

ANDRÉ LUIZ OLZON VASCONCELOS

A influência da trilha sonora sobre a percepção da obra
cinematográfica: *A análise fílmica de Bye bye Brasil, Pra
frente Brasil e Central do Brasil*

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em Música do Instituto de
Artes da UNICAMP para obtenção do
título de Mestre.

Orientador:

PROF. DR. CLAUDINEY RODRIGUES CARRASCO

CAMPINAS
2008

V441i

Vasconcelos, André Luiz Olzon.

A influência da trilha sonora sobre a percepção da obra cinematográfica: A análise fílmica de Bye bye Brasil, Pra frente Brasil e Central do Brasil / André Luiz Olzon Vasconcelos – Campinas, SP: [s.n.], 2008.

Orientador: Prof. Dr Claudiney Rodrigues Carrasco.
Dissertação(mestrado) - Universidade Estadual de

Campinas,

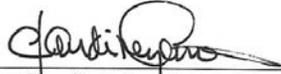
Instituto de Artes.

1. Trilha Sonora. 2. Música de cinema. 3. Canção. 4. Cinema brasileiro I. Carrasco, Claudiney Rodrigues. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

(em/ia)

Instituto de Artes Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Tese de Mestrado em Música, apresentada pelo Mestrando André Luiz Olzon Vasconcelos - RA 931261 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:



Prof. Dr. Claudiney Rodrigues Carrasco
Presidente/Orientador



Prof. Dr. Irineu Guerrini Junior
Membro Titular



Prof. Dr. José Eduardo Ribeiro de Paiva
Membro Titular

Para Soraya,
pela inspiração e sabedoria.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador Claudiney Carrasco, pela oportunidade de poder conviver com seu talento, conhecimento e generosidade.

Ao amigo Peter Dietrich, pela valiosa amizade e inúmeras contribuições a este trabalho.

Agradeço a Alessandro Vedrossi, pela ajuda e amizade.

Aos amigos e pesquisadores César Henrique Rocha Franco, Cintia Campolina de Onofre, Martin Eikmeier, em especial Orlando Marcos Martins Mancini, pela ajuda e apoio constante.

Ao Grupo de Pesquisa em Música Aplicada à Dramaturgia e ao Audiovisual.

Agradeço a Hernani Heffner, Eduardo Simões dos Santos Mendes, Alice Campos, Sesc Santo André, FAAP, USP, MAM do Rio de Janeiro e Cinemateca Brasileira, responsáveis pelas exposições e empréstimos das cópias dos filmes analisados.

Aos músicos Christiano Rocha, Denise Matta, Emílio Mendonça, Eugénia Melo e Castro, Juliana Galli, Mariana Galli, Renato Consorte e Tomi Terahata, pelas contribuições à realização desta dissertação.

Aos músicos Roberto Menescal, Egberto Gismonti, pelas entrevistas concedidas, as quais enriqueceram muito o conteúdo deste trabalho.

À minha mãe Lúcia e ao meu pai Roque, pelo apoio, incentivo e amor incondicional.

À minha mulher Soraya e meus filhos Theo e Fernando, pelo alento, poesia e amor em minha vida.

RESUMO

Parte indissociável da composição audiovisual, a trilha sonora estabelece um diálogo com o mundo imagético proporcionando ao filme maior desenvolvimento na elaboração e desenvolvimento da sua linguagem.

O objetivo desta dissertação é analisar minuciosamente os elementos sonoros ocorridos nos filmes *Bye bye Brasil* (1979) do diretor Carlos Diegues, *Pra frente Brasil* (1982) de Roberto Farias e *Central do Brasil* (1998) de Walter Salles e de que maneira eles atuam na construção do sentido destas obras.

No recorte proposto foram escolhidos filmes significativamente representativos em suas respectivas décadas. Por meio da análise, também foi possível diferenciar as mudanças tecnológicas e estéticas em relação ao som do cinema brasileiro ocorridas durante este período.

Além de revisar importantes acontecimentos na história do país sob a óptica do cinema, este trabalho também contribui para a discussão das questões referentes ao som e a música no cinema brasileiro, ampliando a bibliografia do assunto.

Palavras-chave: trilha sonora; música de cinema; canção; cinema brasileiro

ABSTRACT

Integrating piece of the audiovisual composition, the soundtrack establishes a dialog with the visual world, providing a better elaborated movie and facilitating the development of its language.

