uniformiza, você assiste todos os filmes dublados de televisão, são usualmente que a gente vê, são todos iguais, não existe o ênfase que você vê na imagem, isso é uma das coisas importantes que poucos se preocupam. A dublagem é a seguinte coisa, a língua fica preservada. A ditadura era fascista e a língua tinha que ser italiana, a ditadura era nazista a língua tinha que ser alemã, a ditadura era comunista e as línguas, porque a União Soviética não tinha uma língua né, línguas também era a mesma coisa, na União Soviética tudo era dublado, precisa preservar a língua. Getúlio Vargas, ditador, não se preocupou com isso, o Salazar, ditador, não se preocupou com isso, o resultado é que nós passamos a ter algumas coisas, os problemas que os portugueses estão tendo hoje com a língua por causa da nossa novela, quando eu estive lá há dois anos atrás, eu vi os movimentos dos professores de língua portuguesa contra a

novela brasileira, se era for para lá, ela tem que ser dublada, é a opinião deles, que como preservação de línguas parece muito certo, agora tem um outro lado, nós do Brasil tivemos a nossa maneira de falar, mas foi absorvendo mais o inglês, deixamos a cultura francesa e passou para inglesa, não sei se passou para melhor ou pior, mas mudamos por causa do cinema sonoro. Agora tem um outro lado, nós nunca assistimos filmes acéfalos. Dublagem é sempre cefalia, mesmo quando eu me auto dublo, eu estou praticando cefalia. Aquela emoção que eu tive 30 dias atrás, quando filmei, não é aquela que eu tenho dentro de um sala, isolada e preocupação das labiais, de entrar no sincronismo disparado, no tempo exato. Eu montei 51 longa-metragens, acho que 3 ou 4 eram sons diretos, eu dublei todos os outros, eu dublei, eu não sou um montador que fica na moviola enquanto alguém está na sala de dublagem. Eu dublava na sala, então eu participei de tudo isso e sei muito bem o que significa essa coisa. Nós assistimos filmes sem acefalia, estavam traduzido em baixo e ouvíamos. E dava um problema sério, porque você lendo embaixo o som devia ser o pior possível e você estava lendo a coisa, quando chegava a vez do cinema brasileiro, com aquelas salas mal equipadas, torna-se um problema. O nosso som já não era bom, com origem, e depois com o som dentro de uma sala daquela ordem, então ficava a bronca muito justa que se ouvia.

CINTIA: Lá na Vera Cruz havia um estúdio de som bom? Como é que era? Tinha espaço, era isolado?

MÁXIMO BARRO: O melhor do Brasil, o melhor que você podia imaginar. Os cariocas quando entravam na Vera Cruz ficavam possessos. Acho que ainda devem existir os estúdios, eram paredes divisórias e o estúdio de dublagem da Vera Cruz, ele tinha as duas paredes divisórias, não era uma parede do lado da outra com...você tem que fazer uma parede, colocar o isolante no meio e depois a segunda parede... as paredes eram tão distantes umas das outras, que elas eram um abrigo, você tinha prateleiras, andava no vão das duas paredes. Era o estúdio, americano que não conheço, mas europeu, porque era do Cavalcante, não esquecer que o Cavalcante era arquiteto...(risos)

CINTIA: Então as orquestras gravavam nesse estúdio?

MÁXIMO BARRO: Não, as orquestras não gravavam neste estúdio que eu estou te descrevendo. As orquestras gravavam na área em que se faziam as mixagens. A sala de estar, onde você podia assistir a projeção da Vera Cruz, era uma espécie de teatro, muito grande. Lá não só cabia a sinfônica do Municipal, lá cabia um coral... tanto é que no filme dos irmãos Santos Pereira que precisava coral, tinha orquestra e coral junto, se bem que a sinfônica do Municipal, ela não ia inteira, ia com 50 músicos e tal...70 músicos..

CINTIA: Então tinham dois estúdios, um para música e outro...

MÁXIMO BARRO: Outro para mixagem, que é esse onde gravávasse música. Quando se fez o primeiro filme ***Caicara***, se gravou naquele estúdio, a pessoa que gravou, está viva até hoje. Eu tenho um artigo, da música paulista de cinema da década de 50, entrevistei todos que estavam vivos naquela época, esse inglês, que gravou aquilo lá, que nunca tinha gravado música, mas era o único que

entendia alguma coisa, porque tinha visto na Inglaterra como gravava música, naquele momento você gravava música sobre o negativo, não existia o magnético, gravava sobre o negativo e ele tinha 8 microfones, ele distribuía os 8 microfones para as famílias orquestrais, cordas, violas, cellos, e foi.. foi direto! Mas vendo a tela, coisa que nunca se fazia, o maestros não olhava para a tela. E eu dos 51 filmes que montei, os 51 foram feitos com cronômetro, era eu quem ficava com o cronômetro ao lado do maestro. Só o Walter Khoury é quem fazia seu filme com tela, os demais não.

CINTIA: Lá na Vera Cruz então era com tela?

MÁXIMO BARRO: Podia-se ser com tela. Se você tivesse dinheiro... podia ser assim. O Walter Khoury quando ficou dono da Vera Cruz, era assim. Eu quando tinha que terminar a gravação ao meio dia, porque o Rogério Duprat ia para a Vera Cruz para gravar a música do primo dele, né.. ele me disse: ainda não escrevia uma nota.. então tudo ainda foi improvisado dentro do estúdio. Até isso o Walter fez.

CINTIA: Isso já depois...

MÁXIMO BARRO: Estou falando já dos anos 70. A primeira vez que o Rogério gravou música é em A Ilha, 62, com cronômetro, foi gravado no estúdio da Eldorado.

CINTIA: Você chegou a presenciar alguma gravação de música nos estúdios da Vera Cruz?

MÁXIMO BARRO: Não, eu vi de outras pessoas. Na época que eu fiz esse material tinha acabado a Vera Cruz. A Vera Cruz locava o material e não tinha dinheiro para fazer olhando na tela. Fazia com cronômetro e depois o montador ajustava. Gostoso era trabalhar com o Rogério porque ele vinha para o estúdio com a partitura, então se não estava muito bom, ele dizia: corta, corta aqueles dois compassos...pega aquela música que sobrou de lá e coloca aqui, porque ele tinha a partitura, ele quem tinha feito, isso era o melhor. Porque quando eu destrocei outros músicos (risos), doía no coração, a música era do outro, mas eu tinha que ajustar a imagem.

CINTIA: Esse mapa de microfones que você mencionou foi em **Caiçara**?

MÁXIMO BARRO: É porque a Vera Cruz só tinha 8 microfones, acabou, ele usou tudo, dividiu as coisas e ... como é o nome dele mesmo? Ele é dono de uma empresa de dublagem...

CINTIA: Michael Stoll.

MÁXIMO BARRO: Sim, ele ainda trabalha?

CINTIA: Sim, vou entrevistá-lo amanhã.

MÁXIMO BARRO: Pergunta para ele como foi gravado o **Caiçara**, essas informações foi ele quem me deu. Uma coisa anti-econômica, porque você pegava a Sinfônica aqui, colocava dentro de um ônibus, levava para São Bernardo, chegavam lá, tiravam os instrumentos, começavam a afinar, e tudo isso você



pagando, depois o resto até chegar em São Paulo. Depois o Agostinho que cismou em fazer em São Paulo, ele gravou na Vera Cruz e a música em São Paulo, ele disse: eu vou economizar a metade e fez aqui em São Paulo. A Multifilmes fez uma sala para música, mas desconfio que ela não gravou nada dentro daquela sala.

CINTIA: O Simonetti gravou lá? Não acho que não foi na Maristela...

MÁXIMO BARRO: Sim, na Maristela, sim senhora.

CINTIA: Sim, foi **A presença de Anita...**

MÁXIMO BARRO: Sim, foi o primeiro que ele fez lá. Ele era músico de boate.

CINTIA: E era complicado para os músicos chegarem a São Bernardo na época...

MÁXIMO BARRO: É não tinha estrada como hoje, demorava, você tinha a Anchieta com uma pista só. Era um circo que desmontava, chegava lá, afinava tudo e começava a gravar, no mínimo 2h e depois mais 2h para voltar.

CINTIA: Quando chegaram os equipamentos estrangeiros, os técnicos eram estrangeiros, mas daí foi regimentado uma leva de técnicos aprendizes brasileiros?

MÁXIMO BARRO: Não, o Cavalcanti temia muito a filosofia brasileira. Ele estava acostumado muitos anos na Europa e quando ele chegou no Brasil, ele viu que todo mundo aqui era inteligente, ele ficou assustado, e com muita razão, porque ele chegou a ver filmes brasileiros e aí ficou mais assustado ainda. Ele pode ter errado em muitas coisas, mas era muito correto, atrás de cada estrangeiro, tinha 3 assistentes brasileiros, mas ele queria estes assistentes entendessem para depois fazer. Então tinha uma equipe de iluminação era formada de 4 pessoas, nós tivemos um grande operador dessa ordem, tanto que ele ia com a grua junto, e foi contratado, ficou dois anos ensinando como é que nós fazíamos a grua com duas pernas, na Alemanha, tecnologia brasileira para os alemães. Mas normalmente nós sabíamos tudo, e o Cavalcanti ficou assustado, tanto que ele obrigava ir 3 com cada um deles. O último filme que eu gravei já era com os brasileiros, eles sabiam tanto quanto o outro. Quem aprendeu com essas pessoas, deram grandes profissionais, porque tiveram uma escola, coisa que não tínhamos. O Brasil era assim, ninguém sabia de nada, então o próximo que chegava sabia menos que ele, tudo menos, era dramático e todos eram gênios. A ginga brasileira.

CINTIA: Você comenta no seu livro que o cinema se dividiu antes do Cavalcante e depois dele...

MÁXIMO BARRO: Mas não tenha dúvida nenhuma... tô pouco me lixando para aquilo que escreveu o cinema novo, o cinema brasileiro deve ser dividido antes e depois da Vera Cruz, claro que deve ser dividido em antes e depois... não estou dizendo que é melhor ou pior, mas é um cinema diferente, é um cinema competitivo, entre outras coisas, se é que vamos discutir economia, é um cinema competitivo, coisa que você não podia fazer antes. Aliás, o Cavalcante sabia que cinema no Brasil não se paga, ele precisava ser exportado, precisava competir

com aqueles que estavam lá fora. Em 1950 tinha acabado o neorealismo, acabou a época de você fazer merda desde que tivesse conteúdo. Agora é diferente.

CINTIA: Pena que ele ficou tão pouco tempo na Vera Cruz...

MÁXIMO BARRO: É, tanto é que ele fez apenas um filme e meio, *Caiçara* e Terra é sempre terra, que estava em sonorização e ele estava fazendo *Ângela*.

CINTIA: Você comenta em seu livro sobre a questão salarial. A Vera Cruz pagava muito bem...

MÁXIMO BARRO: Sim, os técnicos estrangeiros, porque para vir para cá eles precisavam receber mais ou menos o que recebiam em seus países...

CINTIA: Diferente da faixa salarial da Cinédia, Atlântida...

MÁXIMO BARRO: ah! Sim, inclusive dou citações de quanto ganhava o técnico de som na Cinédia, Atlântida, correspondia a um assistente da Vera Cruz... ganhava menos, também sabia menos que os outros, era uma fábrica, vai ganhando de acordo com aquilo que você sabe.

CINTIA: Quem foi Araken Campos Pereira?

MÁXIMO BARRO: Era um santista, ele teve algumas incursões no cinema carioca, mas ele escreveu sobre os fundamentos da história dos filmes. Então a casa dele, ele recebia jornal do mundo todo e recortava e depois ia fazendo seus livros. São sintéticos, tem os dois volumes da história do cinema de 1908 a 1978, então lá você tem o título, técnicos, atores. Ele fazia tudo isso por si, editava e ia para Santos, distribuía de graça.

CINTIA: Sabe porque pergunto, por causa das partituras... achei que seria uma fonte...

MÁXIMO BARRO: Não, ele me deu ainda em vida, uns 400 discos de música em 78 e eu tenho em casa.

CINTIA: Você doou para o MIS partituras da Vera Cruz?

MÁXIMO BARRO: Não é que eu doei para o MIS, todo o meu material eu doei para a FAAP, eu trabalhei sem receber. Uma vez por semana, eu chamava alguém que tinha feito história, um técnico, um produtor, ele dava um depoimento para o MIS. O que mais me chamou atenção naquela época, isso foi feito em 70, é que estava sumindo tudo da década de 50. Os filmes de 50 já não se podia assistir. E eu sabia que a primeira coisa que some no cinema é a música, então eu comecei a chamar estas pessoas e fiz separado de uns 10 músicos, uns que moravam em São Paulo, tem depoimento verbal.

CINTIA: Não vi nada disso lá... só achei do Paulo Pes...

MÁXIMO BARRO: Paulo? Não, é meu...

CINTIA: Não, é do projeto Memória Vera Cruz...

MÁXIMO BARRO: Quem é? Não é músico?

CINTIA: É, gravou junto com o Simonetti...

MÁXIMO BARRO: eu estive lá e nunca ouvi este nome, não estou duvidando, mas era músico ou assistente de montagem, porque se fazia minutagem...

CINTIA: Músico e assistente...

MÁXIMO BARRO: Da Vera Cruz... bem o Simonetti já estava na Itália, quando ele soube que tinha câncer, ele foi para lá e lá morreu. Tentei trazer o Radamés e ele não veio, o Mignone também não, estava doente.

CINTIA: O Guerra Peixe...

MÁXIMO BARRO: Não quis vir... só entrevistei os paulistanos...

CINTIA: e o Migliori?

MÁXIMO BARRO: O Migliori tinha morrido, eu fui até a casa da viúva então ela me deu os originais. E eu disse, olha a senhora está me dando os originais, eu tiro xerox, ela disse: não pode ficar com tudo, eu tenho 3 filhos e nenhum deles sabe o que é si bemol. Então, o que que vai fazer este daqui, ela segurava o neto no colo, é esse aqui talvez possa ser músico. A senhora permite que eu guarde os originais no MIS e dê o xerox para senhora, ela disse que sim.

CINTIA: Então tá tudo lá no MIS? Não consigo achar lá...

MÁXIMO BARRO: Eu um dia precisei de algo e estava classificado diferente, demoram para achar, através disso sei que... bem estão lá, não sei como é que você vai encontrar... mas estão lá...

CINTIA: Você trabalhou mais com o Duprat?

MÁXIMO BARRO: com ele fiz 20 filmes.

CINTIA: Ele tocou na Sinfônica Municipal? Ele gravou na Vera Cruz?

MÁXIMO BARRO: Ele me disse que quando estava escrevendo a música do filme do Nanni, **Cordélia**, ele me contou que ele tinha gravado **O Sací** do Nanni, com o cello. Não foi na Vera, foi na Maristela. Eu tenho uma fotografia do Guarniere regendo Simão, o caolho na Vera Cruz, depois não fizeram mais nada...gravavam à noite, gravavam até 5 ou 6 da madrugada...

CINTIA: me fala sobre o Simonetti...

MÁXIMO BARRO: ah! Sim, o Simonetti e o Rogério Duprat tiveram a infelicidade de fazer música de cinema no Brasil, porque eles seriam músicos internacionais, porque a música que eles escreviam para o cinema, era música de cinema, era uma música para a imagem, não era uma música para ouvir na sala de visita. A música que se ouve no cinema hoje é uma música para se ouvir na sala de visita, não é música de cinema, acabou, é uma música já feita especialmente para você ouvir em casa.

CINTIA: depois sai o cd...você acha que não deve ser assim?

MÁXIMO BARRO: bem, você não encontra um disco de música de cinema até 1950, a música do **Cidadão Kane**, só foi gravada para você ouvir na sua sala de visita depois de 1960...

CINTIA: e ela só faz sentido com a imagem...

MÁXIMO BARRO: sim, ela estava grudada e acabou, não tem significado nenhum. A música de cinema brasileira é igualzinha em todo lugar, todos os músicos reclamam do desprezo com que é vista a música de cinema. Se bem que o americano tinha uma fábrica, um escrevia, um passava, outro regia, o Max Steiner musicava todos os filmes da Warner, o Newman todos os filmes da Paramount e o Roy todos os filmes da RKO.

CINTIA: Os americanos tinham vários departamentos, gravação, copistas...

MÁXIMO BARRO: Tudo, tudo..

CINTIA: Aqui nunca foi assim?

MÁXIMO BARRO: Não a partitura era feita pelo maestro e já saía gravando. Eu não consegui infelizmente a partitura do Souza Lima, a lápis, para depois ser passada para o copista. O Santoro ele fez a música de um filme em 6h, ele foi ao cinema, jantou, sentou, escreveu a música do filme em 6h, ou tinha pouca música, ou estava inspirado (risos). E também tem o problema do tempo, um tempo ínfimo para o músico. Em todo o lugar do mundo se a atriz está ruim, não se filma hoje, se o diretor não está inspirado, não se filma hoje, se tem um furinho no dedo do iluminador, não se filma hoje, pode sempre fazer amanhã. Isso fica acumulado para o montador e para o músico, que têm que trabalhar de madrugada para ganhar todos os dias que aconteceu antes. E o músico menos ainda. Nos três filmes que eu fiz para o Mazzaropi tinha muita música, e não tinha tempo para apurar, era aos trancos...

CINTIA: ele gostava de cantar nos filmes...

MÁXIMO BARRO: sim, obrigatoriamente tinha um *playback* no filme dele ou de outros..

CINTIA: Ele cantava bem?

MÁXIMO BARRO: não, ele cantava muito mal, ele tinha uma concepção muito estranha, o filme tem que parar para a gente ouvir a música, depois o filme volta, na época ele fazia a comédia musical de 1930, para a história e depois entra...isso na Metro era da década de 30..

CINTIA: Na Vera Cruz ele fez isso, em Sai da frente ele canta...

MÁXIMO BARRO: mas, lá ele não mandava nada, essa concepção era do diretor, quando eu montei era na produtora dele, eu montei **As aventuras do Pedro Malazarte** e mais tarde, como não podia deixar de montar O corintiano (risos)...

CINTIA: se você quiser acrescentar algo...

MÁXIMO BARRO: é bom que fique claro colocar o problema dos músicos de cinema, se lá fora já é um problema, imagine aqui. Só o fato de você convocar os

músicos à noite, você pega a pessoa cansada, um trombonista, depois de ter tocado Mahler, ele vai tocar mais 6 horas....isso é um problema.

CINTIA: Bem, acho que é isso...obrigada.

MÁXIMO BARRO: obrigado você e vou te dar um outro livro meu.

## MICHAEL STOLL

Entrevista realizada 18 de março de 2004 nas dependências do Estúdio Álamo/  
São Paulo

Meu nome é Michael Stoll e eu era técnico de som na Vera Cruz de 1950 até 1954.

CINTIA: Conte para mim como você chegou aqui. Você foi contratado pelo Cavalcante?

MICHAEL STOLL: Eu fui contratado pelo Cavalcante, eu não o conhecia, e ele obviamente me conhecia por reputação, mas eu não o conhecia, só de nome, inclusive ele me entrevistou na véspera de natal de 1949, conversamos e eu fui contratado verbalmente. Aí eu disse para ele, quando que eu devo ir? Ele disse, você pode ir amanhã, eu disse: não posso. No fim, eu saí de navio no dia 17 de janeiro, de Londres e cheguei no Brasil no dia 30. Na Inglaterra um frio e chego no Rio de Janeiro, eu queria voltar, porque era um calor que eu jamais tinha sofrido na minha vida.

CINTIA: Você já tinha assistido algum filme brasileiro? Sabia alguma coisa daqui?

MICHAEL STOLL: Não, eu não sabia nada, eu fui ao consulado brasileiro em Londres e eu perguntei que eu queria falar com o cônsul, ele perguntou se eu falava português, eu disse não, se eu falava italiano, não então ele negou. Aí ele me chamou um rapaz jovem que falava inglês e eu comecei a fazer perguntas, porque eu não conhecia nada do Brasil, e fui saber que a Carmem Miranda não era brasileira e sim portuguesa, ouvi falar do Porto de Santos e de Belém, mas isso em função que eu estava na época fazendo um filme chamado, **No fim do rio**, e a Bibi Ferreira que tinha 20 anos era a estrelinha, por isso eu soube o que era Brasil, fora disso nada. Comecei a fazer perguntas para o rapaz sobre São Paulo, onde ficava e tudo o que eu perguntava ele dizia: eu não sei, escuta você é ou não é brasileiro? E disse mas eu saí do Brasil com dois anos e nunca mais voltei.. por isso que eu quase desisti em função da língua... porque eu fui numa loja que naquela época vendia o Language Phone, que é um curso por disco, “ah! Você tá entendendo? Tô” ah! Então eu posso utilizar os 17 dias que eu vou ficar flutuando para pelo menos aprender alguma coisa. Então disse: o senhor quer ouvir alguma aula? Eu digo, quero, esse foi o erro dele, quando terminou a aula eu disse, essa língua eu nunca vou aprender e verdade que era o português de Portugal.

CINTIA: e não é que aprendeu?

MICHAEL STOLL: (risos)... sim forçosamente...

CINTIA: E juntamente com o senhor veio mais alguém da Inglaterra?

MICHAEL STOLL: Sim, mas não na parte disso...

CINTIA: Para o som?

MICHAEL STOLL: Não, o engenheiro chefe era Eric Rasmussen, que eu acho que nem está vivo mais, inclusive ele teve um ataque de nervos e logo teve um colapso nervoso, foi levado de volta para a Dinamarca depois de não sei quanto tempo. Era gozado porque ele estava sentado ao meu lado, estávamos gravando e o Eric detesta mortadela e digo ele já comeu o segundo sanduíche de mortadela. Era de madrugada, foi em Caiçara, aí no dia seguinte ele pifou, acontece. Mas da Inglaterra vieram o pessoal de câmera Chick Fowle, que já faleceu, o Rony Strugess, ele está na Inglaterra...

CINTIA: Por favor me conte, quando o senhor chegou o senhor foi direto para os estúdios da Vera Cruz e não tinha nada lá? Como foi essa história?