The objective of this thesis is to perform a deep and thorough analysis of the sound elements of the Brazilian movies “Bye Bye Brasil” (1979) from Carlos Diegues, “Pra Frente Brasil” (1982) from Roberto Farias and “Central do Brasil” (1998) from Walter Salles.

The subject movies were chosen due to their leading exposure and relevance in their respective decades. The time component of this work also allowed the discussion and assessment of the technologic and esthetic evolutions of the sound within the Brazilian cinema along the last decades.

On top of revisiting some of the important facts of the history of Brazil from the perspective of the cinema, this work also contributes to the discussions around the sound and the music in the Brazilian cinema, expanding the bibliography on the subject.

Key words: soundtrack; film music; song; Brazilian cinema

SUMÁRIO

1. Introdução	8
2. Bye bye Brasil	12
3. Pra Frente Brasil	49
4. Central do Brasil	84
5. Conclusão	118
6. Bibliografia	121
7. Apêndice	124

1. Introdução

Bye bye Brasil, Pra frente Brasil e Central do Brasil

Qualquer que seja o critério adotado para se eleger obras artísticas significativas, capazes de produzir substratos para análise e discussões com o objetivo de ampliar o horizonte teórico será sempre uma tarefa complexa, subjetiva e conseqüentemente sujeita a contestações diversas. Olhando para a tríade proposta no título acima nos remetemos diretamente ao nosso país e às inúmeras questões que podem ser estabelecidas a partir desta pequena lista.

Tendo este trabalho como objetivo central a análise e discussão do material sonoro e principalmente musical no cinema brasileiro, vamos encontrar nos filmes escolhidos uma direta ligação com as “tradições” e convenções musicais utilizadas pelos compositores das trilhas sonoras brasileiras. Desse modo, pode se estabelecer em princípio relações de Bye bye Brasil com a Música Popular Brasileira, tendo neste a canção como convenção poética do cinema brasileiro. Cancionistas de grande expressão, Chico Buarque e Roberto Menescal assinam a composição da trilha musical do filme. Também constatamos a importância do particular envolvimento de Carlos Diegues, diretor de Bye bye Brasil, com a canção popular.

No filme Pra frente Brasil, Egberto Gismonti representa a linhagem dos compositores da chamada música instrumental brasileira. É também muito influenciado pela música clássica, principalmente por Villa-Lobos. Dessa maneira ele se aproxima sensivelmente de nomes como Camargo Guarnieri, Radamés Gnattali, Cláudio Santoro e

Guerra Peixe, além do próprio Heitor Villa-Lobos, compositores que por sua vez exerceram em maior ou menor número, relevante participação no cinema brasileiro.

Em *Central do Brasil* a trilha musical é assinada por Antônio Pinto e Jaques Morelenbaum. Antônio Pinto tem trabalhado com os principais diretores brasileiros da atualidade, entre eles Walter Salles e Fernando Meirelles. Comprometido exclusivamente com a linguagem audiovisual e o emprego das suas novas tecnologias, indispensáveis na produção cinematográfica contemporânea, Pinto tem também se destacado em produções estrangeiras. Jaques Morelenbaum é um dos mais requisitados instrumentistas brasileiros, acompanhando músicos como Tom Jobim, Sting e Egberto Gismonti. Morelenbaum é responsável por diversas trilhas musicais para o cinema (brasileiras e internacionais), entre elas podemos citar a parceria com Caetano Veloso (*O Quatrilho*, *Tieta do Agreste* e *Orfeu*).

Atribuimos ao poder de sedução do cinema e suas atuais possibilidades de criação a significativa necessidade de reflexão dos moldes da linguagem cinematográfica nacional. O olhar ao conteúdo audiovisual produzido nas recentes décadas do cinema brasileiro de 70 a 90 é de relevante importância para o aprimoramento desta linguagem sem que percamos a identidade cultural nela expressa.

Dessa forma foi feita a opção de se trabalhar filmes pós Cinema Novo, em que se buscou a temática tantas vezes refletida nas obras deste movimento, ou seja, a discussão da formação estrutural, política, econômica, social e cultural brasileira. Também foi pensado cronologicamente, tendo sido proposto um representante para cada uma das décadas: *Bye bye Brasil* (1979), *Pra frente Brasil* (1983), e *Central do Brasil* (1998), cada qual com sua especificidade a ser descrita do ponto de vista musical e poético.

Segundo os teóricos Fernão Ramos, Ismail Xavier e Lucia Nagib, é possível estabelecermos três momentos distintos e complementares do processo histórico da

cinematografia brasileira. Temos em meados de setenta a fase áurea da Embrafilme, posteriormente seu declínio (década de oitenta), culminando com sua extinção e o colapso na produção e finalmente a partir segunda metade da década de noventa, o que se convencionou chamar de a retomada.

Ampliando esta análise para os aspectos de edição e captação de som, além das mudanças nas técnicas de gravação e mixagem, encontramos nestes filmes avanços tanto em relação ao modo de produção quanto nas questões estéticas que estas inovações proporcionaram.

No curto espaço de tempo decorrido entre os filmes *Bye bye Brasil* e *Pra frente Brasil*, no começo dos anos oitenta, ocorre significativa mudança no cenário da música de cinema. O início da tecnologia digital e o surgimento de equipamentos portáteis economicamente viáveis permitiram a criação de pequenos estúdios, estabelecendo novos parâmetros para a produção das trilhas musicais. Por outro lado temos em *Bye bye Brasil* (final dos anos setenta) a consolidação do som direto no cinema brasileiro, através dos gravadores Nagra. Passados quinze anos (tempo entre os filmes *Pra frente Brasil* e *Central do Brasil*) presenciamos a substituição dos equipamentos analógicos pelos digitais e a incorporação do sistema informatizado em todos os setores da produção cinematográfica.

A escolha lúdica dos filmes, a princípio guiada pelo jogo de palavras e o diálogo entre os títulos, revelou no decorrer do trabalho a surpreendente constatação de que este é um rico material investigativo, do qual pude estudar uma pequena parte, porém representativa, da construção e evolução sonora no cinema brasileiro. Ao realizar as inúmeras apreciações dos filmes na perspectiva da análise percebi o enorme potencial crítico e estético destas obras. Por meio da análise junto à apuração crítica dos dados bibliográficos e informações captadas durante as apreciações dos filmes focalizei

determinados procedimentos que se repetiam chegando a se tornarem convenções posteriormente discutidas no decorrer desta dissertação.

Acredito que este trabalho contribui para os estudos da linguagem audiovisual, somando olhares e percepções auditivas às discussões teóricas tão importantes para a reflexão e o fazer artístico no âmbito do som e música de cinema, ampliando por meio desta dissertação o leque bibliográfico do assunto.

2. Bye bye Brasil

Oi, coração
Não dá pra falar muito não
Espera passar o avião
Assim que o inverno passar
Eu acho que vou te buscar
Aqui ta fazendo calor
Deu pane no ventilador
Já tem fliperama em Macau
Tomei a costeira em Belém do Pará
Puseram uma usina no mar
Talvez fique ruim pra pescar
Meu amor

No Tocantins
O chefe dos parintintins
Vidrou na minha calça Lee
Eu vi uns patins pra você
Eu vi um Brasil na tevê
Capaz de cair um toró
Estou me sentindo tão só
Oh, tenha dó de mim

Pintou uma chance legal

Um lance lá na capital

Nem tem que ter ginásial

Meu amor

No Tabariz

O som é que nem os Bee Gees

Dancei com uma dona infeliz

Que tem um tufão nos quadris

Tem um japonês trás de mim

Eu vou dar um pulo em Manaus

Aqui ta quarenta e dois graus

O sol nunca mais vai se pôr

Eu tenho saudade da nossa canção

Saudade de roça e sertão

Bom mesmo é ter um caminhão

Meu amor

Baby, bye bye

Abraços na mãe e no pai

Eu acho que vou desligar

As fichas já vão terminar

Eu vou me mandar de trenó

Pra Rua do Sol, Maceió

Peguei uma doença em Ilhéus

Mas já to quase bom

Em março vou pro Ceará com a benção do meu orixá

Eu acho bauxita por lá

Meu amor

Bye bye Brasil

A última ficha caiu

Eu penso em vocês night and day

Explica que tá tudo okay

Eu só ando dentro da lei

Eu quero voltar podes crer

Eu vi um Brasil na tevê

Peguei uma doença em Belém

Agora já tá tudo bem

Mas a ligação tá no fim

Tem um japonês trás de mim

Aquela aquarela mudou

Na estrada peguei uma cor

Capaz de cair um toró

Estou me sentindo um jiló

Eu tenho tesão é no mar

Assim que o inverno passar

Bateu uma saudade de ti

To a fim de encarar um siri

Com a benção do Nosso Senhor

O sol nunca mais vai se pôr

(Bye bye Brasil- letra de Chico Buarque e música de Roberto Menescal)