MICHAEL STOLL: Quando eu soube...(risos)...alguém obviamente me apanhou e subimos para Santos de carro, disseram: vamos passar pelos estúdios e você pode ver onde vai ser o estúdio... aí nós entramos, eu olhei e disse: Mas onde vai ser o estúdio? Eles disseram, não aí... mas eu disse: isso é um galpão, isso não é um estúdio e tinha uns galinheiros que aliás foram depois convertidos em apartamentos num dos quais eu fiquei durante um ano, dois anos... mas não tinha nada, realmente não tinha nada..

CINTIA: Já em 50?

MICHAEL STOLL: isso em 50, não tinha nada, mas estúdio de som, no sentido de poder gravar som direto, não, era muito caro para eles, por isso tudo era dublado.

CINTIA: Tudo foi dublado?

MICHAEL STOLL: Tudo....

CINTIA: Se fazia som guia e depois dublava?

MICHAEL STOLL: Exato, exato, que é um pé no saco...(risos) tem que censurar essa parte... (risos)

CINTIA: E depois foi montado um estúdio de grande porte? Ele tinha condições, como foi isso? Era isolado?

MICHAEL STOLL: Sim, menos quando os passarinhos começavam a cantar lá de cima, então a gente passou a trabalhar só à noite, os passarinhos entravam pelo teto e faziam a festa, com música, você já viu, tocava o oboé e o passarinho respondia...(risos), aí a uma certa altura só gravávamos música somente à noite, porque à noite eles dormem, não incomodam.

CINTIA: E tinha um estúdio para sonorização e um estúdio para gravação de música, orquestra? Como era?

MICHAEL STOLL: Não, tinha um estúdio de dublagem propriamente dito, só a fala, estúdio pequeno e depois tinha um estúdio grande que era de mixagem e de gravação de música, então esses eram os dois estúdios que tinha...

CINTIA: E o equipamento era todo novo? Tinha microfones bons? Mesas de qualidade?

MICHAEL STOLL: Sim, isso sempre, o equipamento era de primeira linha, RCA, inclusive eu tenho um gravador aqui que eu comprei um Mantex, aquele tipo caixão, que até hoje funciona...

CINTIA: E foi usado lá...

MICHAEL STOLL: Foi usado lá. Eu também comprei uma câmera ótica RCA, só para ter, porque eu achava que fazia parte do passado e o resto do equipamento eu não sei que fim levou, se foi desmontado, vendido, sucateado, realmente eu não sei, mas o equipamento em si era muito bom, seis de som e seis de câmera.

CINTIA: E todo esse equipamento o senhor já lidava com ele na Inglaterra?

MICHAEL STOLL: Ah sim, eu trabalhei 6 anos com cinema na Inglaterra depois vim...

CINTIA: E junto com o senhor tinha algum técnico brasileiro que auxiliava?

MICHAEL STOLL: Não, tinha o que eu tive que instruir.

CINTIA: Ninguém sabia nada?

MICHAEL STOLL: Na parte de gravação do filme não tinha muito problema porque era som guia...

CINTIA: Me explica como era o som guia?

MICHAEL STOLL: É um gravador que você usa para qualquer gravação. É som guia porque serve de guia, mas qualitativamente não presta. Então para captar aquilo não precisava de grande técnica, isso a gente arrumava, tinha que treinar o pessoal para projeção, ninguém sabia o que era um projetor, as cabeças reprodutoras que naquela época eram de filme ótico, que não tinha fita magnética naquela época e esse pessoal a gente tinha que ensinar... foi aí que eu comecei a aprender um pouco mais de português... porque como que eu vou explicar em inglês, que olhavam para mim como se eu fosse um marciano, que não entendia nada do que eles estavam falando. Então trabalhava com desenhos, mostrava martelo, então eu perguntava: hammer, então eu desenhava e eles me davam o martelo... e assim foi. No início foi muito complicado, difícil.

CINTIA: Então a sonorização era feita assim, gravavam tudo no som guia e aí recrutavam os dubladores...

MICHAEL STOLL: Isso...

CINTIA: E eram os próprios atores?

MICHAEL STOLL: Não, nos primeiros filmes não, **Caiçara** por exemplo, o único que teve sua própria voz foi Abílio Pereira de Almeida, o Mário Sérgio fez a sua voz e a Eliane também, mas o resto era...

CINTIA: E os atores nunca tinham dublado?

MICHAEL STOLL: Nunca tinham dublado, eles tinham que aprender, foi usado na época o elenco que era da rádio São Paulo, que tinha rádio novela...



CINTIA: ...Que estavam mais acostumados com o microfone, mas não com dublagem não?

MICHAEL STOLL: É mas pelo menos representavam, mas com dublagem não, tinham que aprender na marra. Na época como você tinha a moviola, então você tinha uma possibilidade de desdobrar, tirar os erros, as repetições, etc, mas no início era muito trabalhoso..

CINTIA: Tinha um mapeamento para microfones para a gravação da orquestra?

MICHAEL STOLL: Não, eu colocava eu queria, eu colocava, então depende, depende do tamanho. Uma vez nós tivemos que fazer o Hino Nacional da Inglaterra, o que precisava de uma banda enorme e não cabia...

CINTIA: Para o filme *Appassionata*?

MICHAEL STOLL: Não me lembro... mas sei que eu morri de rir, eu não sabia se eu devia ficar em pé ou se eu devia ficar sentado porque quando se toca o Hino Nacional, você fica em pé, mas eu fiquei sentado (risos)

CINTIA: E aí colocava um microfone para cada naipe?

MICHAEL STOLL: É, geralmente... um piano tinha um microfone, violinos e cellos têm microfones separados, toda a parte do sopro tem, dependendo do sopro. Nós usávamos em média 8 microfones para fazer uma sessão. Hoje acho que eles fazem isso com 3 ou 2, enfim a técnica mudou muito e a qualidade do equipamento idem, principalmente com o som digital.

CINTIA: E não vazava o som? Era bom então...

MICHAEL STOLL: Não, não vazava, era razoável... (risos).

CINTIA: Quando se gravava a orquestra, ia a Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal, não? E era muita gente, o acesso para esse pessoal como era?

MICHAEL STOLL: Eu, não sei, eu não tinha nada a ver com essa parte. Eles eram recrutados pelo próprio maestro. Então o primeiro filme foi Francisco Mignone que fez *Caiçara*, depois Guerra Peixe com *Terra é sempre terra*, e ele era um saco, não sei se conto isso...

CINTIA: Não, pode contar... o Guerra Peixe?

MICHAEL STOLL: Não porque foi muito simples, foi o primeiro pega que eu tive, assim que entrei no estúdio para gravar e ele começou a me dizer onde é que eu teria que colocar os microfones, aí eu olhei para ele e disse: “você dirige a orquestra eu dirijo o resto”, não tinha noção, mas queria sabe, além do mais acho que ele nunca tinha gravado na vida, aí depois a gente acertou... você acredita, você já chegou a ver foto dele? Ele é baixinho, o problema é que baixinho quer se impor...(risos)... mas, era o mesmo que arrecadava o pessoal, mas eu acho que grande parte era da orquestra sinfônica... se bem que tinha o pessoal que tocava em boate, bar... Simonetti por exemplo tinha um trio muito bom, dois irmãos...

CINTIA: Paulo Pes e Carlo Pes?

MICHAEL STOLL: Sabe que não me lembro, o irmão dele, Carlos talvez, ele tocava guitarra, mas espetacularmente, o irmão dele tocava contrabaixo e Simonetti piano. Esse sim era músico!

CINTIA: Me fale um pouco de Simonetti...

MICHAEL STOLL: Eu conheci Simonetti logo depois que eu cheguei porque ele era pianista do Nick Bar e falava inglês, então era um casamento natural, eu tinha com quem conversar e entendia de música e gostava e ele até que um belo dia resolveram dar uma chance à ele para fazer o primeiro filme. O primeiro filme do Simonetti, não me lembro, eu sei que ele fez dois ou três, um deles foi o farol, que era do primeiro marido da Tônia Carrero, Carlos... pai do ator...

CINTIA: Thiré..

MICHAEL STOLL: Não me lembro se ele fez, ah, ele fez **Appassionata**...

CINTIA: Ele fez trilha para 8 filmes na Vera Cruz.

MICHAEL STOLL: Não me lembro se ele fez **Tico tico no fubá**...

CINTIA: Não, **Tico tico no fubá** foi o Radamés...

MICHAEL STOLL: Ah! Radamés Gnattali, esse era muito bom, muito complicado...

CINTIA: Complicado em que sentido?

MICHAEL STOLL: No sentido do trabalho, muito exigente com a orquestra e às vezes não precisava ser, mas era muito competente...

CINTIA: Ele pedia para repetir?

MICHAEL STOLL: É, às vezes eu calava porque não era minha função dizer o que eu achava, mas às vezes é aquele negócio, o perfeccionista quer o máximo, só que ele esquecia que aquele pessoal estava morto de cansaço de vir do Municipal, depois de Ter tido ensaio lá de dia e vir para gravar à noite...

CINTIA: Música sempre à noite?

MICHAEL STOLL: Por causa dos malditos, os benditos passarinhos...

CINTIA: O senhor me disse em *off* que o Simonetti é o que mais escreveu para cinema...

MICHAEL STOLL: Simonetti é o único que escreveu para cinema, naquela época que eu conheço, porque ele fazia uma música, eu não vou dizer aqui tipo americana porque isso não existe, mas ele fazia uma música que fazia sentido dentro do contexto filme, do conteúdo da história e não uma música porque achava apenas que essa música é bonitinha então vai entrar no filme... só porque eu 'acho' que deve por uma música aqui... não era assim... então eu achava ele um excelente profissional depois ele voltou para a Itália e morreu bestamente de uma operação de emergência e eu estava Roma e eu telefonei para a casa dele, eu combinei com ele no dia seguinte e minha mulher falou, então vou para Florença, então você fica para ver teu amigo aqui.... aí no dia telefonou para mim sua mulher que disse que ele infelizmente teve uma chamada, ele teve que ir não

sei onde para fazer um show e não podia recusar, então ele entrava em contato comigo depois... foi a última vez que ouvi... depois a próxima coisa que eu soube que operou as amígdalas e teve uma hemorragia e fim de papo...

CINTIA: O filho dele é músico também...

MICHAEL STOLL: É, eu não o conheço porque naquela época quando eu conheci Simonetti ele não tinha filhos, aliás nem era casado.

CINTIA: Os outros músicos, você se lembra? Você teve contato com os músicos, essas particularidades... o Migliori...

MICHAEL STOLL: Bom, quem era doido, era Francisco Mignone.

CINTIA: Ah! Esse era! Eu li um depoimento dele de que ele não gostou de Ter feito trilhas para a Vera Cruz porque as pessoas não ouviam sua música, as pessoas apreciavam o filme...

MICHAEL STOLL: É, doido. Quando nós terminamos a sessão, ele me agarrou e me beijou no rosto, aquele beijo cuspido (risos) ...mas era doido, completamente doido..

CINTIA: E um excelente músico...

MICHAEL STOLL: Era, aquela música que ele fez, não sei se é uma adaptação ou se é uma música nordestina Mulher Rendeira, ele fez um arranjo muito bem. Esse realmente entendia de música, não de cinema.

CINTIA: Você fala de Mignone ou Migliori?

MICHAEL STOLL: Não Migliori, Mignone era italiano...

CINTIA: Os maestros participavam da edição? Ou iam para o estúdio só para gravar a orquestra?

MICHAEL STOLL: Só para gravar...

CINTIA: Me parece que tem uma cena que o Simonetti atuou...você sabe disso?

MICHAEL STOLL: Como ator?

CINTIA: Sim, como pianista de cabaré, eu acho que é ele... **Na senda do crime...**

MICHAEL STOLL: A não ser talvez que ele fez uma ponta, eu trabalhei **Na senda do crime** mas realmente não lembro, quer dizer ele fez a música, mas se ele foi visto com personagem ou figuração não lembro...

CINTIA: Michael, nas cenas em que se tinha piano, por exemplo ele tocando, em **Appassionata** por exemplo, que Tônia Carrero dubla, **Tico tico no fubá**... como eram feitas essas gravações? Era tudo dublado?

MICHAEL STOLL: A parte de música nesse sentido do piano é invertido. Então quem tocava, era pianista, quem gravava era Yara Bernette, então depois pegava a Tônia Carrero, ensina ela mais ou menos que tipo de movimento deveria fazer com as mãos, mas não tem nada a ver com música, nem sabia, não tinha noção, então você inverte...

CINTIA: Sabe porque eu te perguntei isso? Porque há uma cena de ***Na senda do crime*** parece que ele está tocando... é muito perfeito a movimentação com o som ouvido...

MICHAEL STOLL: Se está tocando é alguém que toca... eu não lembro dele...

CINTIA: E mesmo assim foi com som guia?

MICHAEL STOLL: Ah, sim... você grava essa parte antes no estúdio de gravação de música, depois faz um *playback*, que na época era disco e a pessoa na hora que ouve isso quando está filmando, faz a movimentação acompanhando...

CINTIA: O senhor se lembra das cenas de Tico tico no fubá, o senhor fez não?

MICHAEL STOLL: Fiz, de 50 a 54 fui eu...

CINTIA: A cena do circo, dos palhaços... tem algum microfone muito perto? Porque a gente escuta até o barulho das roupas, porque não existia microfone de lapela não?

MICHAEL STOLL: Eu diria que não, tudo aquilo foi com *boom*, era com o Piolim...

CINTIA: Como era feita a gravação dos ruídos? É tudo muito perfeito...

MICHAEL STOLL: Isso se fazia à parte, às vezes sim, quando eu podia evitar, não, mas às vezes sim, porque é muito trabalhoso, o que a gente chama ruído de sala.. se você tem um filme que é dublado inteiramente, você tem que fazer todos os sons que vão acompanhar e quem se enche montando isso nos lugares certos é o montador, Mauro Alice... é complicado...

CINTIA: Ainda para a época...

MICHAEL STOLL: Sim, porque primeiro você tem que ter imaginação. Que tipo de barulho? Você tem que pesquisar o que dá o barulho que você quer, porque não adianta dizer, dei um soco na sua cara, porque não vai fazer nada, por outro lado eu não posso pegar uma melancia e bater porque vai ficar ridículo, geralmente se usa um repolho, mas em todo caso, se tem que pesquisar para poder fazer. Depois se tem os ruídos em ambientes, água corrente, mar, esse tipo de coisa, tudo é feito separado, depois você faz a mixagem...

CINTIA: Tinha um banco de ruídos?

MICHAEL STOLL: Ah! Sim... a gente fazia o que se chama arquivo de efeitos..

CINTIA: E como eram gravados?

MICHAEL STOLL: Inicialmente a gente gravava tudo em película, em negativo de som, não existia gravador de fita, o único gravador diferente naquela época era o gravador de fio, esse você não chegou a ver, tenho certeza, é peça de museu. O carrossel era uma bobina de fio que parecia corda de piano fininha, fininha... ela gravava, mas às vezes arrebentava, e como se consertava? Se fazia um nó nos dois pedaços e continuava gravando...era muito rudimentar naquela época. Toda a nossa gravação era basicamente feita na ilha de edição ...

CINTIA: E a qualidade era boa...

MICHAEL STOLL: É... é que naquela época não se tinha o digital, hoje não se compara, mas hoje você tem...

CINTIA: O senhor sabe como eram decididos quais os trechos dos filme iriam ter música ou não iriam?

MICHAEL STOLL: Basicamente o diretor ou o diretor junto com o compositor, neste caso o maestro.

CINTIA: E a orquestra tocava com o filme passando na tela? Como era feito a minutagem?

MICHAEL STOLL: Não, não era assim. Bom, a não ser quando era uma coisa mais complexa onde tinha que ter um ponto exato, se fazia de vez em quando com projeção, mas 95% das vezes era sem imagem porque você tinha o tempo anotado.

CINTIA: O senhor acha que os filmes da Companhia Vera Cruz se assemelham mais aos filmes hollywoodianos ou ao neorealismo italiano?

MICHAEL STOLL: Eu diria mais italiano, não tem nada a ver com Hollywood...

CINTIA: Porque muitos livros e críticas apontam para isso... principalmente por causa da qualidade técnica, enquadramentos, fotografia, iluminação...

MICHAEL STOLL: A parte técnica sim, mas a parte em si do filme não tem nada a ver com isso. A parte técnica sim, iluminação, parte de câmera, parte de gravações, tudo... eram tão bom quanto. O problema inicial que existia aqui eram os cinemas, que até hoje ainda existem ...menos os novos. Eu me lembro em agosto de 50 eu fui ao Rio de Janeiro participar da 1ª conferência, um conagraçamento do pessoal de cinema, 1º Festival de Cinema, e alguém me perguntou se eu faria uma tese sobre o som no cinema brasileiro, nos cinemas brasileiros. Aí no dia seguinte me perguntaram: “cadê a tua tese?”, eu disse: “está aqui”, ele olhou para mim, e eu: “é muito simples, é derrubar todos os cinemas e construir novos.” Porque não tem como corrigir aquilo, não tem mesmo. Para você Ter uma idéia o Cine Ypiranga, nós medimos para um filme do Massaini, eu não sei qual, ela tinha um atraso de 8 segundos, então eu falava ‘bom dia’ e este bom dia durava 8 segundos, só que a fala não durou 8 segundos, então tudo ficava embrulhado, então não tínhamos separação de ouvir claramente, ouvíamos barulhos e realmente os cinemas eram feitos para estética. Eu fui uma vez a casa de Jan Manson, e ele tinha um cinema pequeno, uma sala de projeção na casa dele, eu jantei com ele e a mulher dele e ele queria que eu visse. Ele disse: “o que você acha?”, “olha é muito bonito, geralmente é bonito, agora como estúdio para a parte de som é uma merda.” O que ele fez? Fez enfeites que são muito bonitos a vista, mas não funcionam a acústica. É muito difícil um estúdio ser muito bonito, você pode dar um tchan, mas fora disso não, o importante dele é a acústica.

CINTIA: Quando você chegou da Inglaterra o estúdio de som não estava pronto. Você foi consultado quanto a construção dele?

MICHAEL STOLL: Imagina! Foram fazendo...

CINTIA: Porque o Cavalcanti era arquiteto...

MICHAEL STOLL: Sabe que eu não sei... sabe o que acontece é que, ele já é falecido, o Franco Zampari era o presidente que o chamavam de pequeno Mussolini, era extremamente ditatorial e ele era engenheiro de construção, por profissão e tinha sido para as indústrias Matarazzo, então ele achava que ele entendia de tudo, então vamos fazer tudo... e deu no que deu.

CINTIA: Conta para mim, se tem algum fato, ou alguma história sobre o idioma. Porque acho que era complicado, tinha a ala dos italianos, dos ingleses, dos alemães e do pessoal que falava o português e era complicado se entender não?

MICHAEL STOLL: Os italianos... na parte técnica tinha um operador de câmera e tinha um argentino, mas o inglês era razoável no caso dos dois. Tinha um francês, o Jacques Deheinzelin, não falava inglês, era mais em francês e português, complicava muito a vida, porque a certa altura... eu posso citar um fato que foi cômico. Depois de um mês, eu estava hospedado no Hotel Trevis, que naquela época não é a espelunca que aparentemente é agora e junto comigo o maquiador Jerry Fletcher, já falecido. E todo dia a gente saía do hotel, pegava um táxi e ia para o TBC, onde era o escritório da Vera Cruz. Belo dia o Jerry disse: “porque a gente pega o táxi se pode ir a pé?”, eu disse: “tudo bem, só que eu não tenho noção nenhuma”, porque o carro fazia assim, assim e não sei o quê...ele disse: “bem, vou perguntar ao guarda”, eu disse: “Jerry, você sabe com perguntar ao guarda?”, “sei”, chega o guarda e ele diz: “por favor, teatro brasileiro de comédia” e o guarda por infelicidade dele entendeu. Aí o guarda respondeu: “o senhor vai descendo aqui, quando chega na terceira travessa, vai ali...aí ele olhou para mim, eu olhei para ele e dissemos: “táxi!”, e assim fomos.(risos)

CINTIA: Perguntar é fácil o difícil é entender a resposta...(risos)

MICHAEL STOLL: É entender a resposta! A gente ia muito em festa, nós éramos os macacos ingleses à mostra e realmente você ficava sentado numa reunião de 20 e 30 pessoas e você entendia uma palavra no meio de cada 20, porque às vezes tinha alguma semelhança com inglês. Então você bancava basicamente o bobo, você ria hã, hã, hã, outro ria hã, hã, hã e ao lado deles, o que ele disse, não sei o que ele disse, mas eu sigo a multidão e às vezes é perigoso perguntar. Nós fomos em uma festa que estava sentada Yolanda Penteado Matarazzo e o Jerry que era cheios de brios diz para alguém: “como é que se cumprimenta uma senhora no Brasil?” e a pessoa disse. Aí na fila, ele pega a mão dela, beija e diz :”gostosona” (risos)... depois disso eu não pedi mais conselhos aos brasileiros, eu olhava no dicionário, era mais seguro...

CINTIA: O senhor Máximo Barro comentou que cada técnico estrangeiro tinha em média 2 ou 3 brasileiros que ele treinava...

MICHAEL STOLL: Não, isso não é verdade...

CINTIA: Você não tinha assistentes?

MICHAEL STOLL: Treinando?

CINTIA: Te auxiliando e por fim aprendendo o que você ensinava...?

MICHAEL STOLL: Em diversos setores tinha. Nós tínhamos dois para a projeção e tínhamos três para máquinas reprodutoras. Esses nós ensinamos, não é que ficavam grudados tomando aula.

CINTIA: Essas pessoas você escolhia?

MICHAEL STOLL: Não, acho que o pessoal do departamento pessoal é que recrutava em São Bernardo do Campo.

CINTIA: Porque elas também não falavam inglês...

MICHAEL STOLL: Não, imagina...

CINTIA: E dava muita confusão?

MICHAEL STOLL: (risos) bem, a gente se vira quando precisa, principalmente em linguagem técnica, então se você não sabe se tem, você aponta para a fotografia e diz 'este, aquele' e vai aprendendo. O início é complicado, é muito difícil.

CINTIA: Me lembro que li, que você pedia um material e a pessoa respondia yes, yes e nunca trazia...