Conhecida como a fase áurea da Embrafilme a década de setenta, mais especificamente os anos compreendidos entre 1974 a 1980 é marcado pelo significativo sucesso de bilheterias alcançado pelas produções nacionais. É época prolífica em que as expansões de reserva de mercado e fomentos à produção foram medidas do governo militar em auxílio ao filme nacional. Com o afrouxamento da repressão e o processo de abertura iniciada no governo Geisel, muitos dos cineastas restabeleceram suas atividades artísticas. É neste contexto histórico que Carlos Diegues realiza “Bye bye Brasil”.

“A década de 1970 vai explicitar uma nova situação para a cultura, com a esfera de mercado assumindo proporções surpreendentes. Em todos os setores ocorrem expansões da produção e consumo de bens simbólicos. Na música, a indústria do disco atravessa notável fase de crescimento, atingindo o final da década como o sexto mercado do mundo. São expressivas também a expansão e a diversificação das edições de livros e revistas. E no caso da televisão ocorre a implementação das redes nacionais, a implantação da cor e um vertiginoso aumento do número de aparelhos. O cinema brasileiro vai acompanhar o processo, dobrando a sua presença no mercado e expandindo sua produção. Uma arena de grandes dimensões estava sendo armada, e é nela que os cineastas irão executar seus novos movimentos”. (RAMOS, 1987, p. 402)

Criticando o modelo de modernização e integração do Brasil proposto pelos militares, o papel da televisão na transformação que a cultura brasileira sofreu a partir dos anos setenta, como metáfora dos intelectuais e artistas engajados que perderam seu público, ou ainda como um filme-denúncia de um Brasil que desconhecemos, “Bye bye Brasil” engloba todas estas questões e engendra outras tantas refletindo a extensa complexidade do país. Constatamos de forma alegórica, discussões que abordam aspectos socioeconômicos e

de infra-estrutura nacional até chegar a questões psicológicas de formação da identidade brasileira.

Bye bye Brasil narra a história da Caravana Rolidêi, uma trupe de artistas mambembes que percorrem os mais longínquos lugares do país para apresentar sua arte, tentando sobreviver à chegada de miríades de TVs que modernizam e integram as regiões mais profundas do Brasil aos centros urbanos, seja no sertão nordestino ou no interior da Amazônia.

Lorde Cigano (José Wilker), o imperador dos mágicos e dos videntes, Salomé (Betty Faria), a rainha da rumba e Andorinha (Príncipe Nabor), o rei dos músculos, e um pouco mais tarde juntando-se ao grupo o sanfoneiro Ciço (Fábio Júnior) e sua esposa Dasdô (Zaíra Zambelli), grávida de Altamira, filha do casal, são os heróis desta saga pelo mais profundo Brasil.

Avalizados por temporadas na região sul e sudeste e lamentando a presença das “espinhas-de-peixes” (antenas de televisão)-e a conseqüente falta de interesse em seu espetáculo circense – a Caravana Rolidêi que no início do filme é aparentemente colocada como agente responsável pelo enfraquecimento da cultura e costumes regionais do país, se mostrará muito mais vítima deste processo. Dotados de parafernálias sonoras amplificadas, a trupe invade as praças e feiras públicas dos vilarejos, encobrendo toda e qualquer manifestação artística local. Entretanto, sob o cenário tecnológico que vai se construindo no âmbito das telecomunicações no país notamos que a Caravana vai perdendo terreno para as transmissões televisivas. A televisão, que diminui as distâncias e muitas vezes homogeneízam padrões culturais e comportamentais, vai se difundindo cada vez mais pelo país e ao ampliar sua audiência e alcance (chegando aos mais longínquos lugares), vai inviabilizando as apresentações da caravana.

É no momento em que vemos as pessoas na praça vendo a novela através de um pequeno aparelho de TV preto e branco que dimensionamos o poder e sedução que a novidade tecnológica causa na população. Por outro lado vemos a originalidade e riqueza cultural da Rolidêi. Percebemos também o quão distante a Caravana está em relação a todo aparato profissional da televisão. A força tecnológica e seu poder de disseminação estão infinitamente além das possibilidades oferecidas pela trupe.

A trilha sonora de Bye bye Brasil

No filme Bye bye Brasil a trilha musical é predominantemente constituída por canções que ocorrem na maioria das vezes inseridas na ação dramática (a chamada música diegética ou source music¹). Dessa forma as canções constituem um importante meio de articulação no desenvolvimento dramático do filme. Também será indispensável em muitas situações uma possível e necessária leitura musical para as outras pistas de som, pois dela advirão importantes informações complementares de toda idéia sonora do filme.

Em relação à canção título Bye bye Brasil, executada em modificadas versões instrumentais, se fará presente a música extra-diegética² (underscoring, incidental). É ela que servirá como uma espécie de fio condutor da narrativa musical, garantindo assim toda unidade da trilha sonora.

¹ “Aquela cuja fonte pode ser identificada como parte da ação”.

² “Aquela que não emana de uma fonte identificada na ação fílmica. O termo extra-diegético empregado pela pesquisadora de música de cinema Claudia Gorbman tem sido o mais difundido e aceito nas abordagens teóricas sobre o assunto em questão. Em muitos casos observamos nos créditos finais o termo “música incidental” de maneira a designar músicas pré-existentes inseridas no filme. Assim como a fotografia e a montagem a música é um importante instrumento articulatório na construção do filme e mais importante que identificar sua fonte ou classificá-la é entender como ela ajuda nesta construção do sentido da obra cinematográfica”.

Este equilíbrio entre a música diegética, os sons naturalistas e a música extra-diegética de Bye bye Brasil será de vital importância para o sucesso do conjunto audiovisual do filme, como comenta Claudiney Carrasco:

“Se partirmos do princípio que a trilha musical faz parte dos recursos articulatórios característicos à dramaturgia do cinema, ela deve, também no que diz respeito à sua totalidade, ser articulada em função da unidade de ação. Ela deve possuir características que façam dela um discurso unitário, e não apenas uma sucessão de passagens musicais sem nenhuma conexão. Ao mesmo tempo, ela deve contribuir para o estabelecimento, desenvolvimento e conclusão dos conflitos contidos nesse drama. No filme, enquanto unidade complexa, fechada em si mesma, tudo o que se vê e se ouve deve estar articulado em função da lógica e da direcionalidade dramática (ou narrativa). A sua trilha musical deve contribuir para a caracterização dessa unidade. Vista como um todo, ela deve possuir coerência e inteligibilidade, tanto internas, quanto em sua relação com o contexto dramático, pois caso contrário, corre o risco de se assemelhar a uma “colcha de retalhos”, deixando de cumprir as funções para as quais está destinada e, inclusive, prejudicando o próprio sentido de unidade do filme”. (CARRASCO, 1993, P. 146).

Esta coesão da narrativa proposta por Carrasco por meio dos recursos articulatórios inerentes ao discurso cinematográfico é objetivada no filme, sobretudo em seu aspecto sonoro-musical. Desde a escolha do tema central do filme (a canção Bye bye Brasil), em que se estabelece a unidade musical durante toda a narrativa fílmica, até as inserções de canções periféricas que sempre atuarão de forma a acrescentar informações decisivas para o entendimento e desenvolvimento das personagens e da narrativa (leitmotivs). Ainda é importante ressaltar a construção sonora advinda dos diálogos e da pista de ruídos em que todo um pensamento sonoro é constituído.

As canções como leitmotivs

A técnica do leitmotiv consiste na utilização e desenvolvimento de um tema musical que determina o caráter e a ação de cada uma das personagens ou situações dramáticas, ou emblemáticas. Este conceito de um “motivo condutor” musical atrelado ao “drama encenado” criado e desenvolvido por Wagner se tornou posteriormente uma importante

ferramenta para os compositores de cinema. Transformado para a linguagem cinematográfica, temos nas figuras de Hugo Friedhofer, Erich Wolfgang Korngold, Bernard Herrmann, John Williams exemplos de músicos seguidores da técnica do *leitmotiv*. Num sentido mais prático e direto, muitas das canções de Bye bye Brasil vão agir na forma de “leitmotivs”, como motivos condutores das personagens e seus enlances dramáticos. Observamos em algumas canções sua recorrência temática, valorizando a construção imagética das personagens, num estreito laço entre o visual e o auditivo, elementos esses atuantes sobre a percepção e assimilação das identidades.