MICHAEL STOLL: Isso foi no filme *Caçara* em Ilha Bela. Tinha um rapaz que nós ensinamos ele a operar a câmera gravadora que era óptica e era um rapaz inteligente, tinha se formado e tudo mais, aí no fim do dia, eu perguntei a ele você mandou, did you send the rushes to the laboratory? Ele me respondeu: yes. Aí passam os dias e nada eu liguei para o laboratório e era o Rex, cadê a resposta do teste, como que teste? Aquilo que o Alvaro mandou, não, não chegou nada, eu tinha perguntado à ele uma frase que ele não entendia. Se ele tivesse dito... que quase o matei. Como você diz, não adianta só fazer a pergunta precisa saber a resposta. Aos poucos, você vai aprendendo, eu me dei o trabalho de cada dia decorar 10 palavras, aí depois de um ano fui falando mais ou menos.

CINTIA: após a primeira fase da Vera Cruz em 54, você pensou em voltar para a Inglaterra?

MICHAEL STOLL: Olha eu saí da Vera Cruz, quando terminou meu contrato, no final de...bem, inicialmente foi sem contrato, eu queria ficar livre para voltar e pagar minha passagem, acho que eles achavam que eu era doido, eu fico livre, não me agradou eu vou, embora. Em 1951, eu voltei para ver minha família na Inglaterra e quando eu voltei, eu assinei um contrato até o final de 54. Eles queriam que eu continuasse, mas a Vera Cruz já estava quebrada. A gente recebia salário com 3 meses de atraso e eu já tinha casado e disse não. Eu pensei em voltar, mas o frio de Londres não ia dar certo... mudei... me adaptei bem...

CINTIA: E foi uma escola...

MICHAEL STOLL: Ah! Sim, muitos aprenderam e foi uma escola, muitos morreram, muitos partiram para comerciais, mas hoje em dia em São Paulo se você precisa formar duas equipes de filmagem, dois filmes, você não consegue...ele não pode largar o certo pelo incerto, um filme é um filme, depois terminou.

CINTIA: O senhor foi para a Maristela?

MICHAEL STOLL: Eu gravei um filme para a Maristela, o primeiro filme colorido, um filme de uma dançarina...

CINTIA: ***Presença de Anita?***

MICHAEL STOLL: Não, pode ser... não lembro, mas isso porque a Vera Cruz alugou o estúdio, não que eu fiz direto, depois quando eu saí, eu montei uma fábrica de artigos para presente, depois trabalhei com equipamentos para incêndio, e só voltei a trabalhar com som em 1962, indiretamente, eu era distribuidor de filmes e voltar a som mesmo, em 1975. Fui atender um chamado do José Bonifácio da Globo, porque estúdio de som realmente era muito ruim, um era pior que o outro, tentamos o Herbert Richards, era uma bomba, agora não, mas antes era um horror e tinha diversos e tudo era ruim, eu disse para o Boni, monte você um estúdio, você tem tudo aqui, estúdios, equipamentos, elenco, ele diz, não, mas você poderia montar. Eu disse que não estava a fim, e ele disse: porque, você acha que você não é capaz? Aí foi o grande desafio, eu montei Álamo, em 1975. Começou antes com processo químico em banda ótica e depois não dava mais.

CINTIA: Os equipamentos da Vera Cruz eram grandes...para levar para locações era ruim não?

MICHAEL STOLL: Sim, mas íamos com um portátil e os grandes mesmos ficavam no estúdio. O trabalho eram aqueles geradores...

CINTIA: Se você quiser contar mais algo?

MICHAEL STOLL: Ah! Eu posso lhe contar uma fofoca, mas em *off* (risos)

CINTIA: Então conta...



**DEPOIMENTO DE MICHAEL STOLL – retirado da tese de *Burguesia e cinema – o caso Vera Cruz*, de Maria Rita Galvão, USP – 1980 (o depoimento não consta no livro, apenas na tese)**

“Cheguei em fins de janeiro de 1950. Fui convidado por Cavalcanti para vir ao Brasil na véspera do natal, saí da Inglaterra no começo do mês e em fins de janeiro estava no rio de janeiro. Vi um pouco da cidade, e no mesmo navio viemos – havia alguns outros comigo – viemos até Santos. Fomos recebidos no porto por Cavalcanti e Carlo Zampari. No meio do caminho para São Paulo, eles resolveram nos mostrar o estúdio – e realmente foi esta a nossa primeira surpresa, porque não existia estúdio nenhum. Existia um galpão pequeno, um canteiro de flores, e só. Quando eles falavam em estúdio se referiam ao lugar onde seria construído o estúdio, simplesmente. Depois começaram a falar em estúdio de som; mas o que eles chamavam de estúdio de som consistia basicamente em quatro paredes, um teto e um piso, não havia a menor condição para gravação. E portanto fazíamos som guia. O som definitivo era dublado, feito a posteriori juntamente com a gravação da música, dos ruídos, e depois mixados, era um problema enorme, a dublagem. É muito difícil fazer a dublagem com pessoas inexperientes. Aprenderam rapidamente, é verdade, mas no início foi tudo muito difícil, e ao mesmo tempo era tudo irresistivelmente cômico.

Vou contar um caso. No início, é óbvio, nós não falávamos português. Mesmo assim tínhamos que nos entender com os brasileiros, treinar o pessoal para as tarefas imediatas; cada um de nós tinha seus assistentes brasileiros para nos ajudar. Que tampouco falavam inglês. Mas havia um deles que se dirigia a nós em inglês, dizia: ‘good morning’, ‘how are you’, ‘nice day’, etc. então nós falávamos sempre com ele, e ele respondia ‘all right’, ‘yes’, ‘no’, ‘thank you’, etc. mas veio um dia e – qual foi nossa surpresa – nós descobrimos que era só isso que ele sabia falar, e entender não entendia nada!...não entendia uma palavra do que nós dizíamos. Mas só descobrimos isso depois de estar gravando havia mais ou menos duas semanas em Ilha Bela, quando não chegavam do laboratório os rushes do copião de som. Nós reclamávamos, e nada. Então descobrimos que esse rapaz – chamava-se Álvaro – às vezes carregava o magazine para as gravações, outras vezes não entendia que era para carregar e não carregava, e outras vezes ainda se esquecia de descarregar. Então, durante aqueles quinze dias nós trabalhamos feito doidos pra descobrir que as partes que não vinham do laboratório nunca tinham sido gravadas!...isto é para você Ter uma idéia dos apertos que nós passamos naquele início da Vera Cruz. Depois aos poucos as coisas foram se engrenando...mas no primeiro dia quando nós vimos que não tinha estúdio nenhum, a nossa vontade, foi descer de novo a Serra do Mar, tomar aquele mesmo navio, seguir até Buenos Aires e voltar para a Inglaterra.

Sem falar a língua não percebíamos muita coisa. Para nós a saída de Cavalcanti foi uma surpresa muito grande. Ninguém suspeitava de nada, de que sua saída vinha sendo tramada há muito tempo. No entanto ele e os irmãos Zampari já tinham várias vezes discutido sobre isso. Só que nós não sabíamos, nunca sabíamos de nada.

Havia os italianos e nós, os ingleses. Duas colônias, mas nenhuma rivalidade entre elas, éramos uma boa equipe. A grande diferença entre nós ingleses e os italianos, é que o italiano imigra e o inglês apenas muda de casa, você entende? Depois, os italianos são diferentes mesmo, muito melodramáticos, então havia coisas engraçadas no nosso relacionamento, apesar da camaradagem. Uma noite, estávamos jantando no restaurante da Vera Cruz, Oswald Haffenrichter – que faleceu há dois anos – a mulher dele, Celi e eu. Era então julho de 1950. Pintando tudo com tintas muito negras, Celi nos falou sobre a péssima situação da Vera Cruz e contou muito confidencialmente, que se **Caiçara** não desse certo, ele estava desconfiado de que Zampari ia se suicidar... todo mundo continuou comendo como se ele não tivesse dito nada. Mas como Celi esperava uma resposta, alguém perguntou se, na triste situação da Vera Cruz, Zampari não iria precisar de algum dinheiro para o enterro...”

## ANÁLISE MUSICAL

### Análise musical do trecho do filme *Ângela*

#### 1. ANÁLISE HARMÔNICA

- a) Nota-se o aparecimento do acorde de RéM (D) logo no início da composição (1<sup>o</sup> compasso). E percebe-se do início ao fim ocorrência da nota do baixo ré, como uma nota pedal de ré o tempo todo, ou seja, durante os 15 compassos.
- b) Os outros acordes são decorrentes de D, entretanto no 2<sup>o</sup> compasso há o acorde de Dm com a 5<sup>a</sup> do acorde ornamentada (Dm#5). A opção do uso deste acorde deveu-se a melodia apresentar as notas musicais: ré natural e um dó natural na melodia.
- c) No 3<sup>o</sup> compasso observamos a volta da utilização do acorde de RéM (D) Ainda assim, notamos que o acorde de Ré permanece e a ornamentação é completamente caracterizada no próximo compasso.
- d) No 4<sup>o</sup> compasso observamos a volta do acorde aumentado ou podemos chamá-lo de “ornamentado” de Dm.
- e) No 5<sup>o</sup> compasso novamente o acorde de RéM (D).
- f) E assim sucessivamente os acordes alternam-se em D e D#5. Com exceção do compasso 6, cujo acorde é rém dim (Dm-5). Neste compasso na melodia surge a nota láb, também uma nota decisiva no acorde, nota que o caracteriza. Este é um acorde decisivo para elaborarmos com convicção que o compositor utilizou-se do recurso da ornamentação de acorde, no qual uma nota ou duas são tocadas meio tom acima ou abaixo. Esse recurso nos oferece a sensação da harmonia ser construída sutilmente, sem choques e sem saltos harmônicos surpreendentes.
- g) Através da análise harmônica, repleta de ornamentação no acorde de RéM, podemos afirmar que o primeiro e o último acorde legitimam a tonalidade de RéM.

#### 2. ANÁLISE MELÓDICA

- a) Notamos que melodia desta seqüência gira em torno da nota fá, ora fá natural, ora fá#. Essa variação de semitom é acompanhada pela harmonia. Por essa característica, a variação semitonada, a melodia deste trecho nos oferece a sensação de uma melodia introspectiva, flutuante.
- b) Notamos também que a melodia se configura nos compassos de 1 a 8 e após há uma repetição da mesma no naipe mais grave da orquestra, até o final do trecho. Há a aparição nos dois trechos (dos compassos de 1 a 8 e de 9 a 13) dos intervalos 6<sup>a</sup> M asc - 6<sup>a</sup> M desc, e 4<sup>a</sup> J asc - 4<sup>a</sup> J desc, sempre voltando para a nota fa ou fa#.
- c) A característica descrita acima (melodia introspectiva e flutuante) pode ser confirmada nos compassos 5, 6 e 7, nos quais há a utilização da escala de tons inteiros. A escala de tons inteiros também nos dá a sensação de flutuação, perda momentânea do centro tonal. Neste trecho, a melodia faz um movimento descendente de uma escala de 6 notas (fá# - mi - ré - do - sib - láb) e após um breve movimento de ascendência de 3 notas (láb - sib - dó). No próximo compasso há um outro breve movimento também disposto por tons inteiros de 3 notas (fa# - mi - ré), terminando com um trinado sob a nota sol#.

Todo esse movimento da escala até o término na nota sol#, nos confirma a característica citada acima, ou seja, não há um movimento melódico inicial e um término deste, o que observamos é um comentário melódico que ao seu final é suspenso, através do término da frase com a nota sol#, a 5<sup>a</sup> dim do acorde.

- d) Outra aparição da escala de tons inteiros é ao final do trecho, porém neste caso, em movimento ascendente (lab – sib – dó – ré – mi – fá#). Este trecho combina a escala de tons inteiros com a escala cromática ao final da resolução no término da frase (mi – mi# - fá#). Esta escala ascendente com a fermata na nota lá final, nos dá a sensação de término de frase e início de um outro momento. Isso é possível de afirmarmos pela colocação do acorde inicial D, confirmado também ao final. Outro fator importante para que essa sensação seja confirmada é o intervalo formado entre a 1<sup>a</sup> e a 2<sup>a</sup> voz seja de uma 7<sup>a</sup> m. (soando também como uma 2<sup>a</sup> M), ou seja um intervalo não conclusivo.
- e) A dinâmica inicia em *pp* e conserva essa característica variando de *pp* para *p* e *mf*. Embora conste na partitura apenas a indicação de *pp*, observamos que há uma leve variação desta.

### 3. ANÁLISE RÍTMICA

- a) O compasso verificado neste trecho é ternário.
- b) Observa-se que a **predominância** da rítmica na melodia configurou-se pela utilização das figuras: uma mínima (tempo 1 e 2) e duas colcheias (tempo 3). Isso ocorre do compasso 1 até o final do trecho. Podemos dividir essa rítmica em 2 partes: do compasso 1 ao 8, e do 9 ao 13. Este padrão rítmico é mantido o trecho inteiro, entretanto há uma mudança de instrumentação. Do compasso 1 ao 8, a rítmica é observada nos violinos e depois destes compasso a rítmica passa a ser executada pelo naipe dos instrumentos com sonoridade mais grave, como exemplo os violoncellos e contrabaixos.

Nota-se que a rítmica disposta desta maneira causa um “descanso” rítmico sempre no 1<sup>o</sup> tempo do compasso, ou seja, acaba confirmando a nota semitonada da melodia e do acorde.

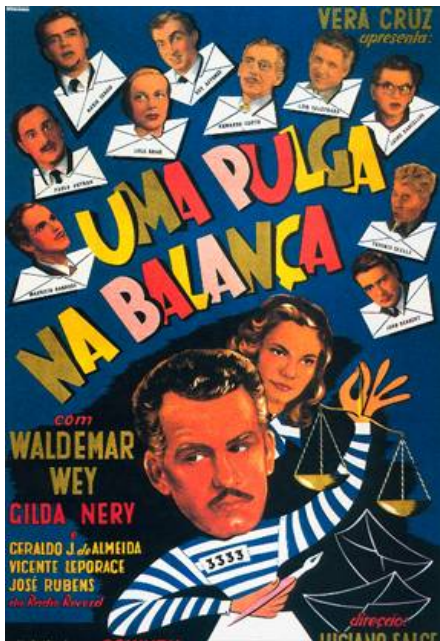
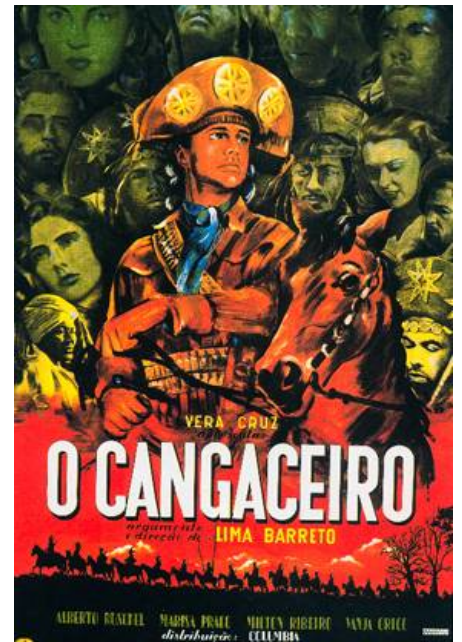
- c) No início do trecho notamos a rítmica constante de 3 semínimas no acompanhamento harmônico, isto ocorre até o compasso 8. Após, há um movimento rítmico de uma semicolcheia e duas semínimas, pontuando a segunda voz, já que a melodia passa a ser executada pelos instrumentos de som grave. Ao final do trecho há uma rítmica de com a predominância de colcheias, culminando na escala final, justamente de tons inteiros nas duas vozes, principal e secundária em movimento melódico ascendente.

### 4. ANÁLISE DA INSTRUMENTAÇÃO

- a) O trecho analisado foi concebido para o naipe de cordas. No qual a melodia principal é observada do início do compasso 1 ao 8, nos 1<sup>o</sup> e 2<sup>o</sup> violinos. Dos compassos 9 ao 15, há uma alternância de instrumentação na melodia, passando para os instrumentos de violoncelo e contrabaixos. Nesse momento, a segunda voz é realizada pelos 1os. e 2os. violinos.
- b) Há uma dobra em 8<sup>a</sup> nos 1<sup>o</sup> e 2<sup>o</sup> violinos na melodia do início ao fim do trecho.











## ANEXOS

### FICHAS TÉCNICAS E SINOPSES

Nesta parte do trabalho, dispusemos as fichas técnicas e as sinopses dos dezoito filmes de ficção da Companhia Cinematográfica Vera Cruz.

As fichas técnicas apresentam o nome dos engenheiros de som, técnicos de microfones e pessoas ligadas à sonorização dos filmes juntamente com a respectiva área de atuação sonora. Esses profissionais são pouco citados em fichas técnicas e são apenas apresentados em letras minúsculas nos créditos finais do filme, entretanto todos têm uma importância enorme para a compreensão da narrativa. Igualmente constam nas fichas técnicas, citações sobre as canções, dublagem dos atores e detalhes da trilha musical. Demonstrando assim, ênfase na parte musical do filme, também não usual para os padrões de fichas técnicas.

Os filmes estão dispostos por ordem de lançamento.

#### **CAIÇARA**

Ficção, longa metragem, 35mm, p&b, 95 min, drama

Lançamento: 01/ 11/ 1950

Produtor geral: Alberto Cavalcanti

Diretor de produção: Carlo Zampari

Assistente de produção: Renato Consorte e Geraldo Faria Rodrigues

Argumento: Adolfo Celi, Ruggero Jacobbi, Gustavo Nonnenberg e Afonso Schmidt

Diretor: Adolfo Celi

Diretor de fotografia: Henry E. Fowle

Cinegrafista: Nigel C. Huke, Jacques Deheinzelin e Adalberto Kemeni

Genografia: Aldo Calvo

Montagem: Oswald Hafenrichter

Operador de microfone: Michael Stoll

Engenheiro de som: Eric Rasmussen e Howard Randall

Assistente de som: Ove Sherin e Álvaro Novaes

Sistema sonoro: RCA

Música: Francisco Mignone

Orquestra: Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal de São Paulo

Dublagem: Walter Avancini dubla o garoto-personagem Chico

Cacilda Becker dubla Zilda Barbosa

Luciano Salce dubla Carlo Zampari

Gessy Fonseca e Henrique Lobo dublam Eliane Lage e Mário Sérgio

Elenco principal: Eliane Lage – Marina

Abílio Pereira de Almeida – Zé Amaro

Mário Sérgio – Alberto

Carlos Vergueiro – Manoel



Oswaldo Eugênio – Chico  
Maria Joaquina da Rocha – Sinhá Felicidade  
Akiyoshi Kadobayashy – Tanaka  
Tetsunosuke Arima – Kitaro  
Zilda Barbosa – funcionária do sanatório

Elenco de apoio: Carlo Zampari, Renato Consorte, Célia Biar, Gini Brentani, Venério Fornasari, Cecília Carvalho, Máisa Pereira de Almeida, Vera Sampaio, José Mauro de Vasconcelos, Oscar Rodrigues Campos, Luiz Calderaro, Sérgio Warnowski, Franciso de Assis Moura, Geraldo Faria Rodrigues, Salvador Daki, Tom Payne, Aguinaldo Rodrigues de Campos, A. C. Carvalho, T. Arima, Maria Alice Domingues, Adolfo Celi e habitantes de Ilha Bela – SP.

Marina estuda em um colégio de freiras e foi deixada lá porque seus pais são doentes de lepra. A moça sonha em sair do colégio e para isto resolve casar-se. O noivo escolhido pelas freiras é um viúvo de aproximadamente 40 anos, proprietário de um estaleiro e uma casa em Ilha Verde. O sonho de mudar sua vida vai aos poucos acabando, à medida que seu casamento vai se desmoronando. Marina vive calada e Zé Amaro, seu marido, sempre chega bêbado em casa e a maltrata. Manoel, funcionário do estaleiro sente-se atraído por Marina. A moça conhece o garoto Chico, que se torna seu amigo e confidente. Chico é neto de Sinhá Felicidade, mãe da ex-esposa de Zé Amaro e adepta à mandingas. A velha avisa Marina que Zé Amaro não é confiável porque matou sua filha. Zé Amaro vai para a cidade, lá conhece Alberto, jovem marinheiro e o convida para trabalhar em seu estaleiro, o moço não aceita. Em sua volta, descobre que seu funcionário Manoel está gostando de Marina. Zé Amaro bêbado insulta Manoel e conta à ele que os pais de Marina têm lepra. Marina sente-se ofendida e vai dormir na casa de Sinhá Felicidade. No dia seguinte, Manoel e Zé Amaro vão para a pesca e Manoel mata o patrão. Ao chegar na vila conta a Marina que seu marido caiu no mar e está morto. Os habitantes da vila comentam que Marina foi a culpada de tudo. Alberto chega à ilha para levar de presente a Zé Amaro, ao chegar descobre que Zé Amaro morreu e vai até a casa da viúva. Marina está de malas prontas para partir e conhece Alberto e se apaixona por ele desistindo de deixar a ilha. Sempre ao anoitecer, há cantoria entre os moradores da pequena Ilha. Nesses cânticos ao som de violões, pandeiros e atabaques, os moradores improvisam e zombam de Marina, dizendo que a moça é bonita, está só e gosta mesmo é de Alberto. Chico ouve e começa a brigar com Alberto que o derruba n'água. Manoel ameaça Marina de contar para Alberto. Marina chora e envergonhada conta a Alberto sobre a doença de seus pais e por esse motivo morava no colégio de freiras. Frisa que não é doente como eles, embora sente-se culpada por não ter desenvolvido a doença. Alberto a aceita. O casal apaixonado vai a pedra dos sinos. Segundo a lenda a pedra dos sinos emite um som quando tocada. Em montagem paralela, vemos um caiapó sendo dançado pelos moradores da ilha, e Manoel correndo atrás de Chico. Manoel mata o menino e o atira nas pedras. Ao amanhecer, moradores encontram o corpo de Chico com marcas de facadas e concluem que este foi assassinado. Manoel incrimina Alberto, já que os dois haviam discutido dias antes. Sinhá Felicidade encontra na mão do falecido Chico, a correntinha de pescoço de Manoel e todos percebem que Manoel é o verdadeiro culpado do assassinato. Manoel foge. Ao final da trama, Manoel é procurado pelos moradores da ilha que pretendem vingar a morte de Chico. O corpo do criminoso é encontrado na pedra dos sinos. No cemitério, no enterro de Chico, Sinhá Felicidade perdoa Marina pela morte do menino e abençoa o casal: Marina e Alberto. O filme transcorre em Ilha Bela e mostra a paisagem da ilha. Destaque para iluminação utilizada, inédita até então no cinema.