No cinema comercial, questões de interesse econômico podem em muitos casos interferir na produção. O poder comercial de uma canção é muitas vezes superior ao próprio filme, sendo portanto um sedutor artifício para a obtenção de maiores lucros. Contudo, a inserção não criteriosa de canções pode prejudicar sensivelmente o discurso fílmico, transformando a trilha em uma “colcha de retalhos”, perdendo completamente a propriedade de fio condutor da narrativa musical.

A maneira como Cacá Diegues elabora e emprega o uso das canções no filme, aponta para uma autonomia e hierarquia estética sobre estes possíveis interesses econômicos. Em todas as situações que ocorrem as canções observamos o diálogo que é estabelecido com as imagens e o enredo do filme. A idéia conceitual de leitmotiv é demonstrada pela lógica, poética e coerência no tratamento que as canções recebem do diretor e de como elas agem na construção de sentido da obra cinematográfica.

Cacá Diegues: a canção como convenção poética da narrativa

– “Um diretor musical”. Essas são as palavras que Roberto Menescal³ utiliza em sua entrevista sobre o filme *Bye bye Brasil* para descrever a sua visão do diretor Cacá Diegues. Entretanto, poderíamos expandir este adjetivo para estabelecer um conceito sobre o pensamento cinematográfico do cineasta, tamanha é sua ligação com a canção interagindo e dialogando com a narrativa do filme.

A filmografia de Cacá Diegues é composta por: *Cinco vezes favela* (3º episódio: “Escola de samba, alegria de viver”)-1961; *Ganga Zumba, rei dos Palmares*-1963-1964; *A grande cidade*-1965; *Os herdeiros* (Uma estória de nossa historia, de Carmen Miranda à Brasília, de Getúlio Vargas à televisão)-1968-1969; *Quando o carnaval chegar*-1972; *Joana Francesa*-1973; *Xica da Silva*-1975-1976; *Chuvas de Verão*-1977; *Bye bye Brasil*-1979; *Quilombo*-1983; *Um trem para as estrelas*-1987; *Dias melhores virão*-1989; *Veja esta canção*(1º episódio: “Drão”; 2º episódio: “Você é linda”; 3º episódio: “Pisada de elefante”; 4º episódio: “Samba de um grande amor”)-1992; *Tieta do agreste*-1995-1996; *Orfeu*-1998-1999; *Deus é brasileiro*-2002; *O maior amor do mundo*-2006 e *Nenhum motivo explica a guerra*-2006. Observamos, seja pela escolha temática, como por exemplo, em seu longa metragem de estréia com referência as escolas de samba ou pela coleção de clássicos da MPB que saltam aos nossos olhos, a dimensão musical que sua obra nos oferece.

A canção sempre esteve presente nas produções cinematográficas brasileiras, podemos dizer que ela se transformou em uma importante ferramenta articulatória da

³ Entrevista com Roberto Menescal, ver apêndice.

narrativa fílmica, tornando uma das principais convenções poéticas usadas pelos cineastas, tamanha é sua difusão e emprego.

Cacá Diegues amplia sensivelmente este conceito na medida em que elabora em diversos níveis o uso das canções. Ele associa a técnica de canções inseridas na ação com a de leitmotivs. Introduz as canções quase sempre de maneira naturalista correlacionando-a com outros aspectos da articulação fílmica. Claudiney Carrasco comenta sobre este procedimento:

“Quando a canção está inserida na ação do filme, como sonoridade de caráter naturalista, esse problema se torna bem menos preocupante. O fato da canção estar justificada na ação diminui o seu caráter de intervenção épica e permite que ela ocupe o quanto necessite da atenção do espectador para que atinja o seu objetivo dramático”. (CARRASCO, 1993, P. 158).

O “problema” citado por Carrasco corresponde ao desvio de atenção que uma canção pode causar ao espectador em detrimento à ação fílmica. A junção do texto poético com o discurso musical, elementos constituintes da canção, potencializa o seu poder de comunicação.

Claudia Gorbman em seu livro *Unheard Melodies* também alerta para o uso indevido das canções:

“As canções podem ameaçar o equilíbrio estético entre música e a narrativa imagética. A solução não está em proibir sua entrada, mas submetê-la a um diálogo com os demais aspectos da cena construindo significado durante sua execução.” (GORBMAN, 1987, P. 20).

Diegues elabora com equilíbrio e discernimento sua construção dramático musical, inserida no conjunto da trilha sonora que compõe o filme ao mesmo tempo em que é parte poética da narrativa interferindo inclusive na construção cênica das personagens, contribuindo para a formação de sua imagem. Ainda que não se atribua a ele os créditos de

co-autor da trilha, supervisão ou organização musical, a sua visão dessas canções como recurso poético para a elaboração das ações fílmicas é notável.

Em depoimento do CD totalmente dedicado a tema de seus filmes, Cacá revela-nos a sua criteriosa seleção musical. Sobre “Melodia sentimental⁴” de Villa-Lobos ele fala: – É uma canção que eu cantava muito para meus filhos dormirem (...). Adoro essa música. Sempre quis botar num filme meu. Nunca coincidiu, nunca encaixou direito⁵. Essas palavras reforçam a idéia da convenção poética da narrativa através da canção e como ela interfere em seu processo criativo, nunca sendo inserida de forma gratuita sem antes sofrer uma séria reflexão sobre as possibilidades de diálogo e ampliação do espectro de entendimento do sentido do filme. Também vamos observar em seus exemplos de Bye bye Brasil de que maneira essas intervenções musicais vão atuar de forma coerente conforme as observações de Carrasco e Gorbman.

1. O tema da caravana Rolidei

Este é o tema que anuncia a chegada da caravana nas cidades e vilarejos. A canção chama-se “Pra cima pra baixo” do grupo “The Fevers⁶”, banda consagrada pelo movimento da Jovem guarda. Nesta canção um coro repete a frase “... Pra cima, pra baixo...” Enquanto a voz principal canta: “... Ioiô ioiô preso por um fio estou...” retratando com precisão as aventuras da caravana em seu eterno retorno aos lugares em que se apresentam e a precariedade em que a trupe mambembe vai resistindo a todas as intempéries da vida.

⁴ A composição faz parte da Suíte Floresta do Amazonas.

⁵ Extraído do livro de João Máximo, A música do cinema: Os 100 primeiros anos, volume 2, pg143,144.

⁶ Grupo vocal-instrumental formado no Rio de Janeiro em 1964. Durante o auge da Jovem Guarda lançaram vários discos e foram muito requisitados em programas de rádio e televisão, festas e bailes. Acompanharam em gravações artistas de renome do movimento como: Eduardo Araújo, Deny e Dino, Roberto e Erasmo Carlos.



Ex.1

Na primeira cena do filme a sonoridade aos poucos vai sendo construída sobrepondo-se aos sons naturais do rio e dos pássaros, os sons musicais da banda de pífaros, do “cantador de histórias de cordel”, também os ruídos das pessoas, dos cavaleiros e dos feirantes e ainda o som do grupo musical do sanfoneiro Ciço. A câmera focaliza muitos símbolos da cultura nordestina: a jangada, vasos de cerâmica, ervas desidratadas que são vendidas a granel, sertanejos com chapéus de couro. Dotada de alto-falantes e sons amplificados, a caravana “Rolidei” impõe presença’ sobre as manifestações culturais do local, encobrendo os sons acústicos dos grupos de rua.

Na segunda aparição do tema da caravana, um vilarejo no interior nordestino está sendo castigado pela seca. Toda a população do lugar participa de uma procissão ao som de bumbos e pífaros, quando a caravana chega com seus potentes alto-falantes a procissão é imediatamente interrompida pelo seu som perturbador. Mais uma vez são apresentados símbolos de identificação nordestinos. A fé e a religiosidade, manifestadas na procissão, a seca, proto-alegoria de todo o sofrimento do povo sertanejo e mais uma vez a música representada pelos pífaros e zabumbas.



Ex.2

Diferentes momentos são apresentados nas duas chegadas da caravana. Na primeira temos a feira livre na praça pública em que nos é mostrado o cotidiano dos moradores do povoado. O prefeito recebe a trupe com alegria e se mostra aparentemente ansioso para a realização do espetáculo. Após perguntar se o espetáculo ainda continua “familiar”, verificamos outra faceta da história. Lorde Cigano vai falando com o prefeito sobre Salomé. É uma conversa em códigos, mas que deixa transparecer toda articulação entre o prefeito e Lorde Cigano para um encontro íntimo da autoridade com Salomé. Já na segunda vez temos o sofrimento do povo com a seca e o desconforto da chegada da caravana ao vilarejo. O dualismo mostrado nestes dois momentos se fará presente em diversas partes do filme. A música é inserida de maneira destacada e serve como importante ferramenta para criar este antagonismo entre as cenas.