### **TERRA É SEMPRE TERRA**

Ficção, longa-metragem, 35 mm, p&b, 90 min, drama

Lançamento: 04/ 04/ 1951

Produtor geral: Alberto Cavalcanti

Diretor de produção: Cid Leite da Silva

Assistente de produção: Geraldo Faria Rodrigues

Argumento: baseado na peça teatral "Paio Velho" de Abílio Pereira de Almeida

Roteiro: Abílio Pereira de Almeida  
Diretor: Tom Payne  
Diretor de fotografia: Henry C. Fowle – Chick Fowle  
Cinegrafista: Bob Huke e Jacques Deheinzelin  
Cenografia: Eros Martim Gonçalves  
Chefe de edição: Oswald Hafenrichter  
Montagem: Edith Hafenrichter  
Operador de microfone: Michael Stoll  
Engenheiro de som: Eric Rasmussen  
Assistente de som: Ove Sherin, Alberto Ruschel e Walter Cenci  
Sistema sonoro: RCA  
Música: Guerra Peixe  
Orquestra: Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal de São Paulo  
Canções originais: “*Nem eu*”- autoria de Dorival Caymmi, no filme interpretada pelo próprio Caymmi, “*Qual o quê*” – autoria de Jucata e Guia de Moraes, no filme cantada por Alberto Ruschel e Renato Consorte

Elenco principal: Marisa Prado – Lina  
Abílio Pereira de Almeida – seu Tônico  
Mário Sérgio – João Carlos  
Eliane Lage – Dora  
Zilda Barbosa – D. Irene  
Ruth de Souza – Sebastiana  
Célia Biar – Filó  
Salvador Daki – Lourenço  
Lima Barreto – Cel. Pires

Elenco de apoio: José Queiroz de Mattoso, Renato Consorte, Albino Machado, Ricardo Campos, Venério Fornasari, Ilse Schirm, Cid Leite da Silva, Alberto Ruschel, Geraldo Faria Rodrigues, Ruben Bandeira, João Batista Giotto, Albino Cordeiro e outros.

Tônico é o capataz da fazenda Paiol Velho, ele é casado Lina. Seu único interesse é conseguir dinheiro roubando nas colheitas. A fazenda conta com Tiana, Lourenço, Filó, entre outros funcionários. Na cidade, Sr. Marcondes morre e deixa de herança a fazenda ‘Paiol velho’ para o filho João Carlos, que é viciado em jogos. João Carlos namora com Dora, que não quer que o rapaz assuma a fazenda, alegando que São Paulo tem nesse momento outros investimentos, como o da indústria e não mais o do café. Juntamente com sua mãe, João vai assumir a fazenda de café. Ao chegarem na fazenda, percebem que tudo está abandonado e descuidado. Lina acusa Tônico de roubar a fazenda. Tônico deixa de fazer obras na fazenda e fica com o dinheiro excedente, escondendo-o em um relógio na casa grande. João já perdeu todos os bens da família em jogo de azar, exceto a fazenda. No vilarejo vizinho, João volta a jogar e perde muito, inclusive o dinheiro reservado para o pagamento de seus peões. Lina se apaixona por João Carlos e iniciam um romance. Entretanto, o moço não consegue administrar a fazenda e fica desolado. Lina engravida de João Carlos. Domingos, ex-funcionário da fazenda e inimigo de Tônico, põe fogo na plantação. Todos tentam acabar com o fogo. Tônico desconfia do romance de Lina e João Carlos. João Carlos deve ao banco e aos colonos e faz novo empréstimo no banco para pagar a mercearia, ao chegar, não encontra o dono e joga novamente. Tônico se oferece para comprar-lhe a plantação e assim, pagar as dívidas de jogo. Tônico celebra a compra e fica sabendo que sua mulher terá um filho do jovem, sofre um ataque cardíaco. Chegam à fazenda D. Irene e seu irmão para recusar a venda. Tônico discute com João Carlos e ameaça provocar um escândalo se não concordarem com sua demanda. O jovem ameaça Tônico e desta vez, o ataque é mortal. João Carlos volta para a cidade e deixa Lina, pedindo que ela ensine seu filho a gostar daquela terra. Depois do enterro, a viúva de Tônico muda-se para a casa grande da fazenda, para ali ter seu filho, assim a terra seguirá sempre pertencendo à família.

## **ÂNGELA**

Ficção, longa metragem, 35mm, p&b, 95 min, drama

Lançamento: 15/ 08/ 1951

Produção e direção: Abílio Pereira de Almeida e Tom Payne

Diretor de produção: Pio Piccinini

Assistente de produção: Geraldo Faria Rodrigues

Argumento: baseado no conto "Sorte no jogo" de Hoffmann.

Diretor de fotografia: Henry E. Fowle

Operador de câmera: Bob Huke

Cenografia: Aldo Calvo

Chefe de edição: Oswald Hafenrichter

Montagem: Edith Hafenrichter, Álvaro de Lima Novaes e Ladislau Babuska

Operador de microfone: Michael Stoll

Engenheiro de som: Eric Rasmussen

Assistente de som: Ove Scherin, Bóris Silitschanu e Michael Stoll

Sistema sonoro: RCA

Música: Francisco Mignone

Orquestra: Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal de São Paulo

Canções: "Quem é?" de autoria de Marcelo Tupinambá, interpretada por Inezita Barroso

"Enquanto houver" de Evaldo Ruy, cantada por Inezita Barroso

o filme apresenta uma ária cantada por Maria Saearp, dublada por Nydia Lícia

Elenco principal: Eliane Lage – Ângela

Alberto Ruschel – Dinarte

Mário Sérgio – Jango

Abílio Pereira de Almeida – cel. Gervásio

Inezita Barroso – Vanju

Ruth de Souza – Divina

Luciano Salce – Gennarino

Nair Lopes – D. Leocádia

Maria Clara Machado – Zefa

Elenco de apoio: Luiz Calderaro, Milton Ribeiro, Xandó Batista, Margot Pollice, Renato Consorte, Nelson Camargo, Albino Cordeiro, Ester Penteado, cão Duque, Kleber Menezes Dória, Carlos Thiré, Antunes Filho, André Chaim, Nydia Lícia, Sérgio Cardoso, Adolfo Barroso, José Renato e outros.

O filme narra a história de Ângela e seu convívio com o vício do jogo através do padrasto de depois do marido. Ângela é enteada de Gervásio e sua mãe é doente. A família mora em um casarão juntamente com a avó Leocádia, mãe de Gervásio. Este é um jogador de cartas, porém tem pouca sorte e aposta tudo que tem. Dinarte, ao contrário de Gervásio tem muita sorte e ganha muito dinheiro em apostas e jogos de azar. Numa noite no casino de jogos, Gervásio sem mais posses, perde o casarão em que mora para Dinarte. À noite, Dinarte insiste em ver o casarão. Ao chegar, a esposa de Gervásio acabara de falecer. A notícia do falecimento é dada por Ângela e Dinarte se encanta com a moça. Ângela namora Jango, um soldado que a consola diante do ocorrido. Ao receber os telegramas de pêsames, Gervásio conta à Ângela e Leocádia que perdeu a casa no jogo e que além da casa, tem mais dívidas, então pede a Ângela a única herança que sua mãe lhe deixou, suas jóias. Leocádia intervém dizendo que Ângela não se disporá das jóias. Gervásio procura e acha as jóias na casa, rouba e as leva ao penhor. Recebe o dinheiro do penhor e retorna ao jogo. Ângela prepara toda a mudança e Dinarte aparece na casa e diz que os moradores não precisam sair do casarão, embora este seja dele e começa a visitar Ângela, que se apaixona por ele. Na casa de jogos, Gervásio pede à Genarino um tempo maior para pagar o penhor, Dinarte ouve tudo e compra as jóias de Ângela. Dinarte empresta dinheiro para Gervásio, que sempre retorna ao jogo. Genarino promete a Vanju, uma cantora popular e ex-namorada de Dinarte, as jóias que estavam em seu poder. Vanju espera receber de presente as jóias de Genarino que vai visitá-la, entretanto o moço aparece sem elas, Vanju briga com Genarino. Jango

vai até a casa de Ângela e lhe dá uma jóia de família. A princípio Ângela recusa e diz que tudo não passou de um engano, apesar de conviverem desde pequenos juntos, não o ama, mas Jango insiste e Ângela aceita o anel. Ao saber do rompimento do namoro, Leocádia repreende Ângela. No casarão, todos tomam café da tarde e Dinarte comenta sobre uma corrida de cavalos. Ângela não gosta que Dinarte jogue. Vão à corrida de cavalos, Dinarte aposta e vence. Ângela pede nesse momento que Dinarte pare de jogar, ele coloca o cavalo em leilão e diz que nunca mais jogará. Dinarte e Ângela se casam. No dia do casamento Dinarte devolve a Ângela suas jóias. Em lua de mel visitam as ruínas dos jesuítas, vão ao de Rio de Janeiro e lá vivem momentos de felicidade. Ao voltarem para casa são convidados por Jango e sua esposa para apreciar uma cavalhada – luta simbólica entre mouros e cristãos. Na festa há um bingo beneficente e Dinarte compra a cartela, porém diz que não vai jogar, mas joga e ganha uma vitrola. Todas as noites, Dinarte vai à casa de jogos e Ângela fica apreensiva. Dinarte volta a jogar e esse hábito incomoda Ângela. A moça engravida. A empregada tira as cartas do tarô e conta a Vanju que após sete luas Dinarte perderá sua fortuna e voltará a ser namorado de Vanju. A moça fica contente. A filha de Dinarte nasce e o rapaz começa a perder nos jogos. Ângela discute com Dinarte dizendo que não sabe mais inventar desculpas aos credores. Jango sofre um acidente e no hospital pede a presença de Ângela. A moça desolada vai ao encontro do rapaz acidentado. Dinarte lê no jornal sobre o acidente e vê sua esposa indo visitar Jango. Jango tem alucinações com a esposa Helena, morta no acidente. Genarino dá os cheques que Dinarte deve a ele para Vanju. Vanju cobra os cheques de Dinarte. Dinarte pede as jóias de Ângela para resgatar os cheques. Ela lhe dá. Dinarte vai à casa de Vanju e a moça lhe diz que sempre trouxe sorte a ele. Dinarte entrega as jóias a Vanju e passa dias na casa da moça. Ângela e Dinarte conversam e ela diz que vê em Nora ela própria, quando criança sofria com o vício de jogo com padrasto e agora sua filha é quem sofrerá. O único dinheiro que resta a família é o qual Ângela juntou para a educação de Nora e este não disporá em hipótese alguma. Ângela, Dinarte, Genarino e Vanju vão a um concerto. Dinarte vai conversar com Genarino no saguão pedindo que este jogue com ele. Genarino diz que se o moço arrumar o dinheiro ele topa. Dinarte sai do concerto sem falar com a esposa, vai até sua casa e rouba o dinheiro das economias de Nora. Ângela vê Vanju usando suas jóias. Transtornada vai embora para casa e percebe que Dinarte a roubou. Desesperada, Ângela toma veneno e sai correndo pelo casarão como louca, gritando o nome de Jango e Dinarte. Essa seqüência tem fusões do desespero de Ângela e cenas da casa de jogo, da ópera, do casarão, do cemitério. Ângela cai no corredor do casarão e Dinarte a encontra, levando-a para cama. Dinarte diz que desta vez a abandonará. Na verdade a intenção de Dinarte é de se suicidar. Na primeira seqüência do filme, vemos Dinarte pegando sua arma e deixando uma carta para Ângela, na qual pede para sua esposa não contar para a filha sua história. No mesmo jardim do início do filme, Dinarte se encontra à caminho de seu suicídio. Nesse momento, Ângela levanta da cama e sai correndo atrás dele. Encontra-o e beija-o.. Fraca desmaia e Dinarte a carrega no colo, terminando assim em seus braços a saga de Ângela.

### **TICO TICO NO FUBÁ**

Ficção, longa metragem, 35mm, p&b, 115 min, drama biográfico

Lançamento: 21/ 04/ 1952

Produtor geral: Fernando de Barros e Adolfo Celi

Diretor de produção: Cid Leite da Silva

Assistente de produção: Renato Consorte

Argumento: Jacques Maret

Diretor: Adolfo Celi

Diretor de fotografia: Henry E. Fowle e José Maria Beltran

Operador de câmera: Euzébio Vergara e Adolfo Paz Gonzalez

Cenografia: Aldo Calvo e Pierino Massenzi

Edição: Oswald Hafenrichter

Montagem: Edith Hafenrichter

Operador de microfone:

Engenheiro de som: Eric Rasmussen

Assistente de som: Walter Cenci, Ove Sherin e Michael Stoll

Sistema sonoro: RCA

Música: Radamés Gnattali

Colaboradores: A. Alves Filho e Irmãos Vitale Indústria e Comércio Ltda, pela cessão dos direitos autorais das músicas de Zequinha de Abreu

Prêmio de melhor arranjo musical para Radamés Gnattali

Elenco principal: Anselmo Duarte – Zequinha de Abreu

Tônia Carrero – Branca

Marisa Prado – Durvalina

Marina Freire – D. Amália

Ziembinski – pai de Branca

Elenco de apoio: Modesto de Souza, Francisco Sá, Abelardo Pinto ( o palhaço Piolim), Sérgio Faria dos Santos, Sérgio Hingst, Luiz Augusto Arantes, Jordano Martinelli ( Mulher Barbada), Renato Consorte, Isidoro Lopes, Nieta Junqueira, Rubens Tucunduva, Aires Campos, Fernando de Barros, Cid Leite da Silva, Lima Barreto, Adolfo Celi, Laerte Morroni e outros.

Nascido e criado na pequena Santa Rita do Passa Quatro, Zequinha de Abreu é um modesto funcionário público e está noivo de Durvalina. Chega na cidade um circo fazendo propaganda pela rua e chamando a atenção de todos os moradores. Zequinha olha atentamente para amazona que lhe atira uma flor. No dia seguinte, Zequinha de Abreu é encarregado de cobrar a taxa municipal de instalação do circo na cidade. Chegando ao circo, conhece a amazona que lhe atirou a flor, seu nome é Branca. Os dois conversam e Branca pede para moço deixar a cobrança para outro dia e lhe convida para o espetáculo noturno, ao longo da conversa Branca também descobre que Zequinha de Abreu é compositor e este lhe mostra algumas composições. Por um descuido, o compositor deixa cair sua pasta no chão e Branca rouba uma das partituras, sem que ele perceba. Durante o espetáculo de circo, o apresentador, pai de Branca, anuncia que a banda do circo executará uma composição de um músico da cidade: Zequinha de Abreu, no número de malabarismo em cavalos. É Branca quem se apresenta, Zequinha fica fascinado com a apresentação da moça e surpreso ao ouvir sua música. Durvalina vai até o circo e sua mãe nota o entusiasmo de Zequinha pela amazona. Durante a apresentação, começa a chover e as pessoas ficam apavoradas fugindo do circo. Zequinha vai até os fundos procurar Branca e agradecer-lhe. A chuva passa e todos os artistas do circo comemoram o final de chuva cantando e dançando, Zequinha senta ao piano e começa a compor "*Tico-tico no fubá*". A música contagia a todos, que dançam alegremente. No outro dia, Branca convida Zequinha a ir embora com o circo para outras cidades e se diz apaixonada por ele. O compositor confessa que também a ama e diz ir embora. Na noite combinada, Zequinha vai até o circo, mas desiste e volta para casa. O compositor cumpre o seu compromisso e casa-se com Durvalina. Juntos têm filhos, porém está triste por não conseguir uma promoção na repartição. Então, para complementar sua renda toca piano num bar da cidade e bebe todas as noites. O músico fica doente e tem um ataque no coração. O médico aconselha-o a ir tratar-se e a família muda para capital. Entretanto, no início, Zequinha consegue algum dinheiro, pois toca piano e vende suas partituras, mas logo o rádio começa a se impor como meio de comunicação e entretenimento e a música ao vivo já não é tão requisitada. Durante uma festa de ano novo, Zequinha de Abreu toca piano num clube e Branca é uma das convidadas. Ela vai até o encontro do pianista que nunca mais a tinha visto. Ela pede que o músico execute a melodia que compôs no circo e Zequinha diz não lembrar. Branca lhe traz recordações do passado e junto com ela a lembrança de "*Tico-tico no fubá*". Zequinha toca a música durante o baile e novamente todos cantam e dançam alegremente. Durante sua apresentação começa a sentir dores no peito e se afasta do palco indo em direção à rua. Cai na calçada e nos braços de Branca diz que ela tinha razão, ele deveria ter saído da cidade naquela época, então morre. As seqüências finais mostram o sucesso de "*Tico-tico no fubá*" com a composição sendo executada em vários países com arranjos diferenciados.

### **SAI DA FRENTE**

Ficção, longa metragem, 35mm, p&b, 80 min, comédia

Lançamento: 25/ 06/ 1952

Diretor de produção: Pio Piccinini

Assistente de produção: Geraldo Faria Rodrigues

Argumento: Abílio Pereira de Almeida e Tom Payne

Diretor: Abílio Pereira de Almeida

Diretor de fotografia: Bob Huke

Operador de câmera: Jack Mills

Cenografia: Pierino Massenzi

Edição: Oswald Hafenrichter

Montagem: Álvaro Novaes, Mauro Alice e Germano Arlindo

Engenheiro de som: Eric Rasmussen e Ernest Hack

Assistente de som: Boris Silitschanu, João Ruch e Waldir Simões

Sistema sonoro: RCA

Música: Radamés Gnattali

Canções: "A tromba do elefante" – de autoria de Anísio de Oliveira

Elenco principal: Mazzaropi – Isidoro Colepícola

Ludy Veloso – Maria

Leila Parisi – Dalila

C. Carvalho – Eufrásio

Nieta Junqueira – D. Gata

cão Duque – Coronel

Elenco de apoio: Solange Rivera, Luiz Calderaro, Vicente Leporace, Luiz Linhares, Danilo de Oliveira, Renato Consorte, Príncipes da melodia, Liana Durval, Joe Kantor, Jordano Martinelli, Milton Ribeiro, irmãos Melo (acrobatas), Izabel Santos, Ayres Campos, Toni Robotoni, Vittorio Gobbis e outros.

O filme conta a história de Isidoro, um rapaz pobre, casado com Maria e tem uma filha pequena. Mora no "Beco do Conforto" em São Paulo, possui um cão chamado Coronel e um caminhão de nome Anastácio. No beco, pela manhã, Isidoro sofre para que Anastácio funcione, os vizinhos reclamam do barulho, jogam lixo, gritam. Isidoro berra e sai para mais um dia de trabalho. Um dos méritos do filme é que este retrata a cidade de São Paulo na década de 50. Logo no início, mostra vistas da cidade e da periferia. Com seu caminhão, Isidoro passa por pontos característicos: Viaduto do Chá, Parque D. Pedro II, Museu do Ipiranga e depois desce a Via Anchieta destino à Santos. O filme se passa no decorrer de um dia de trabalho de Isidoro, que é contratado por Eufrásio e D. Gata para transportar a mudança do casal para Santos, em seu velho e desengonçado caminhão. Mesmo antes da colocação da mudança, começam as confusões do motorista. Isidoro se envolve numa discussão no trânsito. Bate em um carro, desce do caminhão e resolve tudo. Após a colocação da dos móveis, Isidoro resolve parar em um posto de gasolina e esquece de frear seu caminhão, Anastácio sai com Coronel desgovernado pelas ruas de São Paulo. Isidoro vai parar numa repartição pública e depois de muita trapalhadas, consegue reaver Anastácio ao escutar um comentário no bar em que se encontra, de que pessoas haviam visto um caminhão sendo dirigido por um cachorro. Ao encontrar Coronel e Anastácio, um policial o espera e quer prendê-lo, mas desiste ao ficar encantado com as proezas do cão, que é adestrado e faz tudo que Isidoro pede. No trânsito congestionado, entra no caminhão uma noiva que abandonou o casamento no altar naquele momento e vai encontrar seu amor através da ajuda de Isidoro. A moça pede que a levem até Santos. Descendo a serra pela via Anchieta, Isidoro se envolve em várias situações cômicas. Ao chegar em Santos, a noiva encontra seu amor e agradece Isidoro pela carona. Isidoro entrega a mudança e D. Gata se nega a fazer o pagamento em dinheiro do transporte, mas lhe paga com um bode. Enquanto Coronel exhibe seus dotes, um senhor passa o "conto do vigário" em Isidoro através de um bilhete sem valor de loteria. Irritado, sem ter prêmio nenhum para receber, Isidoro sai no encalço do vigarista que, ainda por cima, lhe carregara o cachorro. Sua missão agora é resgatar seu cão roubado, que está no circo. No circo, Isidoro acha

seu cão e conhece todos os artistas, na seqüência mais longa do filme. O dono do circo contrata Isidoro para levar algumas de suas atrações à São Paulo. Isidoro também conhece Dalila, uma dançarina do circo a qual vai junto com a carga. Na subida da serra, Isidoro e Dalila cantam "A tromba do elefante". Ao chegar na cidade, o homem macaco sai de sua jaula e apronta a maior confusão entre as pessoas, mas Isidoro consegue contornar a situação e entrega a carga. Dalila resolve que continuará com Isidoro. Isidoro lembra-se da esposa através da voz de seu anjo da guarda e pede a Dalila que siga seu destino. O filme termina com a volta de Isidoro, Anastácio e o cão Coronel ao beco sendo recebidos festivamente pelos moradores, a esposa e a filha.

Canção: "A tromba do elefante".

Autor: Anísio Olivero, cantada por Mazzaropi.

Lá no circo tem anões e trapezistas  
Palhaços brincalhões e mais de cem artistas  
Mas toda gente diz que o mais interessante  
É quando o povo grita olha a tromba do elefante

Que tromba bonita, que tromba elegante  
Que tromba bonita que tem o elefante  
Que tromba bonita, que tromba elegante  
Que tromba bonita que tem o elefante

### **APPASSIONATA**

Ficção, longa metragem, 35mm, p&b, 95 min, drama

Lançamento: 10/ 09/ 1952

Produção: Fernando de Barros

Diretor de produção: Renato Consorte

Assistente de produção: Pedro Moacir e Ralpo da Cunha Mattos

Argumento original: Chianca de Garcia

Roteiro: Agostinho Martins Pereira

Diretor: Fernando de Barros

Diretor de fotografia: Ray Sturgess

Operador de câmera: Adolfo Paz Gonzalez, Jack Lowin e Sidney Davies

Cenografia: João Maria dos Santos

Edição: Oswald Hafenrichter

Montagem: Oswald Hafenrichter, montadora: Edith Hafenrichter

Engenheiro de som: Eric Rasmussen

Técnico de gravação: Michael Stoll

Operador de microfone: Walter Cenci

Sistema sonoro: RCA

Música: Enrico Simonetti

Concertista de piano: Yara Bernette

Elenco principal: Tônia Carrero – Sílvia Nogalis

Anselmo Duarte – Pedro

Alberto Ruschel – Luís Marcos

Ziembinski – maestro Hauser

Abílio Pereira de Almeida – delegado

Salvador Daki – Rogério

Elenco de apoio: Edith Helou, Josef Guerreiro, Dina Lisboa, Lima Netto, Paulo Autran, Francisco de Sá, Jaime Barcelos, Elísio de Albuquerque, Luiz Calderaro, Rubens de Falco, Vera Sampaio, Xandó Batista, Luiz Calderaro, Antônio Fragoso, Maria Luiza Splendore, Jordano Martinelli, Francisco de Sá, Renato Consorte, Agostinho Martins Pereira e outros.

O filme conta a estória da pianista Silvia Nogalis. Silvia realiza um concerto no início do filme em um teatro lotado. Durante o intervalo os ouvintes comentam que Sílvia estava tocando muito bem e parecia estar hipnotizada por seu marido, o famoso maestro Hauser. Comenta-se que Silvia se casou com o maestro mais idoso que ela, por interesse, queria tornar-se famosa. Nos bastidores, funcionários conversam sobre a separação de Silvia e Hauser. Os comentários são de que Silvia nunca mais tocou “Appassionata” de Beethoven por proibição de Hauser e que neste dia a obra está no programa. Em seu camarim a pianista recebe um telefonema anunciando a morte de Hauser. Mesmo sabendo da notícia, Silvia decide terminar o concerto, combinando com Florinda e seu empresário que não sabe da notícia e toca “Appassionata”. No momento em que toca, lembra-se do marido e desmaia ao piano. Na mansão os policiais interrogam Florinda e o empresário separadamente. Os dois contradizem quando são perguntados sobre o momento em que Sílvia Nogalis recebeu a notícia do falecimento. O corpo de Hauser é retirado da mansão. Silvia chega logo após, vai até a biblioteca na qual se encontra o piano e vê o quadro do maestro Hauser. O delegado a espera e interroga-a perguntando sobre seu relacionamento com o maestro. Silvia diz que estavam separados, que ela própria pediu a separação e que agora vive o primeiro momento de liberdade dentro de sua vida. Preocupada com a declaração, Florinda a repreende retirando-a do local. O empresário convence o delegado de que Silvia sofre e que conheceu Hauser muito menina. Conta que Hauser se apaixonou por ela e embora fossem casados se desentendiam com freqüência. Nos jornais a manchete principal é sobre a morte do maestro. Silvia é interrogada na delegacia sobre o momento da notícia da morte de seu esposo. Confirma que recebeu a notícia no intervalo do concerto e que só não o interrompeu por respeito ao seu público e para prestar uma última homenagem ao maestro. Sílvia deixa a delegacia. O delegado recebe um telefonema da perícia técnica perguntando se Hauser era canhoto. Na mansão o advogado de Silvia lê o testamento no qual o maestro deixa todos os seus bens à pianista. Ao saber que Hauser cancelou sem sua permissão os concertos internacionais, Silvia se irrita e pede ao empresário que retome os contratos, quer sair em uma nova turnê. Rogério, motorista de Sílvia lhe entrega o jornal do dia no qual a manchete principal diz que o maestro Hauser foi assassinado, a pianista se irrita. No ensaio da orquestra os policiais interrogam o novo maestro sobre a possibilidade de Hauser ser canhoto. Este afirma com certeza que não, Hauser era destro. A suspeita é: se Hauser era canhoto realmente suicidou-se, se não, foi assassinado O delegado pede ao seu investigador que leve os seis funcionários da mansão para um interrogatório e a fim de descobrir se algum deles é canhoto. Os empregados da casa depõem e nenhum é canhoto. A governanta da casa afirma ao investigador que Sílvia e seu chofer Rogério estão envolvidos no crime e que Rogério não fora depor, pois estava sumido há cinco dias e é canhoto. O chofer é localizado e interrogado. Diz realmente ser canhoto, porém tem um alibi para a noite do crime e testemunhas que o comprovem. Diz também que já brigou com Hauser para defender Silvia, mas não é o culpado do crime. A governanta conta ao delegado como conheceu Hauser e como foi contratada. Em *flashback* o maestro queixa-se a governanta, atormentado. A governanta afirma que Silvia matou Hauser, pois não gostava de viver à sombra do sucesso do marido, queria brilhar sozinha. Diante dessa declaração o delegado requer a prisão de Silvia e o chofer. Pede ao investigador que o caso tenha larga publicidade. Na mansão há uma confusão repórteres, empregados, policiais e o advogado de Silvia: todos querem saber a verdade. A governanta continua apontando Silvia como mentora do crime. Silvia conta como casou-se com Hauser. Novamente em *flashback*, o maestro tenta beijá-la forçosamente durante o intervalo de um concerto e esta lhe aplica um golpe com uma tesoura. Mesmo assim, Silvia casa-se com Hauser. O advogado diz que Hauser não suportou a ausência de Silvia por isso se matou. Com a morte do maestro o prestígio de Silvia se torna maior e os contratos de turnês internacionais retornam, no entanto Silvia recusa todos e pretende isolar-se. Florinda oferece sua casa na praia. Silvia aceita e vai para o litoral. Ao chegar na casa de praia nota que esta se encontra desarrumada e pede ajuda ao caseiro. Há um piano na casa. Silvia folheia uma revista e vê sua foto ao lado de Hauser. Começa a ter alucinações com o maestro e é atormentada novamente pela voz de Hauser que a chama. Faz um acorde ao piano e cambaleia pela sala. Ao virar-se para a janela percebe que é observada por jovens, estes ao virem Silvia, saem correndo. Silvia vai atrás, contudo desmaia na areia da praia. Um motoqueiro a vê ao chão e leva a moça para casa. O moço chama-se Pedro Martins e é diretor de um reformatório para jovens desajustados. Esses jovens tinham o hábito de fugir à noite e utilizar a casa em que Silvia



está hospedada para brincadeiras de adolescentes. Silvia fala para Pedro que seu nome é Carmem, mas este encontra a revista na qual vê a foto de Silvia e o maestro. Na igreja do reformatório Silvia toca na missa, os alunos se espantam e um deles, Nélio vai até o proscênio e se encanta com o som do órgão. À noite Silvia toca piano em sua casa e é surpreendida por Nélio. O rapaz tem dom para música e quer aprender a tocar piano. Os meninos do reformatório comentam que Nélio é maluco e é amante de Silvia. Florinda recebe uma carta de Silvia, nesta a pianista diz estar dando aulas de piano à Nélio e afirma que a felicidade está recomeçando a florescer, porém não quer voltar e viajar para os concertos. Certo dia, Silvia não vai a missa e Pedro sai a sua procura. O rapaz encontra a moça na praia e declara seu amor por ela. Cansado das fugas dos rapazes à noite, Pedro decide esperá-los para impedir que fujam. À noite, Pedro espera escondido e surpreende os rapazes. Estes dizem sair à noite para namorar. Pedro pede que voltem para o alojamento. Através de um deles fica sabendo que Nélio vai toda noite à casa de Silvia. Irritado Pedro vai até a casa da praia e encontra Nélio se lamentando aos pés de Silvia. A pianista decidiu que o rapaz deveria ir para capital estudar no conservatório, entretanto o rapaz não quer deixar a mestra e partir. Ao ver a cena, Pedro sente ciúmes, repreende o rapaz e insulta Silvia. A pianista parte rumo ao exterior. Passa por vários países interpretando Beethoven e ao chegar na Suécia conhece o pintor Luís Marcos, brasileiro, radicado na Europa por oito anos. O pintor diz a Silvia ser ela a modelo perfeita que ele espera há anos e pede para pintar o retrato da moça. Silvia concorda e vai ao atelier de Luís. Ao pintar o quadro de Silvia, Luís Marcos se apaixona e a pede em casamento. Casam-se e voltam para o Brasil. Rogério lê no jornal que Silvia voltou. Ao voltar, Luís Marcos faz uma exposição de seus quadros, mas não é bem recebido pela crítica e pelos visitantes. Os comentários são que sua arte não evoluiu e que só conseguiu o espaço para expor porque é marido da famosa pianista. Escondido Luís ouve tudo e entristece. Silvia e Luís começam a se desentender. A ex-governanta de Silvia escreve uma carta a Luís Marcos e nesta conta que Silvia matou Hauser. Luís Marcos pede a Silvia que não faça o concerto de Beethoven porque todas as pessoas discriminarão-no dizendo ser ele o marido da assassina de Hauser e amante de Rogério. Silvia não desiste de tocar. dentre o público no concerto estão: Pedro, Luís Marcos, a governanta, Florinda. As pessoas não recebem Silvia bem. Pedro inicia as palmas e consegue que a platéia aplauda, porém desanimada. Silvia executa "Appassionata". A governanta grita no momento em que Silvia toca, acusando-a de assassina. A senhora é retirada por policiais. Pedro a segue. Durante o concerto as pessoas se encantam com a beleza da música que Silvia executa e esta é aplaudida em pé. Ao chegar em casa, após o concerto, Rogério a espera. Luís Marcos vê Silvia conversando com Rogério, que lhe chantageia. Pedro descobre a casa da governanta e discute com ela. A senhora fica nervosa e acaba confessando seu amor pelo maestro, o suicídio do mesmo e que tem uma prova. Pedro procura a prova e acha uma carta de Hauser para Silvia. Pedro vai até a mansão de Silvia e a encontra brigando com Rogério. Bate no chofer, expulsando-o e entrega a carta à pianista. Na carta Hauser dizia que transmitiu tudo que sabia a Silvia e que morrerá com orgulho dela. Silvia abraça Pedro. Luís Marcos desesperado atira contra o quadro de Silvia e diz que a moça sai nesse momento definitivamente de sua vida. Silvia lamenta. Pedro pede perdão à Silvia. A moça diz que se pudesse escolher alguém para amar seria Pedro, no entanto ama a música e não a deixará sua paixão nunca. Sobe a escadaria e deixa Pedro e Luís Marcos na sala.

### ***NADANDO EM DINHEIRO***

Ficção, longa metragem, 35mm, p&b, 90 min, comédia

Lançamento: 27/ 10/ 1952

Diretor de produção: Pio Piccinini

Assistente de produção: Geraldo Faria Rodrigues

Argumento: Abílio Pereira de Almeida

Diretor: Abílio Pereira de Almeida e Carlos Thiré

Assistente de direção: Toni Robatoni e Sérgio Hingst

Diretor de fotografia: Bob Huke ( Nigel C. Huke)

Operador de câmera: Jack Mills

Cenografia: Pierino Massenzi

Edição: Oswald Hafenrichter  
Montagem: Álvaro Novaes e Germano Arlindo  
Engenheiro de som: Eric Rasmussen e Ernest Hack  
Assistente de som: Giovanni Zalunardo e Raul Nanni  
Sistema sonoro: RCA  
Música: Radamés Gnattali

ELENCO PRINCIPAL: Mazzaropi – Isidoro Colepícola  
Ludy Veloso – Maria  
C. Carvalho – Eufrásio  
cão Duque – Coronel

ELENCO DE APOIO: Nieta Junqueira, Liana Durval, Carmem Muller, Simone de Moura, Vicente Leporace, Xandó Batista, Francisco Arisa, Jaime Pernambuco, Elísio de Albuquerque, Ayres Campos, Napoleão Sucupira, Jordano Martinelli, Carlos Thiré, Pia Gavassi, Wanda Hamel, Joaquim Mosca, Albino Cordeiro, Labiby Madi, Luciano Centofant, Nelson Camargo, Antônio Augusto Costa Leite e outros.

Isidoro Colepícola, o mesmo personagem do filme *Sai da frente*, sofre um acidente em seu caminhão. Na discussão de quem causou o acidente ele revela seu nome. O senhor ao saber de que se trata de Isidoro Colepícola leva-o para uma mansão. Lá encontra um velhinho muito doente que pede para ver se Isidoro possui um sinal nas costas. Constatado que Isidoro tem o mesmo sinal do velhinho, é suposto que este seja seu neto e herdeiro único de uma grande herança. Seu avô morre. Isidoro recebe os pêsames, sendo que um deles o avisa de que o dinheiro lhe trará problemas. A partir daí, começam as situações cômicas, pois o rapaz precisa se tornar um moço fino e de boas maneiras. Vai ao banco receber sua fortuna e não quer que esta seja depositada em cheque, prefere que lhe paguem em dinheiro vivo. Conta com paciência todas as notas da fortuna recebida e coloca todo o dinheiro em sacos para levá-lo para casa em seu caminhão. Ao chegar na vila pobre em que mora é recebido com festa pelos vizinhos que comemoram o novo milionário do bairro com banda de música. Ao final da festa vê-se os vizinhos pegando algum dinheiro que estaria caindo dos sacos. Isidoro muda-se para a mansão de seu avô e começa as situações em que o moço precisa se tornar um moço fino e de boas maneiras. A rotina de Isidoro é então alterada, tem compromissos, sua esposa pede dinheiro para ajudar os amigos, seu cachorro tem uma nova casinha, seu caminhão é cuidado por uma equipe de mecânicos, sua filha tem muitos brinquedos e Isidoro toma banho com as cédulas de dinheiro. Seu secretário Eufrásio marca os compromissos de Isidoro que recebe pessoas das mais variadas áreas, todos com o intuito de que o novo milionário financie seus projetos. Vai a um desses compromissos um inventor de robôs os quais protegem a casa de ladrões e são controlados por controle remoto. Colepícola fica entusiasmado e encomenda dois robôs para proteger sua casa. Isidoro resolve dar uma recepção para a alta classe paulistana. Porém as pessoas percebem que ele é um trapalhão e que se tornou milionário do dia para a noite e não tem hábitos de um grã-fino e comentam entre si. A casa herdada do avô tem um circuito interno de televisões e Isidoro vê o que as pessoas falam a seu respeito. Irritado Isidoro manda suspender o whisky e as bebidas caras e oferece em seu lugar cerveja. Se atrapalha para comer e acaba indo parar ao chão, debaixo da mesa, bolinando a perna das mulheres que estão ao jantar e causando um alvoroço. Desconsolado Isidoro sai da mansão e vai para o subúrbio rever os amigos antigos que estão no bar. Cantam, bebem vinho e Isidoro se alegra. Colepícola como bom grã-fino possui seus casos extra-conjugais, sua esposa Maria sente ciúmes e ele nega qualquer envolvimento. Certo dia vai ao encontro de Marlene, uma de suas namoradas e é flagrado por um fotógrafo jornalista, que publica a foto. Maria deixa um bilhete ao marido dizendo que voltou a morar no bairro e levou sua filha e o cão. Isidoro vai ao encontro de Maria que se recusa a voltar para a mansão. Isidoro não aceita e volta. Ao chegar em casa está sem a chave e pula a janela. Desolado vai tomar um *drink* e a garrafa está cheia de moedas, abre um pote de doces e só encontra dinheiro. Todos os lugares de sua casa estão cheios de dinheiro. Ele se desespera e um de seus robôs, que não foi desligado, tenta atacá-lo. Desesperado Isidoro começa a gritar e se debater. Nesse momento a seqüência passa a ser em sua casa, em sua cama. Isidoro sonhou tudo aquilo. O pesadelo de ser milionário acabou.

## **VENENO**

Ficção, longa metragem, 35mm, p&b, 80 min, drama

Lançamento: 26/ 11/ 1952

Diretor de produção: Dino Badessi

Diretor: Gianni Pons

Assistente de direção: Renato A. Marques

Argumento: Gianni Pons

Diretor de fotografia: Edgar Brazil

Operador de câmera: Jack Mills

Cenografia: João Maria dos Santos

Edição: Oswald Hafenrichter

Montagem: Ladislau Babuska

Engenheiro de som: Eric Rasmussen

Sistema sonoro: RCA

Música: Enrico Simonetti

Dublagem: a atriz Leonora Amar é dublada por Cleyde Yáconis

ELENCO PRINCIPAL: Leonora Amar – Gina/ Diana

Anselmo Duarte – Hugo

Ziembisnki – delegado de polícia

Paulo Autran – Dr. Helmer

ELENCO DE APOIO: Jackson de Souza, Dorinha Duval, Antônio Fragoso, Ayres Campos, Francisco Tamura, T. Arima, Pia Gavassi, Américo Taricano, Orlando Vitale e outros.

O filme se inicia com Hugo e sua esposa Gina em um barco no meio de um rio. Gina é atirada por Hugo ao rio e lá morre afogada. Na delegacia Hugo é interrogado e diz que o ocorrido foi um acidente, porém o delegado diz que há uma testemunha, um garoto viu tudo. Desesperado Hugo começa a gritar e acorda, tudo não passou de um pesadelo. Isso ocorre porque Hugo é apaixonado por sua esposa Gina, e esta ao contrário de Hugo, o ignora. Hugo fica obcecado pela idéia de que sua esposa não o ama e tem pesadelos nos quais ele sempre a mata. Seus sonhos sempre acabam com um delegado de polícia que o interroga. Hugo passa a viver atormentado com os sonhos e confundir o sonho e a realidade. Um certo dia, o mesmo delegado de polícia presente em seus sonhos aparece em sua casa para saber se a mesma não foi assaltada. Hugo se espanta ao ver o homem, entretanto diz que não viu nada e que se ele quiser pode revistar a casa e sua esposa o acompanhará, pois vai ao trabalho. Hugo é funcionário de uma indústria de vidros. Na indústria também tem pesadelos com o delegado numa sala de espelhos. Hugo vê o delegado refletido no espelho rindo dele, se assusta e quebra o espelho. Diante dessas visões Hugo vai ao médico. Hugo diz ao médico que não é casado. O médico fica intrigado, pois o diagnóstico é de que Hugo sofre de um tipo de complexo de inferioridade no qual o paciente ama e não é amado. Como diz não ser casado o médico lhe aconselha a procurar uma mulher. Gina em casa despede a empregada porque esta ouviu uma conversa sua ao telefone combinando um encontro. No final do dia os amigos de trabalho de Hugo combinam para uma comemoração de promoção de um colega em um restaurante chinês. Lá Hugo vê Diana cantando. A moça é despedida e Hugo vai ao seu encontro lhe oferecendo para ajudar-lhe. Ao se deparar com Diana, Hugo percebe que Diana é muito parecida com Gina e enquanto conversa com Diana tem alucinações com as duas ao mesmo tempo. Hugo dá carona para Diana e a moça esquece sua bolsa no carro. Hugo vai para casa e encontra Gina embriagada. Gina reclama do barulho do trem e Hugo diz ter conhecido uma moça muito parecida com ela. Gina diz querer a separação, pois não agüenta mais Hugo. Ao subir para seu quarto simula uma queda na escada. Hugo a pega nos braços levando-a ao quarto. A moça pede desculpas dizendo que estava nervosa e mentiu tudo, que na verdade está doente e pede a Hugo que lhe traga seu remédio. Hugo vai ao banheiro e no momento em que abre o armário vê através do espelho que Gina mente. Nervoso pega um vidro de veneno dá uma dose à esposa. Gina estranha o gosto e ele diz ser veneno de ratos. Desesperada ela cai e morre. É noite. Hugo coloca a esposa no carro para se livrar do corpo. Tira Gina do carro e a coloca num banco de praça juntamente com a bolsa de Diana e o vidro de veneno. Vai embora ao encontro de Diana. Ao encontrar Diana leva-a à sua casa para tomar um café. Os dois conversam e Hugo a convida para

morar com ele. Diana aceita e vai conhecer a casa. Ao entrar no quarto do casal Diana vê as roupas de Gina e quer saber sobre a esposa de Hugo, este se irrita. Diana vai tomar banho e ao voltar Hugo sente que alguém os espia e prefere passar o resto da noite em um hotel. No hotel localizado de frente para o lago, Hugo diz querer ficar sozinho com Diana, esta por sua vez diz que o hotel as paredes do mesmo são muito delgadas e que todos escutariam tudo. Promete ter um momento mais íntimo com ele depois. Hugo dorme e Diana vai passear de barco. Hugo acorda e a encontra no barco. É a mesma cena da seqüência 1 na qual o casal está em um barco no lago, porém Hugo não a mata, o casal se beija. No quarto do hotel Hugo recebe o jornal e vê a notícia da morte de Diana, já que colocou junto à sua esposa a bolsa de Diana e seus documentos. Já na casa Diana diz estar muito feliz e vai caprichar no almoço. Hugo pede à ela que não faça comida, ele trará comida pronta e que a moça evite sair de casa e falar com vizinhos. Hugo vai ao trabalho. Diana recebe uma costureira em casa que lhe entrega um vestido. Ao chegar em casa para almoçar Diana conta à Hugo sobre a costureira e que esta disse que o vestido que Diana tinha escolhido estava pronto. Durante o jantar o rapaz da energia elétrica vem fazer a medição mensal de luz, Diana o atende e diz não saber o lugar no qual está o registro. Hugo se zanga com Diana e recomenda mais uma vez que não converse com ninguém. Hugo volta ao trabalho e pede uma licença para seu chefe, pois quer mudar de casa. Ao chegar em casa novamente encontra Diana conversando com uma pedinte. O moço se irrita, discute com Diana e bate na moça, enquanto vai buscar um comprimido para acalmá-la, Diana foge. Hugo tem um plano e liga para o delegado dizendo que sua mulher fugiu, pede que a polícia a encontre. Hugo liga para a ex empregada da casa e conta a ela que Gina sofreu um acidente, por isso age assim, se irritando à toa. A polícia interroga a empregada que diz que a patroa lhe mandou embora por estar muito irritada. A polícia encontra Diana e a traz de volta para casa. A moça nervosa grita e diz não ser esposa de Hugo. Diana conta toda a estória para o delegado. Hugo chama a empregada que confirma ser aquela Gina. Diana chora e diz que Hugo é um louco e assassino. A polícia finge que vai embora e casal continua a discutir. Hugo debocha de Diana, dizendo que ela fará tudo que ele quiser e diz ser o autor do crime. O delegado escondido na varanda ouve tudo. Hugo vê a sombra do delegado e tenta disfarçar dizendo que ama Diana. Porém o moço se desespera, pega um revólver e foge atirando. O delegado sai ao atrás de Hugo, também atirando. Hugo vai para os trilhos do trem e é atropelado por este. No momento do atropelamento vê os dois braços de Gina saindo dos trilhos do trem e lhe chamando para a morte.

### **O CANGACEIRO**

Ficção, longa metragem, 35mm, p&b, 80 min, drama – western brasileiro

Lançamento: 20/ 01/ 1953

Diretor de produção: Cid Leite da Silva

Assistente de produção: Rigoberto Plothow e Walter Tomaz.

Diretor: Lima Barreto

Assistente de direção: Gallileu Garcia e Dani Balbo

Argumento: Lima Barreto

Roteiro: Lima Barreto

Diretor de fotografia: Chick Fowle

Operador de câmera: Ronald Taylor

Cenografia: Piero Massenzi

Edição: Oswald Hafenrichter

Montagem: Lúcio Braun e José Baldaconi.

Engenheiro de som: Eric Rasmussen e Ernest Hack

Técnico de gravação: Boris Silitschanu

Operador de som: João Ruch

Microfonista: Waldir Simões

Sistema sonoro: RCA

Música: Gabriel Migliori

Canções: “Lua bonita”, “Meu pião” e “Saudade meu bem saudade”, composições de Zé do Norte  
“Mulher Rendeira” – folclore

Prêmio Saci - 1953 para melhor filme e melhor compositor para Gabriel Migliori  
Prêmio em Cannes – melhor filme de aventuras e menção especial para a música

ELENCO PRINCIPAL: Alberto Ruschel – Teodoro

Marisa Prado – Olívia

Milton Ribeiro – capitão Galdino

Vanja Orico – Maria Clódia

ELENCO DE APOIO: Ricardo Campos, Adoniran Barbosa, Neusa Veras, Zé do Norte, Gallileu Garcia, João Batista Giotto, Horácio Camargo, Antônio Coelho, Manoel Pinto, Cid Leite da Silva, Nieta Junqueira, Victor Merinow, D. Joaquina Felicidade, Lima Barreto, Geraldo Faria Rodrigues, Caribé, Daniel Câmara, Moacir Carvalho Dias, Nicolau Sala, José Herculano, Jesuíno Santos, W. T. Gonçalves, Antônio V. Almeida, Auá D´Sapy, Mria Luiza Sabino, João Pilon e outros.

Em 1940, o bando do Capitão Galdino Ferreira semeia o terror no Nordeste. Tem entre seus companheiros Teodoro, que de todos os membros do bando, era o mais pacífico, corajoso e honesto. Teodoro se apaixona pela professora Olívia que foi capturada pelo bando de Galdino durante um ataque à cidade. Impulsionado por seu amor, decide então, libertar Olívia, acompanhando-a e protegendo-a contra os perigos da zona selvagem e abandona o grupo de cangaceiros, porém é traído por Maria Clódia, mulher de Galdino, que o ama secretamente. Ajudado por um cangaceiro, Teodoro põe em ação seu plano de fuga. Ao mesmo tempo, se forma uma organização da polícia rural, para cassar os fora-da-lei, bando de Galdino, que atacaram a uma vila da cidade. Furioso com a traição de seu camarada, Galdino tortura o cangaceiro cúmplice da fuga até sua morte. Coloca todo o grupo na caça dos dois fugitivos e começa uma terrível perseguição através das regiões selvagens. Enquanto estão sós, Teodoro e Olívia são descobertos por um cangaceiro, enviado por Galdino. Teodoro compreende que o bando deve estar nas vizinhanças. Olívia pede a Teodoro que se entregue a justiça e esqueça o cangaço, vivendo com ela. O rapaz recusa e se diz incapaz de abandonar o sertão. Ele então, convida Olívia a seguir sozinha o caminho que leva à vila. Antes que Galdino e seu grupo encontrem os dois, a volante policial ataca o bando cangaceiros, travando um combate de violência. Vitorioso o grupo de Galdino vai atrás novamente de Teodoro e Olívia. Teodoro se encontra numa região em que é protegido pelas rochas e trava um tiroteio com seus ex-companheiros de cangaço para se proteger, nessa batalha fere Galdino. Confirma-se a profecia de que sua vida teria a mesma duração que a de Teodoro. Sem munições, o moço se rende ao antigo chefe. Este reconhece que mesmo um traidor, Teodoro é um homem valente, e lhe propõe um duelo. Neste ninguém atiraria até que ele chegasse próximo a uma árvore, a partir desse momento 23 cangaceiros atirariam ao mesmo tempo, se as balas não atingissem Teodoro, ele seria livre. Aceitando, Teodoro paga com a vida seu ato de bravura, morre ao mesmo tempo que Galdino, o qual foi ferido anteriormente por ele.

CANÇÃO: *Mulher Rendeira*, autor anônimo

Olê muié rendera

Olê muié rendá

Tu me ensina a fazê renda

Que eu te ensino a namorá

Tu me ensina a fazê renda

Que eu te ensino a namorá

### **UMA PULGA NA BALANÇA**

Ficção, longa metragem, 35mm, p&b, 90 min, comédia sofisticada

Lançamento: 15/ 04/ 1953

Diretor de produção: Victorio Cusane

Assistente de produção: Geraldo Faria Rodrigues

Diretor: Luciano Salce

Assistente de direção: José Geraldo Santos Pereira

Argumento e roteiro: Fábio Capri  
Diretor de fotografia: Ugo Lombardi  
Operador de câmera: Sidney Davies  
Cenografia: Ítalo Bianchi  
Edição: Oswald Hafenrichter  
Montagem: Mauro Alice  
Engenheiro de som: Eric Rasmussen e Ernest Hack  
Assistente de som: Giovanni Zalunardo  
Sistema sonoro: RCA  
Música: Enrico Simonetti  
Locutor: Geraldo José de Almeida

ELENCO PRINCIPAL: Waldemar Wey – Dorival  
Gilda Nery – Dorinha  
Luiz Calderaro – Nicanor  
Paulo Autran – Antenor  
John Herbert – Alberto  
Mário Sérgio – Juvenal  
Ruy Affonso - Carlos  
Lola Brah – Bibi  
Vicente Leporace – diretor da penitenciária  
Eva Wilma – prima de Alberto

ELENCO DE APOIO: Ermínio Spala, Benedito Corsi, Maurício Barroso, Armando Couto, Jaime Barcelos, José Rubens (Rádio Record), Mário Senna, Célia Biar, Labiby Madi, Maria Luiza Splendore, Tito Baccarin, João Rosa, Fausto Zip, Geraldo Ambrósio, Xandó Batista, cão Duque, Kleber Menezes Dória, Marcelo Fiori, Artur Herculano, Michael Stoll, Roberto Lombardi e outros.

O gênero do filme é a comédia. Conta a história de Dorival, um ladrão que certo dia tem uma grande idéia para ficar rico, mas para colocá-la em prática precisa ser preso novamente. Para tanto, resolve entrar numa mansão e ser pego em flagrante. Depois de perturbar os vizinhos, telefonar para a polícia - que não acreditou de que se tratava de um assalto por ser dia 1<sup>o</sup> de abril - o ladrão encontra os donos da casa e os ajuda a chamar a polícia. No camburão, rumo à prisão, Dorival conhece Dorinha, uma doce garota que rouba frango para se alimentar. Dorival convence Dorinha de que a prisão não é um lugar ruim. Aconselha a moça com sua experiência de ladrão há 20 anos, a permanecer presa. Os dois entram na prisão e são conduzidos à alas diferentes. Dorival encontra um velho conhecido da cadeia, Nicanor, seu amigo policial. Nicanor relata as novidades do presídio e Dorival conta ao amigo que este desta vez terá surpresas com seu comportamento. Pede à Nicanor que traga os jornais do dia. Já com seus trajes de presidiário, Dorival lê os jornais e separa recortes da seção funerária. Com a brincadeira "mamãe-mandou" aponta com o dedo o falecido escolhido para seu golpe. O golpe consiste em escolher um ilustre falecido recentemente e mandar-lhe uma carta. Na carta há a descrição de um grande golpe que os dois armaram e não deu certo. Conta também que está na cadeia precisando de 600 mil cruzeiros para sair e cuidar de tudo, em troca permanecerá calado. A primeira vítima é a família Motta Fregoso. O falecido banqueiro deixou quatro filhos homens para cuidar dos negócios: Antenor, Juvenal, Carlos e Alberto. Os quatro filhos do banqueiro admiravam com orgulho o pai. Recebem a carta de Dorival e ficam revoltados com a falsa atitude do pai, contudo decidem pagar Dorival para evitar escândalo na família. Os quatro filhos do ilustre banqueiro morto vão ao presídio pagar Dorival. Antes, passam pela sala do diretor do presídio que os informa sobre a ficha policial extensa de Dorival. Enquanto isso, Dorival encontra-se por acaso com Dorinha na sala de espera do diretor e diz a moça serem os dois duas almas gêmeas que se encontraram. Em conversa com o ladrão chantageador, os filhos querem saber do que se tratava o tal negócio em que o pai estaria envolvido. Dorival promete manter silêncio, desconversa e os filhos do falecido prometem depositar o dinheiro pedido. O preso também entrega uma lista enorme de mordomias indispensáveis para seus dias na cadeia. Os filhos ficam indignados, mas aceitam temendo um escândalo. No pátio,

presos marcham. Dorival joga xadrez com Nicanor e este o alerta para que não roube no jogo. Dorival diz que a balança da justiça pode oscilar com apenas uma pulga. Novamente Dorival pede os jornais a Nicanor e inicia seu golpe. Escolhe o falecido rico e manda-lhe a mesma carta. Desta vez o escolhido é o senhor Rodolfo. Rodolfo deixa um testamento para sua esposa, a bela Bibi. A viúva Bibi recebe a carta e vai até a cadeia negociar com Dorival, este mantém o pedido de dinheiro. Dorival recebe a advogada contratada pelos irmãos Motta Fregoso para o livrar da pena. Com dinheiro, a vida de Dorival na cadeia melhora a cada dia. Agora, o rapaz tem um terno de presidiário, uma cela confortável, bebidas, armários e charutos. Nicanor chama Dorival para a inspeção humanitária que ocorrerá no presídio. Dorival vai até o pátio e encontra Dorinha novamente. Conversam e a moça está triste porque deixará a prisão, mas Dorival ficará. Dorival promete à Dora que sairá junto com ela. Todos os presos voltam às celas para inspeção. O diretor mostra o presídio para o auditor. Passam pelo refeitório, pelo pátio e ao passar no corredor das celas ouve um barulho. O auditor insiste em entrar, é a cela de Dorival. A cela tem televisão e o preso está sentado numa poltrona confortável tomando whisky. O auditor fica indignado. Nos jornais e no rádio repórteres anunciam a existência de um presidiário que vive na cadeia com mordomias. Todos querem conhecer Dorival. Enquanto isso, Dorival prepara um novo golpe, escolhendo outro falecido recente nos jornais. Desta vez uma mulher, D. Adelaide é a vítima. Dorival manda carta para a falecida e seu esposo Bonifácio recebe. Na prisão acontece um coquetel em homenagem a Dorival, pois este deixará a prisão no dia seguinte. No coquetel encontram-se: Bibi, os irmãos Motta - Carlos e Antenor- e Bonifácio, todos vítimas de Dorival. Bonifácio paga os 600 mil cruzeiros a Dorival sem reclamar. Bibi e os irmãos Motta ficam envergonhados de se encontrarem naquele recinto e inventam estar participando do evento por filantropia. Os jornais mostram a foto de Dorival. Dorinha é convidada por Dorival para um jantar em sua cela. Nesta, prometem se encontrar no dia do julgamento de Dorival para juntos viverem. Dorinha conta que está desamparada novamente, porque seu benfeitor morreu. Dorival dá dinheiro à Dorinha. Ao tribunal Dorival é julgado e liberado. O radialista transmite tudo ao vivo e todos querem saber quem é Dorival. Dois investigadores de polícia tentam descobrir um novo golpe no qual Anselmo Perigori estava envolvido. Anselmo suicidou-se e tinha um cúmplice em seus negócios com tráfico de cocaína. Ao tentar desvendar quem poderia ser o suposto cúmplice recebem uma carta. Dorival sai do tribunal para se encontrar com Dorinha, a moça o espera na porta da penitenciária. Ao sair de uma banca de frutas, Dorival é surpreendido pelos dois investigadores que têm às mãos a carta que Dorival enviou ao falecido Anselmo. Acusado de ser o cúmplice do falecido, Dorival volta à prisão e ao entrar vê Dorinha desistindo de o esperar, indo embora para seguir seu destino.

### **SINHÁ MOÇA**

Ficção, longa metragem, 35mm, p&b, 110 min, drama – filme histórico

Lançamento: 11/ 05/ 1953

Produção: Edgar Batista Pereira

Assistente de produção: Ralpo da Cunha Mattos

Diretor: Tom Payne

Assistente de direção: José Renato Santos Pereira e Dani Balbo

Argumento: adaptação do romance homônimo de Maria Dezzone Pacheco Fernandes com tratamento cinematográfico de Fábio Capri

Roteiro: Maria Dezzone Pacheco Fernandes, Tom Payne e Osvaldo Sampaio

Diretor de fotografia: Ray Sturgess

Operador de câmera: Jack Lowin

Cenografia: João Maria dos Santos

Edição: Oswald Hafenrichter

Montagem: Edith Hafenrichter

Engenheiro de som: Eric Rasmussen e Hans Olsson

Assistente de som: Constantino Warnowski, Milton Pena e Divano

Sistema sonoro: RCA

Música: Francisco Mignone

ELENCO: Anselmo Duarte – Rodolfo  
Eliane Lage – Sinhá Moça  
Ruth de Souza – Sabina  
Ricardo Campos – Benedito  
José Policena – coronel Ferreira  
Henrique F. Costa – Justino  
Eugênio Kusnet – Frei José  
Marina Freire – prima Clara  
Ester Guimarães – D. Cândida  
Domingos Terra – Camargo  
João da Cunha – Fulgêncio  
Artur Herculano – boticário  
Lima Netto – Dr. Fontes  
Abílio Pereira de Almeida – promotor  
Renato Consorte – mestre escola  
Maurício Barroso - oficial  
Labiby Madi – D. Osória

ELENCO DE APOIO: Major Bradaschia, Abílio F. Guimarães, Danilo de Oliveira, Oswaldo de Barros, Walfredo Caldas, João Ribeiro Rosa, Fortunato Cestari, Henri de Zeppelin, Osvaldo Sampaio, Ralpho da Cunha Mattos, Virgínia Ferreira de Camargo, Francisco Rodrigues, Luiz Alves de Lima, Amélia de Souza, Leonel Simões de Paula, Cavagnoli Neto, Jordano Martinelli, Jerry Fletcher, Joaquina Felicidade ( Maria Joaquina da Rocha) e outros.

O filme se passa no fim do século passado, tempo em que os negros eram escravos no Brasil. Este tema e os personagens envolvidos no filmes são logo definidos início da trama. Juntamente aos créditos iniciais é mostrada a fuga de um negro. E na primeira seqüência do filme vemos o casal Sinhá Moça e Rodolfo - par romântico da trama - chegando de trem à pequena cidade de Araruna. Os dois não se conhecem e através de uma troca de olhares acabam por se apresentar no vagão, chegando à cidade. Juntamente com Sinhá Moça se encontra sua prima Clara, que a acompanha. Araruna apresenta contínuas fugas de escravos, as quais deixavam os grandes senhores de engenho alarmados, em especial o coronel Ferreira, dono de uma das maiores fazendas da cidade, pai de Sinhá Moça. Moça regressa de São Paulo, onde terminou os estudos e está influenciada pelas idéias abolicionistas. Da estação de trem para a fazenda, Sinhá e Rodolfo são conduzidos por duas carroças separadas. Ao chegar Sinhá percebe o clima de tensão causado por uma fuga de escravos. Rodolfo tece comentários a favor da escravatura que desagradam Sinhá Moça. Ao entrar na casa da fazenda Sinhá procura sua ama de leite Virgínia. Dona Cândida, mãe de Sinhá Moça comenta na fazenda, ela e o coronel Ferreira estão tendo dissabores causados pelas fugas de escravos. Sinhá diz que o melhor que poderia acontecer era que a abolição da escravatura ocorresse. A mãe fica chateada com o comentário. Há na cidade um grupo de abolicionistas, no qual o pai de Rodolfo, Dr. Fontes - renomado médico da cidade - é um dos integrantes. A fugas de escravos das fazendas em Araruna e na região ocorrem graças a ajuda do grupo de abolicionistas, de frei José e de um cavaleiro mascarado, que facilita a negociação e transação de negros. Durante uma fuga o escravo Fulgêncio é pego pelo capataz de coronel Ferreira e será castigado pela tentativa de fugir. Frei José vai até a fazenda para interceder junto ao coronel para que nada aconteça ao negro. Pede o apoio de Sinhá Moça que promete ajudar. Perto da fazenda, coronel Ferreira tem problemas com seu cavalo e Rodolfo o encontra oferecendo ajuda. Leva o coronel até sua fazenda e lá reencontra Sinhá Moça. Rodolfo e frei José são convidados para o almoço. Moça e José conseguem livrar Fulgêncio do castigo. Rodolfo não concorda. Ferreira simpatiza-se com as idéias de Rodolfo. Haverá uma festa na igreja e frei José pede a ajuda de Sinhá Moça, o pai diz que não participará de um evento de fundo abolicionista, mas Sinhá Moça aceita. Rodolfo pede a Ferreira para acompanhar Moça e a prima Clara à festa. Na senzala o clima é cada vez mais tenso, devido aos maus tratos de Benedito, capataz de Ferreira. Benedito cobiça Sabina, namorada de Fulgêncio. Separados na senzala Fulgêncio e Sabina ouvem Sinhá Moça ao piano e selam seu amor através das grades. O coronel Ferreira



pede a Benedito que se for preciso use a força e castigue os negros para que o trabalho na fazenda progrida. Justino, outro escravo, foge da senzala. É encontrado pelo cavaleiro mascarado que pede calma e alerta que se os negros não cumprirem o combinado acabarão sendo castigados no tronco. Justino diz não saber até quando os escravos aguentarão. Mascarado e Justino combinam que ao pio da coruja deve sair o primeiro escravo a fugir. Dentro da casa ouve-se um barulho do lado de fora. Benedito vai até a senzala, na qual tudo está em silêncio. Pela manhã Benedito ao fazer a revista dos escravos percebe a fuga de um deles. Diz aos outros que se o escravo fugitivo não aparecer, manda castigar à todos. Sinhá fica contente com a fuga de mais um escravo. Rodolfo chega à igreja e retira sua capa, indicando que ele possa ser o possível mascarado que ajuda os negros. Rodolfo confessa que há no refúgio mais de cinco mil negros. Sinhá Moça vai à igreja e novamente encontra Rodolfo. Coronel Ferreira reclama ao delegado sobre as fugas e diz confiar em Benedito. Chegam à conclusão que há uma pessoa facilitando as fugas dos escravos. O delegado insinua que Sinhá Moça pode estar tramando tudo. Ferreira zanga-se e vai embora. Durante o período que Sinhá Moça e a prima vão à igreja as duas deixam a escrava acompanhante à vontade. A escrava foge e as duas voltam para a fazenda sozinhas. Clara e Moça estão felizes e arrumam-se para a festa da igreja. Antes de ir à festa, o coronel pede que Sinhá Moça não declare suas idéias abolicionistas. Sinhá aceita e diz que dentro da casa não tocará mais no assunto, mas que isso não a impede de continuar a favor da abolição. Ao terminar a conversa com o pai, Sinhá Moça sai do escritório chorando e encontra Rodolfo. O moço tenta lhe falar, mas é interrompido por Clara, que se encontra eufórica para ir à festa. Na verdade, Sinhá apaixonou-se por Rodolfo e luta contra esse amor já que seu espírito de libertação dos escravos fala mais alto. Na festa, frei José põe a leilão a primeira dança com Sinhá Moça. Todos os homens começam a dar seus lances e o vencedor é Rodolfo, que dá o maior dentre eles. Enquanto isso na fazenda do coronel Ferreira, os negros cantam e dançam na senzala. Irritado Ferreira dá ordens para Benedito acabar com a cantoria. Fulgêncio diz que é dia de São Benedito e que têm o direito de festejar, portanto não pararão. Benedito discute com Fulgêncio e manda-o para o tronco para ser chicoteado. No dia seguinte, Fulgêncio é levado ao tronco que está localizado em frente a igreja. Nesse momento frei José reza a missa e todos ouvem as chibatadas no negro. A tensão toma conta de todos. Estão na igreja Sinhá Moça, Rodolfo, prima Clara e Sabina, namorada de Fulgêncio. Durante as chibatadas Sabina dá um grito de desespero e vai de joelhos ao encontro de frei José pedindo que este impeça o sofrimento de Fulgêncio. Saem todos da missa. Frei José ajudado por Sinhá Moça retiram Fulgêncio do tronco. Sabina beija-o e este morre em seus braços. Sinhá volta para a fazenda desolada e diz a Virgínia que vai embora de casa em protesto à morte de Fulgêncio. Na igreja Rodolfo comenta com frei José que a situação é grave e que ninguém segurará uma rebelião geral, propõe que ajam rápido. Na fazenda, Sinhá Moça está em seu quarto e Virgínia avisa que os negros vão fugir. Ferreira ouve gritos e sai para fora de casa vendo a senzala em chamas. Os negros fogem e levam Benedito como refém, separam-se em dois blocos: mulheres, crianças; e homens. Ferreira pede reforço para a captura dos negros. Rodolfo chega à fazenda e discute com Sinhá Moça, pois está convencido que deve-se deter a revolta. Os negros escravos fogem no matagal. Sinhá Moça ao controle de uma charrete lidera as mulheres que convencem seus maridos a não cometerem nenhum mal contra os negros. O delegado pede auxílio ao chefe de polícia e este diz não participar da revolta, a pedido de Sinhá Moça. Os policiais se encontram na estação vão embora sem ajudar a capturar os negros. Ao atravessar o pontilhão de trilhos de trem os escravos correm, pois o trem chega. Benedito não consegue correr porque está acorrentado com a mesma corrente que usara para amarrar os negros na fazenda, então cai no rio e morre afogado. Capangas atiram nos negros, alguns morrem, outros conseguem fugir. Justino encontra uma arma e atira em Ferreira, porém acerta Rodolfo. Rodolfo não se importa e sai à cavalo tentando salvar os negros restantes. Justino é pego pelo delegado. No dia seguinte ao tribunal, acontece o julgamento de Justino. Ao perguntar se o negro tem advogado, Rodolfo se manifesta e diz ser ele o advogado de Justino. Todos olham com espanto, inclusive Sinhá Moça, que orgulhosa entende o que Rodolfo tentava falar-lhe, no entanto não podia. Rodolfo era o cavaleiro mascarado. Rodolfo defende Justino dizendo que este não matou Benedito. Durante sua defesa - em montagem paralela - chega um mensageiro dando a notícia de que a escravidão acabara de ser abolida no Brasil. Rodolfo anuncia que Justino está livre. Todos saem as ruas e comemoram euforicamente. Sinhá Moça e Rodolfo procuram-se um ao outro em meio a multidão.

O casal se encontra, beijando-se e assistindo juntos a festa dos negros em sua comemoração da libertação.

### **ESQUINA DA ILUSÃO**

Ficção, longa metragem, 35mm, p&b, 85 min, comédia urbana

Lançamento: 15/ 07/ 1953

Diretor de produção: Victorio Cusane

Assistente de produção: Jorge Kraisky

Diretor: Ruggero Jacobbi

Assistente de direção: Agostinho Martins Pereira

Argumento: Ruggero Jacobbi

Diretor de fotografia: Ugo Lombardi

Operador de câmera: Sidney Davies

Cenografia: Luciano Gregory

Edição: Oswald Hafenrichter

Montagem: Carla Civelli

Engenheiro de som: Eric Rasmussen e Ernest Hack

Gravações: Boris Silitschanu

Sistema sonoro: RCA

Música: Enrico Simonetti

ELENCO PRINCIPAL: Luiz Calderaro – Dante Rossi

Alberto Ruschel – Alberto

Ilka Soares – Luiza

Waldemar Ney – Camilo

Renato Consorte – Atílio Rossi

Josef Guerreiro – Zezinho

Nicette Bruno – Iracema

Benedito Corsi – Valentin

Marina Freire – D. Angelina

Dina Lisboa – Inês

Elísio de Albuquerque – Evilásio

Adoniran Barbosa – Pepe

Wallace Viana – Tipinski

Labiby Madi – Antonieta

José Mercaldi – Jamil

Edith Helou – Frau Erza

ELENCO DE APOIO: Rubens Costa de Falco, Tito L. Baccarin, Ítalo Rossi, Honório Martinez, nacy Campos, Marisa Giorgi, Francisco Arisa, Francisco Tamura, Nelson Camargo, Raffaello Paone, Boris Silitschanu, Eric Rzepecki, Jaime Pernambuco, Paulo Pes, Carlo Pes, Victor Merinow, Pedro Petersen, Eugênio Montesano, Renato Quintino, Norma Ardanuy, Rita Cleos e outros.

Comédia urbana e suburbana. Dante Rossi é um italiano, dono de uma cantina no Brás. Veio para São Paulo há 20 anos atrás para tornar-se um homem rico e bem sucedido nos negócios. Na Itália prometeu para o irmão que assim que tornasse um homem rico e respeitado mandaria busca-lhe. Após a guerra, seu irmão Camilo escreve para Dante e anuncia que conseguiu fazer fortuna na Itália. Dante a cada carta que envia ao irmão inventa uma mentira. Certo dia vai a casa de seu vizinho Alberto - motorista de um industrial famoso em São Paulo chamado Atílio Rossi – e encontra papéis timbrados com o nome de “Metalúrgicas Rossi”. Dante então rouba os papéis em branco e tem a idéia de escrever para o irmão Camilo que está na Itália dizendo que é um rico industrial e que finalmente conseguiu seu objetivo. Seu irmão recebe a carta e responde que vem ao Brasil visitá-lo. As confusões começam quando Dante consegue dinheiro emprestado com amigos para aparentar uma vida de milionário. Nesse ínterim o verdadeiro Atílio Rossi, dono da

metalúrgica vai à Argentina, portanto fica afastado das empresas. Alberto concorda em se passar por secretário de Dante e vão juntos ao aeroporto buscar o Camilo e a família, lá conhece Luiza, filha de Camilo. Dante e sua família, o enteado Zequinha e sua esposa Inês se hospedam em um hotel de luxo, para isso Dante entrega a cantina ao amigo Jamil que lhe empresta o dinheiro que necessita. Juntamente com a família de Dante também se hospedam no hotel Camilo e sua família. O enteado de Dante, Zezinho se envolve com o cineasta Tipinski que promete fazer de Zezinho um sucesso. Tipinski tem como seu assessor Evilásio que por sua vez foi o grande amor de Inês. Todos estão no hotel. Alberto começa a se interessar por Luiza e briga com sua namorada Iracema, atriz de radionovela. Alberto consegue despistar o funcionário encarregado de cuidar da “Metalúrgica Rossi” e leva Camilo para conhecer a empresa cujo suposto dono é Dante Rossi. Na empresa Dante passa por dono de tudo e seu irmão acredita e fica feliz. Alberto é descoberto e punido pelo funcionário da empresa. É chegada a hora da partida de Camilo e todos vão ao aeroporto, porém é o mesmo dia da chegada de Atílio Rossi da Argentina. Confusões acontecem no aeroporto, Alberto é visto de uniforme de motorista e vai embora, perdendo o emprego e finalmente Camilo embarca para Itália. Dante volta para casa e lá encontra uma carta de Inês que fugiu com Evilásio. Dante está triste e cheio de dívidas para pagar. Luiza fica no Brasil e começa a ficar intrigada com as atitudes de Alberto. Desconfiada vai até Zezinho que se encontra na companhia de Jurema e esta lhe conta que Alberto é pobre e motorista de um empresário famoso. Luiza vai à “Metalúrgica Rossi”. Lá encontra a esposa de Atílio. Luiza conta a ela toda estória e a esposa fica comovida e diz interceder por Alberto. Atílio reluta mais aceita o pedido da esposa indo à casa de Dante. Atílio dá uma lição de moral em Dante, este aceita que errou e promete não mentir mais. Atílio compadecido paga as contas de Dante e lhe dá a cantina de volta, também consegue novo emprego para Alberto. O filme termina com todos comemorando na cantina e Dante trabalhando.

### **FAMÍLIA LERO-LERO**

Ficção, longa metragem, 35mm, p&b, 80 min, comédia

Lançamento: 15/ 09/ 1953

Diretor de produção: Henri de Zeppelin

Assistente de produção: Cláudio Barsotti

Diretor: Alberto Pieralise

Assistente de direção: Sérgio Tofani

Argumento: baseado em peça teatral homônima de Raimundo Magalhães Júnior com adaptação cinematográfica de Gustavo Nonnenberg e Alberto Pieralise

Roteiro: Alberto Pieralise e Alinor Azevedo

Diretor de fotografia: Edgar Eichhorn

Operador de câmera: George Pfister

Cenografia: Luciano Gregory

Edição: Oswald Hafenrichter

Montagem: Carla Civelli

Engenheiro de som: Eric Rasmussen e Ernest Hack

Técnico de som: Michael Stoll

Assistente de som: Giovanni Zalunardo

Sistema sonoro: RCA

Música: Gabriel Migliori

Canções: “Ilha de Capri” de autoria de Will Gross e Jimmi Kennoly

“Lata d’água na cabeça” de L. Antônio

“Ingrata Madalena” de Cassiano Nunes

“Sabiá na gaiola” de Herve Cordovil

“Mia gato” de Mário Vieira

“Na colheita” de autoria de Francisco Poncio Sobrinho e Baptista Júnior cantadas por Bob Carrol, Ivan e Ivone Rodrigues

ELENCO: Walter D'Avila – Aquiles Taveira  
Marina Freire – Da. Anjolina  
Luiz Linhares – Teteco  
Elísio de Albuquerque – Sr. Laranjeira  
Helena Barreto Leite – Laurita  
Ricardo Bandeira – Janjão

ELENCO DE APOIO: Renato Consorte, Paulo Geraldo, Landa Santis, Marly Bueno, Felipe Wagner, Labiby Madi, Anna Darsonval, Walfredo Caldas, Tito L. Baccarin, João Ribas, Manoel Pinto, Antônio Fragoso, Antonio Gomes Netto, Arnaldo Rosa, Emílio Rossal, Joaquim Mosca, Eugênio Montesano, Ermínio Spala, Délio Santos, Victor Merrinow, Eric Rzepecki, Irma da Cunha Mattos, Edgar Eichhorn, Constantino Warnowski, Ernest Hack, Artur Herculano e outros.

A comédia retrata a vida de Aquiles Taveira e sua família. Taveira é funcionário público, casado com D. Isolina e tem três filhos: Teteco, Janjão e Laurita. Em sua casa, Taveira é o único que trabalha, portanto o único que arca com as despesas da família. Apesar disso, sua esposa e os filhos reclamam o tempo todo dizendo que ele não tem dinheiro para nada, não incentiva os filhos em suas carreiras, enfim é um fracassado. Seus filhos almejam profissões de fama e sucesso. Janjão quer ser esportista, Teteco almeja se tornar cantor e Laurita sonha em ser uma estrela de cinema. D. Isolina reclama e maltrata o pobre marido e Taveira segue as ordens da esposa. Isolina só o trata bem na frente dos amigos. Na repartição é diferente. Taveira trata o público com autoridade e abusa de seu poder. Incomodado com um buraco em seu glichê, Aquiles faz várias cartas de reclamação para seu chefe, mas o conserto nunca é efetivado. Na repartição, Taveira é abordado por Evaristo. Este precisa ter uma conversa em particular com Aquiles. Combinam à noite em sua casa. À noite, é a estréia de Teteco em um programa de calouros no rádio. Evaristo chega e pede Laurita em namoro. Em compensação Teteco termina seu namoro com Albertina, pois está interessado na rica Regina. A família e a vizinhança ouvem o programa de estréia de Teteco. O moço fica nervoso e desafina, é gongado. Isolina fica constrangida e Taveira ri. No outro dia, Taveira chama a atenção de Teteco porque o rapaz brigou com Albertina. Laurita e seus pais, vão ao estúdio de filmagem para que Laurita possa realizar o teste. No teste, Laurita se apavora e não consegue dizer o texto. Isolina consola a moça e Taveira diz ter a sensação que seus filhos são um fracasso. A última esperança é Janjão. Todos vão ao dia seguinte acompanhar os saltos ornamentais do moço na piscina. Janjão escorrega e pula do trampolim. Novamente Isolina diz ser Taveira o culpado de tudo, pois não incentivou os filhos. Sr. Laranjeira, colega de trabalho de Taveira, o convida para almoçar em sua pensão. Taveira fica feliz, pois só assim pode comer bem e não ser importunado pela família. Descontente, desabafa a Laranjeira que a mulher o perturba o tempo todo, só tratando-o bem na frente das visitas. Taveira diz que precisa de uma férias da família, quer fazer uma loucura e tentar a sorte no jogo. Comenta ter conhecimento que os cassinos em Guarujá estão abertos o ano todo. No outro dia, no trabalho, Taveira com um montante de dinheiro nas mãos fica indeciso se rouba ou não. Acaba levando o dinheiro e vai para o Guarujá. Lá se diverte com moças contando vantagens. Laranjeira vai visitar D. Isolina e conta sobre o desfalque dado por Taveira. Isolina fica furiosa e quer saber o paradeiro do marido. Laranjeira conta que sabe onde ele está. Seguem todos para o Guarujá e no momento em que saem de casa a polícia os segue. Em Guarujá têm dificuldades para encontrá-lo, pois Taveira subornou o dono do hotel para que este não desse seu paradeiro a ninguém. Finalmente conseguem achar Taveira no cassino, jogando e perdendo. Isolina furiosa, obriga Taveira a entrar no carro para juntos voltarem a São Paulo. Nesse momento a polícia chega e prende Taveira, que prefere a cadeia a voltar para sua casa. Na cadeia, sente-se intimidado pelos presidiários antigos, porém aconselhado por um deles acha que deve-se impor e ser enérgico. É isso que acontece. Aquiles Taveira torna-se Rabo de Arraia, um assaltante destemido e temido por todos, com isso obtém o respeito dos colegas presos. Laranjeira desolado paga o desfalque sob a condição de que morará com os Taveira após o pagamento e Aquiles é solto. Taveira fica furioso ao saber que voltará para sua casa. Ao voltar, é recebido com festa, entretanto zanga-se e coloca todos para fora de sua casa. Sua família está mudada: Janjão trabalha como motorista, Teteco vende enceradeiras e Laurita é bilheteira de cinema. Taveira fica feliz e exige que todos continuem seus

tabalhos, pois decide que não trabalhará mais. Além disso, exige que todos os moradores paguem uma pensão para morar lá. Todos ficam impressionados com o novo Taveira e acatam suas ordens. Ao deitar-se conta para Isolina como planejou o golpe. Taveira escondeu o dinheiro no buraco para simular o desfalque, só descobrirão no momento em que fecharem o tal. Para sua surpresa na mesma noite Laranjeira chega. O amigo está feliz porque acharam o dinheiro do desfalque, Aquiles será homenageado, pois não roubou nada. Em sua homenagem o diretor lhe dá um novo cargo: Taveira agora é chefe da repartição. Ao final o funcionário alerta o espectador que desfalque não é legal e só deu certo com ele porque se trata de uma fita de cinema.

### **LUZ APAGADA**

Ficção, longa metragem, 35mm, p&b, 90 min, drama

Lançamento: 02/ 12/ 1953

Diretor de produção: Dino Badessi

Assistente de produção: Lores Cavazzani e Marcelo Fiori.

Diretor: Carlos Thiré

Assistente de direção: José Geraldo Santos Pereira e Léo Godoy

Argumento: Carlos Thiré

Diretor de fotografia: Bob Huke

Operador de câmera: Jack Mills

Cenografia: Pierino Massenzi

Edição: Oswald Hafenrichter

Montagem: Ladislau Babuska

Engenheiro de som: Eric Rasmussen e Ernest Hack

Técnico de som: Michael Stoll

Gravações: Giovanni Zalunardo

Sistema sonoro: RCA

Música: Enrico Simonetti

Canções: "Silêncio" de autoria de Antônio Maria cantada por Jorge Goulart

"Nem eu" de Dorival Caymmi interpretada pelo autor.

Copyright de som: Irmão Vitale

Dublagem: Ermínio Spalla é dublado por Luiz Linhares.

Prêmio Governador do Estado - 1953 de melhor compositor para Enrico Simonetti

ELENCO PRINCIPAL: Mário Sérgio – Tião

Maria Fernanda - Glória

ELENCO DE APOIO: Fernando Pereira, Xandó Batista, Ermínio Spala, Sérgio Hingst, Helena Barreto Leite, Nelson Camargo, Victor Merinow, Luciano Pessoa, Antônio Coelho, David Novak, Araújo Salles, Renato Pacheco e Silva, Pierino Massenzi, Bob Huke, Carlos Thiré, José Geraldo Santos Pereira, Léo Godoy, Rex Endsleigh, Lourenço Ferreira, Sérgio Warnowski, Abigail Costa e outros.

Uma pequena cidade do litoral vive intrigada com a vida misteriosa do guardião da farol da ilha. Olavo, o faroleiro, desde o falecimento de sua mulher nunca mais foi à cidade. Só a filha Glória é vista na cidade, conversando sempre com Tião, amigo de infância. Embora corressem as mais estranhas histórias sobre a ilha, Tião sente-se atraído por Glória. Certo dia, o comandante da administração portuária cominica que está enviando um ajudante. Glória pede a Tião que se case com ela imediatamente para que seja nomeado ajudante do seu pai. Antes que Tião decida, Daniel chega à ilha e disputa com Tião o amor de Glória. Ocorre uma tragédia cujos detalhes são escondidos pela noite escura, com a luz do farol apagada. O mistério se desfaz quando Glória acende a luz.

## **CANDINHO**

Ficção, longa metragem, 35mm, p&b, 95 min, comédia

Lançamento: 25/ 01/ 1954

Diretor de produção: Cid Leite da Silva

Assistente de produção: Rigoberto Plothow

Diretor: Abílio Pereira de Almeida

Assistente de direção: César Mémolo Jr e Léo Godoy

Argumento: Abílio Pereira de Almeida

Diretor de fotografia: Edgar Brazil

Operador de câmera: Jack Mills

Cenografia: Antônio Gomide

Montagem: Mauro Alice

Engenheiro de som: Eric Rasmussen

Assistente de som: João Ruch Filho

Gravações: Ernest Hack

Sistema sonoro: RCA

Música: Gabriel Migliori

Canções: “O galo garnisé” de autoria de A. Almeida e Luiz Gonzaga

“Não me diga adeus” de F. da Silva Corrêa e Luiz da Silva

“Ave Maria no morro” de Herivelto Martins

“Vida Nova” de Borba S. Rubens

“É bom parar” de Rubens Soares – copyright Irmãos Vitale

“Orvalho vem caindo” de autoria de Noel Rosa e Kid Pepe

“Mamãe eu quero” de Vicente Paiva e Jararaca – copyright Magione

“Saudade mata a gente” de Antônio de Almeida e João de Barros

“IV Centenário” de Mário Zan e J. M. Alves – copyright U-B-C

“O ouro não arruma” de Mário Vieira

“Meu Policarpo” de Mara Lux e Reinaldo Santos

ELENCO PRINCIPAL: Mazzaropi – Candinho

Marisa Prado – Filoca

Ruth de Souza – D. Manuela

Adoriran Barbosa – prof. Pancrácio

Benedito Corsi – Pirulito

Xandó Batista – Vicente

Domingos Terras – Seu Quinzinho

Nieta Junqueira – D. Eponina

Labiby Madi – D. Hermione

Ayres Campos – delegado

Sydnea Rossi – D. Antonieta

Salvador Daki – Lalau

John Herbert - Quincas

ELENCO DE APOIO: Manoel Pinto, Abílio Pereira de Almeida, Pedro Petersen, Nelson Camargo, Antônio Fragoso, Tito L. Baccarin, Maria Luiza Splendore, Eugênio Montesano, Lourenço Ferreira, Jordano Martinelli, cão Duque, Artur Herculano, Figurinha (monociclo e malabares), Antônio Miro, Cavagnoli Neto, Izabel Santos, China e outros.

O filme inicia com um bebê encontrado nas margens do riacho da fazenda do coronel Quinzinho. O coronel decide criar a criança e deu-lhe o nome de Candinho. Candinho cresce e se torna empregado da fazenda, porém sem remuneração. O coronel Quinzinho tem mais dois filhos, Quincas e Filoca. Quincas, não gosta do menino arruma situações constrangedoras nas quais a culpa é de Candinho. Já a filha, Filoca gosta muito de Candinho e este é apaixonado por ela. Certo dia, no almoço Quincas apronta mais uma das suas e Candinho é o culpado. Quincas diz que viu um rato e Candinho se assusta. O moço estica a perna e Candinho cai derramando a sopa que

trazia no Prof. Pancrácio, convidado do coronel. O coronel se zanga e ordena que Candinho vá para seu casebre de pau a pique sem comer. Trancado em seu quarto recebe Filoca que lhe traz comida. Os dois sentam no banco em frente o casebre e trocam beijos no rosto. Nesse momento o coronel Quinzinho aparece e vê tudo. Furioso Quinzinho dá uma surra em Filoca e a proíbe de ver Candinho expulsando-o da fazenda. Candinho aconselhado por Manuela, empregada da casa, pensa e acha melhor partir para a cidade e procurar por sua mãe. Com seu burro chamado Policarpo vai para a cidade. Ai começam as confusões do caipira. Ao chegar na vila arruma confusão com pistoleiro, filho de um fazendeiro, durante uma apresentação de fandango com violeiros e cantores. Vai para a delegacia e não tem documentos. O delegado quer prendê-lo, mas um conhecido da região aparece e conta ao delegado que o menino foi achado pelo coronel Quinzinho. O delegado esquece o caso leva Candinho a um trem que parte em destino à São Paulo. Na metrópole, logo ao chegar vai parar num sanatório onde uma paciente se faz passar por sua mãe. Esclarecida a estória Candinho procura pelas ruas por sua mãe, mas é confundido com um tarado que ataca as mulheres. Candinho vai preso novamente por não pôssuir documentos e não conseguir comprovar sua nacionalidade. Solto vai para uma praça e lá conhece Pirulito. Candinho mostra seu dinheiro à Pirulito e no dia seguinte os dois resolvem alugar um quarto numa pensão. A pensão é de D. Hermione, que também hospeda artistas de circo. Candinho faz de tudo para sobreviver, vende banana na rua, vira camelô, vende balões de gás, torna-se pipoqueiro, porém não consegue nunca ter dinheiro. Sem dinheiro não paga a pensão e D. Hermione exige que Policarpo seja o pagamento. Candinho triste vai embora e deixa seu burro para a dona da pensão. Desolado vai a igreja pedir ajuda à Santo Antônio, na saída encontra com o prof. Pancrácio, velho amigo da fazenda, disfarçado de mendigo, pedindo esmolas. Pancrácio hospeda Candinho e seu amigo Pirulito e fica sabendo que sua amada Filoca está na cidade e resolveu ser bailarina, decide então procurá-la. Vai até escola de balé, ao teatro de variedades, mas não a encontra. Certa noite Candinho e Pirulito voltam à pensão e resgatam Policarpo. Pancrácio e Pirulito empenham-se para conseguir mais dinheiro através da esmola. Finalmente Candinho encontra Filoca em uma casa noturna. Ela trabalha para um cafetão que a explora. Filoca tornou-se prostituta e Candinho inocentemente não percebe. Candinho convida Filoca para conhecer a casa de Pancrácio, no início ela hesita devido à sua condição, depois aceita. A partir daí, Candinho vai todas as noites buscar Filoca em seu “trabalho”, espera horas e Filoca sai em companhia do cafetão. Inconformado com o horário de trabalho e o cansaço de Filoca, Candinho a aconselha para largar este emprego. Uma noite Filoca decide abandonar tudo e vai para a casa de Pancrácio com Candinho. Num jantar Candinho mostra a medalha que carrega ao peito à Filoca, a medalha se abre e dentro eles encontram um mapa, que acreditam ser o mapa da herança de Candinho deixada pela mãe. Todos voltam a Piracema para procurar o tesouro escondido. Com a ajuda de um tabelião da cidade descobrem o lugar exato do tesouro, mas também descobrem que a mãe de Candinho morreu de desgosto por ter dado seu filho. Vão até a fazenda e descobre um baú, contendo documentos que comprovam que Candinho é o herdeiro das terras do coronel Quinzinho, deixado por sua mãe. Ao se sentir deslocado e sabendo que poderia perder a fazenda, Quinzinho concorda com o casamento de Filoca e Candinho. Também se casam Prof. Pancrácio e Eponina, tia de Filoca. Ao final, durante a festa de casamento todos comemoram cantando “O que ouro não arruma” de Mário Vieira.

### **NA SENDA DO CRIME**

Ficção, longa metragem, 35mm, p&b, 75 min, drama policial

Lançamento: 24/ 03/ 1954

Diretor de produção: Pio Piccinini

Assistente de produção: Geraldo Faria Rodrigues

Diretor: Flamínio Bollini Cerri

Assistente de direção: Gallileu Garcia

Argumento: Flamínio Bollini Cerri, Fábio Capri, Alinor Azevedo e Maurício Vasques

Diretor de fotografia: Chick Fowle

Operador de câmera: Ronald Taylor

Genografia: Túlio Costa

Edição: Oswald Hafenrichter  
Montagem: Edith Hafenrichter  
Engenheiro de som: Eric Rasmussen, Ernest Hack e Michael Stoll  
Assistente de som: Constantino Warnowski  
Gravações: Hans Olsson  
Sistema sonoro: RCA  
Música: Enrico Simonetti  
Canções: "Neblina" com letra de Randal Juliano cantada por Isaura Garcia  
Prêmio Saci – 1954 de melhor compositor para Enrico Simonetti  
Prêmio Governador do Estado - 1954 de melhor compositor para Enrico Simonetti

ELENCO PRINCIPAL: Miro Cerni – Sérgio  
Cleyde Yáconis – Jurema  
Sílvia Fernanda – Margot Sampaio  
Nélson Camargo – André  
Salvador Daki – Oswaldo  
José Policena – Siqueira  
Marly Bueno – Maria  
Renato Consorte – barbeiro

ELENCO DE APOIO: Josef Guerreiro, Pedro Petersenm Lima Netto, Ary Ferreira, Wanda Hamel, Mira Giorgi, José Mercaldi, Vicente Leporace, Eric Nakonechnyj, Geraldo Faria Rodrigues, Eduardo Santiago, Joaquim Mosca, Paulo Pes, Antônio Fragoso, Carlo Pes, Henri de Zeppelin, José Geraldo Santos Pereira, Walter Tomaz, Enrico Simonetti, Ângelo Dreos, Alcides E. de Souza e outros.

Sérgio trabalha em um banco no qual o gerente é seu tio. Inconformado com a vida que leva embora seu tio seja milionário resolve dar o golpe no banco. Certo dia o banco foi assaltado e Sérgio identifica os ladrões, passando a conviver e trapacear com os rapazes. A irmã de um dos rapazes Jurema apaixonou-se por Sérgio e passam a tramar os assaltos juntos. Sérgio é apaixonado por Margot, uma dançarina, mas pede para Jurema ajudá-lo a tramar seus planos. A garota apaixonada, o ajuda, e seu irmão, um dos assaltantes, fica sabendo. Sérgio engana seus parceiros de roubo, que começam a desconfiar dele. Jurema percebe que está sendo usada por Sérgio e tenta falar com ele. A polícia tem pistas dos ladrões e vai até a casa na qual eles se reúnem para planejar os assaltos. O moço não quer parar de roubar e acaba envolvendo Jurema em uma fuga da polícia. Sérgio é pego pela polícia, mas consegue escapar. Entretanto, cai de um prédio e morre.

### **É PROIBIDO BEIJAR**

Ficção, longa metragem, 35mm, p&b, 80 min, comédia romântica  
Lançamento: 02/ 06/ 1954  
Diretor de produção: Dino Badessi  
Assistente de produção: Ronaldo Pavesi  
Diretor: Ugo Lombardi  
Assistente de direção: Dani Balbo  
Argumento: Alessandro de Stefani  
Adaptação e roteiro: Fábio Capri e Maurício Vasques  
Diretor de fotografia: Ugo Lombardi  
Operador de câmera: Sidney Davies  
Edição: Oswald Hafenrichter  
Montagem: Giuseppe Baldacconi  
Cenografia: João Maria dos Santos  
Engenheiro de som: Eric Rasmussen e Ernest Hack  
Técnico de Som: Boris Silitschanu  
Assistente de som: Waldir Simões



Sistema sonoro: RCA

Dublagem: Otelo Zeloni é dublado por Renato Consorte

Música: Enrico Simonetti

Canções: “João Baião” música e letra de Betinho, cantada por Inezita Barroso

“Que é amor” música e letra de Júlio Nagibi, cantada por Inezita Barroso

“Mon printemps est toi” música de Simonetti, letra de Dani Balbo cantada por Aymée

Vereccke

“É proibido beijar” letra de Alfredo Borba, cantada por Elsa Laranjeira e Os modernistas

ELENCO PRINCIPAL: Tônia Carrero – June Gray

Mário Sérgio – Eduardo

Ziembinski – Steve Gray

Otelo Zeloni – Harry

Inezita Barroso – Suzy

ELENCO DE APOIO: Renato Consorte, Nelson Camargo, José Mercaldi, Vicente Leporace, Margot Bittencourt, José Rubens Ayres Campos, Victor Merinow, Paulo Pes, Carlo Pes, Joaquim Mosca, Tito L. Baccarin, Manoel Pinto, Renato Quintino, Cavagnoli neto, Eugênio Montesano, Victor Jamil, Lourenço Ferreria, Eric Rzepecki, Francisco Tamura, Aimée Vereccke, Roberto Mendonça e outros.

***É proibido beijar*** é uma comédia romântica, semelhante aos seriados americanos da década de 50. O par romântico é June Gray e Eduardo. June é filha do jornalista Steve Gray e chega ao Brasil vinda de Nova York. Eduardo é um jornalista descontente com seu emprego porque seu chefe não o deixa cobrir matérias policiais e o manda para cobrir fofocas e colunas sociais. Certo dia, Eduardo é chamado na sala de seu diretor de redação. Empenhado em conseguir cobrir matérias policiais o moço vai com a esperança que o chefe aceite seu pedido. O chefe porém, tem outros planos para Eduardo. Chega ao Brasil a bela June Lindsay, tida como a sucessora de Rita Hayworth e Eduardo é convocado para entrevistá-la no aeroporto. Eduardo chateado vai para o aeroporto, mas antes desmarca o almoço com sua namorada Suzy, uma cantora de boate. O avião chega e Eduardo tem dificuldades para encontrar June Lindsay. Ao ouvir Eduardo perguntar para várias moças se estas seriam June Lindsay, June Gray se apresenta como tal. June Gray vai para o apartamento de Eduardo para que ele possa realizar a entrevista tranqüilo, embora a garota odeie jornalistas. Ao entrar no carro de Eduardo, June é seguida por dois homens, seu pai, chamado Steve e seu amigo Harry. No apartamento de Eduardo, June dita as perguntas e as responde ao mesmo tempo. Após a entrevista a bela moça resolve tomar um banho. Eduardo sai com a entrevista realizada e a leva para a redação. Steve Gray toma o lugar do porteiro do prédio. Suzy chega ao prédio e quase é impedida de entrar pelo porteiro. Com esforço consegue entrar no apartamento de Eduardo e se depara com June tomando banho na banheira. As duas discutem e Suzy vai embora. Ao sair, conhece Harry que tenta convencê-la a deixar Eduardo. Suzy conta que Eduardo é um devedor e recebe contas para pagar todos os dias. Eduardo volta para seu apartamento e recebe um telefonema de seu chefe dizendo que a reportagem foi uma fraude. June Lindsay não veio para o Brasil. O chefe o despede. Irritado Eduardo tira satisfações com June, perguntando quem realmente ela é. June diz ser uma pobre moça que está sendo perseguida e seu passaporte não está atualizado, quando viu Eduardo no aeroporto percebeu que ele poderia ajudá-la. Eduardo tenta ligar para a polícia e June o impede e no consulado o atendimento só será feito após o final de semana. Harry vai até a loja de móveis e paga a dívida de Eduardo. Depois, vai cobrar a dívida. Eduardo não tem dinheiro para pagar-lhe e Harry retira todos os móveis da casa, exceto a cama. Eduardo tenta abraçar June e esta se recusa. O moço se declara apaixonado e tenta beijá-la. Nesse momento, um bombeiro entra pela janela. Steve os chamou. Por coincidência sentem cheiro de queimado, mas é a frigideira que June esqueceu no fogão. Eduardo se irrita com o bombeiro e é preso por desacato à autoridade. Steve por intermédio do verdadeiro porteiro descobre o local em que Suzy trabalha, vai até a boate. Na boate Suzy está acompanhada de Harry e Steve tira a moça para dançar. Durante a dança tenta convencer Suzy a reatar seu namoro com Eduardo. O caso é que Steve e Harry tem opiniões opostas. Harry quer que June se enamore de Eduardo para que possa beijá-lo e Steve tenta impedir que June se aproxime do jornalista. Ao sair da delegacia, Eduardo recebe um telefonema para ir para a boate. Lá encontra

Suzy, pede desculpas e conta que June tem problemas com visto de seu passaporte. Suzy vai até a polícia e leva os policiais até o apartamento de Eduardo. Os policiais chegam e querem prender June. A moça entrega seu passaporte para o policial e este verifica que está tudo em ordem, pede desculpas e vai embora. Eduardo se irrita novamente com outra mentira de June. A moça tenta explicar-se, porém inventa outra mentira. Desta vez diz ser casada e está em São Paulo porque seu marido tem uma amante e ela quer encontrá-los. Eduardo quer June fora de seu apartamento e a leva para uma pensão. A caminho June vê o suposto marido com a amante e quer fazer um escândalo. Eduardo evitando, retorna com ela para o apartamento, mas promete resolver a situação e sai novamente. O jornalista vai até a joalheira na qual o suposto marido de June se encontra. Conversa com o homem e este diz realmente ter uma esposa. O homem aceita ir ao apartamento de Eduardo resolver tudo. Ao chegar lá, encontra June e afirma que ela não é sua esposa. Eduardo mais uma vez fica furioso com June e pega seu passaporte, descobrindo que seu nome é June Gray. June desta vez não mente à ele, diz ser uma moça rica, porém em apuros, mas que não pode revelar mais nada antes do momento certo. Eduardo confia na moça. Para dar dinheiro a ela, Eduardo penhora seu relógio e seu anel. Com o dinheiro decidem gastá-lo na praia. Vão para o Guarujá. June manda um telegrama para Steve contendo o endereço do hotel no qual se hospedará em Guarujá. Steve convida Suzy para ir à praia e esta convida Harry. No restaurante do hotel, Eduardo e June conversam e Harry pede para dançar com a moça. Chegam ao restaurante Suzy e Steve. June sai com Harry para fora e Eduardo os segue, escutando parte da conversa. Eduardo quer saber quem é Harry, June desconversa. Na hora de dormir, os dois estão em quartos separados. No dia seguinte, o casal dá um passeio de lancha. Eduardo mais uma vez tenta beijar June, mas é impedido por Steve que passa com uma lancha em alta velocidade, molhando os dois. À noite, Harry contrata vários casais para que fiquem se beijando na frente de June e Eduardo. Ao voltar para o hotel, June recusa novamente o beijo de Eduardo, este furioso acaba com o romance entre eles. Chorando, June entra no quarto e conta ao seu pai que está apaixonada. Steve diz que June pode beijá-lo, pois desistirá da aposta. June fica contente. No dia seguinte, Harry conta toda a verdade a Eduardo. Existe uma aposta. June veio para o Brasil e teria que passar 5 dias com o primeiro homem que visse. Este deveria pagar todas suas despesas e ela não poderia beijá-lo durante este tempo. Eduardo percebe que foi vítima de uma brincadeira. Harry diz que June se apaixonou por ele e tenta convencê-lo a beijá-la, pois assim ganhará a aposta. Eduardo resolve ajudar June, mas a moça não sabe. Na piscina, June pede para ser beijada, mas Eduardo se nega. June vai embora e lamenta-se com pai dizendo que a aposta ainda ocorre e que odeia Eduardo. Eduardo vê June abraçada com Steve e sente ciúmes. O jornalista não sabe que ele é pai da moça. Eduardo faz suas malas e diz ir embora do hotel porque June já arrumou alguém que a console. A moça não tem tempo de explicar que Steve é seu pai. Eduardo vai embora. Ao procurar o caminho para São Paulo segue uma seta indicativa que foi trocada por Steve. Eduardo vai parar em um congestionamento causado por uma gincana, comandada pelo hotel. June entra no carro e juntos começam a disputar a gincana. Para Steve ganhar a aposta June precisa ficar com Eduardo até às 15:00 horas. O casal ganha a gincana, mas para serem de fato ganhadores precisam se beijar em público. Eduardo não tem dúvida, beija finalmente June. Steve fica triste, pois perde a aposta. Um dos organizadores do evento comenta o horário e diz ser 15:30. Nos relógios de Steve e Harry são 14:30 horas. Então, o organizador alerta que os dois esqueceram de adiantar seus relógios. No Brasil, naquele dia começava o horário de verão. Steve vibra, pois venceu a aposta. June conta a Eduardo que Steve é seu pai e este oferece um emprego à ele em seu jornal.

### **FLORADAS NA SERRA**

Ficção, longa metragem, 35mm, p&b, 100 min, drama

Lançamento: 06/ 10/ 1954

Gerente de produção: Pedro Moacir

Assistente de produção: Ralpho da Cunha Mattos e Lores Cavazzini

Diretor: Luciano Salce

Assistente de direção: Gallileu Garcia e Sérgio Hingst

Argumento, roteiro e diálogos: Fábio Capri, baseado no romance homônimo de Dinah Silveira de Queiroz

Diretor de fotografia: Ray Sturgess

Operador de câmera: Jack Lowin e Sidney Davies

Chefe de edição: Oswald Hafenrichter

Montagem: Mauro Alice

Cenografia: João Maria dos Santos

Engenheiro de som: Eric Rasmussen e Ernest Hack

Técnico de Som: Michael Stoll, Hans Olsson, João Ruch Filho e Constantino Warnowski

Sistema sonoro: RCA

Dublagem: Célia Biar dubla a atriz Sílvia Fernanda

Rubens de Falco dubla o ator John Herbert

Música: Enrico Simonetti

Canções: "Adeus Guacyra" Heckel Tavares e Joracy Camargo cantada por Alfredo Simoney

ELENCO PRINCIPAL: Cacilda Becker – Lucília

Jardel Filho – Bruno

Miro Cerni -

Ilka Soares – Elza

Sílvia Fernanda – Olivinha

Gilda Nery – Belinha

Marina Freire – Sofia

Lola Brah – Olga

John Herbert – Flávio

Célia Helena – Turquinha

ELENCO DE APOIO: Jaime Barcelos, Rubens de Falco, Jaime Pernambucano, maria Luiza Ourdan, Margarida Mayer, Camilla Cardoso, Marcello Fiori, José Mauro Vasconcellos, Liana Duval, Miro Cerni, Luiz Calos Becker, Fleury Martins, Henri de Zeppelin, Luciano Salce, Irma da Cunha, Renato Caonsorte, João Maria de Abreu, Pedro Moacir, Gallileu Garcia, Ralpo da Cunha Mattos e outros.

Um grupo de amigos sai de viagem para o Rio de Janeiro. No caminho páram para conhecer Campos do Jordão. Dentre esses jovens está Lucília, uma jovem bonita e rica e Geraldo, seu namorado. Cansada da vida na cidade e badalações, Lucília decide ficar em Campos e seus amigos seguem viagem, inclusive seu namorado. À noite, ao freqüentar o restaurante do hotel onde se hospeda, Lucília conversa com Olga. Esta porém, não se apresenta e é levada do local sem Lucília perceber. O gerente do hotel alerta Lucília, pois é preciso que todos os hóspedes consultem o médico se a permanência na cidade for superior a dois dias. Chove torrencialmente em Campos do Jordão e sua estadia torna-se tediante. Resolve então, fazer o controle médico com Dr. Celso . No consultório, Dr. Celso diz que Olga é uma de suas pacientes. Ao fazer o exame de rotina, Lucília descobre que está com tuberculose. No sanatório, conhece mais duas pacientes: Elza e Belinha. Dr. Celso pede a Lucília um auxílio como enfermeira, mas a moça não aceita sua doença e decide voltar para São Paulo. Na estação de trem conhece Bruno, recém chegado à cidade para tratamento médico. Lucília desmaia nos braços de Bruno, após correr tentando alcançar o trem que partia. Lucília aceita o tratamento de Dr. Celso. No sanatório, encontra-se Flávio, jovem pintor, que ao conhecer Elza propõe retrata-la na tela, a moça recusa. Dr. Celso é noivo de Olivinha, uma jovem bonita, por quem Lucília sente inveja de sua saúde. Lucília vai ao hospital entregar presentes de Natal às crianças. Lá, confunde-se e encontra Bruno em seu leito. Conversam e Bruno conta não querere se apaixonar por ninguém, Lucília vai embora. Bruno e Lucília voltam a se encontrar, desta vez no sanatório, levado por Dr. Celso na companhia de Flávio. Olga bebe e não cuida de sua saúde, por se revoltar contra a doença. No dia de ano novo, Olga é levada para o hospital por ingestão de rum e desmaio. A moça grita enquanto os jovens cortam a torta, desejando entre si feliz ano novo. O casal inicia o romance. Bruno e Lucília passeiam perto de Campos do Jordão e a moça encontra sua turma de amigos. Descontrolada, Lucília tenta disfarçar a doença e não apresenta Bruno para o grupo. Bruno zanga-se porque os dois são de classes sociais diferentes. Lucília se desculpa. A moça está completamente

apaixonada e dedica sua vida a esse amor esquecendo de cuidar da sua saúde. Lucília vai ao encontro de Bruno na chuva, para mostrar-lhe a casa que alugou para os dois morarem e tem febre. Dr. Celso alerta Bruno sobre Lucília porque esta piorou nas últimas semanas. O doutor também avisa que Lucília permanecerá anos internada e Bruno sairá dentro em breve. Bruno se diz apaixonado e não ouve os conselhos de Celso. Cada dia que passa Lucília fica mais doente e ao contrário, Bruno se recupera. Há três meses morando juntos, Bruno revela estar curado. À medida em que vai se recuperando, Bruno se interessa por Olívinha. A moça exhibe seus dotes para o escritor na piscina. Lucília sente ciúmes. É aniversário de Belinha e dr. Celso dança com a moça sua primeira valsa. Olívia conversa com Bruno e dá seu telefone ao escritor, este promete ligar. Lucília vê e discute com Bruno. Ao dançar, Belinha sente-se mal, cai ao chão e morre. Lucília sente-se fraca e Dr. Celso recomenda-lhe descanso. Lucília repousa. Bruno chega e conversa com a moça, diz que Olívinha ligou convidando-o para uma festa à noite. Porém, o moço desconversa dizendo que não vai à festa, porque não iria se adaptar a alta sociedade. Lucília pede-lhe que vá, pois os contatos são importantes para sua carreira de escritor. Bruno vai à festa. No dia seguinte, Flávio vai até sua casa pegar o smooking que lhe emprestou. Bruno faz uma troca, dá uma jaqueta sua em troca do smooking. Lucília vai ao encontro de Bruno e depara-se com Flávio. Confunde Flávio com Bruno, por causa da jaqueta. Ele explica que trocou a jaqueta pelo smooking na manhã passada. Lucília fica triste, pois Bruno mentiu. Trocou o smooking antes, e, ao falar com ela já sabia que iria à festa. Elza está curada e vai embora. Na estação, Lucília se irrita. Após, procura Bruno e os dois discutem. Ela desabafa dizendo que o amor dos dois morreu e sai correndo. No caminho, sente-se mal e desmaia. É encontrada, e em seu quarto tem alucinações febris com Bruno, repetindo seu nome. Lucília é levada ao hospital. Ao final, Bruno vai embora deixando Lucília com suas lembranças em seu leito. Vemos o trem partindo juntamente com a ambulância, entretando em sentidos opostos.



**Cintia Campolina de Onofre**, graduada em Música Popular e Mestre em Multimeios pela Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP. É compositora de trilhas para teatro e vídeo, tem artigos publicados na área de cinema e música em revistas universitárias e sites especializados.  
cintiaonofre@bol.com.br