2. Os temas de Salomé

2.1. Para Vigo me voy

A bailarina Salomé, “rainha da rumba, princesa do Caribe, vinda do fabuloso mar das Antilhas”, como é apresentada por Lorde Cigano, tem algumas músicas associadas a

sua personagem para situações distintas. A principal é a rumba “Para Vigo me voy”. A canção aparece pela primeira vez no filme no momento em que Salomé apresenta seu número de dança. Nessa entrada, a música é ouvida através de uma gravação mecânica.



Ex.3

Ainda a respeito de Para Vigo me voy é curioso notar que estas são as palavras mágicas que Lorde Cigano utiliza para evocar seus truques.

Na próxima aparição da canção, Para Vigo me voy é executada “ao vivo” pelo sanfoneiro Ciço que a transforma num baião (Ex.4)



Ex.4

Na parte final do filme, no reencontro da caravana com Ciço na tentativa de novamente arregimentá-lo para a trupe, Lorde Cigano apresenta suas novas atrações. Além das novas vestimentas, um novo caminhão dotado de parafernália em neon em novo visual inclusive com nova escrita ortográfica de seu nome “Rolidey”, anteriormente grafado “Rolidei”. “Para Vigo me voy” é cantada por três dançarinas.



Ex. 5

Sobreposta a “Aquarela do Brasil” surge, em sua última aparição, a canção “Para Vigo me voy” na voz da própria Salomé, que a canta dirigindo a caravana pela estrada. Há uma somatória de sentimentos e situações antagônicas reunidas nessa construção. A noite e o raiar do dia, a saudade e o reencontro com os amigos, o cansaço e a disposição para mais uma viagem e um novo recomeço, a solidão da estrada e a cumplicidade entre Salomé e Lorde Cigano.



Ex.6

A caravana toda reformulada troca “Fevers” por “Sinatra” troca o “i” de Rolidei por “y” (“ipsilone”) Rolidey e acrescenta mulatas que cantam “Para Vigo me voy” ao toque do apito de Lorde Cigano, ainda assim mantêm a sua essência.

Podemos concluir que “Para Vigo me voy” é a canção que representa a ligação entre Lorde Cigano e Salomé. É com ela que Salomé enfeitiça os homens em sua dança e Lorde Cigano evoca seus “poderes mágicos”. Porém, esta ligação entre canção e casal fica mais nítida no momento final do filme, quando Salomé canta “Para Vigo me voy” para Lorde de maneira afetiva, como uma espécie de consolo, provocando em sua face um leve sorriso. Lorde Cigano recomposto anuncia por meio de suas palavras mágicas (Para Vigo me voy!) o nascer do Sol.

2.2. Bolero.

Outra importante inserção musical sobre a personagem de Salomé acontece durante sua relação com Ciço. Em sua vitrola ouvimos um bolero arranjado para voz e orquestra presente por duas vezes no filme, na primeira vez em que se encontram e quando é exposto o seu encontro íntimo com o sanfoneiro.



Ex.7

Este tema é de suma importância na construção dramática, pois é através dele que dimensionamos a profundidade e diferenciação desta relação para as demais que ocorrem no filme. Ciço é enfeitiçado desde o primeiro encontro com Salomé. Vivendo um sentimento arrebatador, está disposto a deixar sua cidade e sua mulher grávida para viver sua paixão. Salomé, mais madura e desiludida, confessa que sempre esperou por esse momento por quase toda vida, mas no entanto quando se depara com este sentimento já não acredita mais na possibilidade do verdadeiro amor.



Ex.8

É interessante ressaltar neste conflito vivido pelas personagens Ciço e Salomé uma questão recorrente no filme, em que temos a ambigüidade do que é mostrado na aparência com o que de fato está acontecendo. Salomé nos é apresentada como uma mulher vivida, liberal, desimpedida e de certa maneira “maltratada pela vida”, que, portanto não tem nada a perder enquanto Ciço é um indivíduo mais conservador, casado e ingênuo, prestes a se tornar pai. Porém a decisão que Ciço quer tomar em relação a sua vida nos revela uma enorme incongruência em relação a sua imagem. O mesmo pode dizer de Salomé, mas às avessas. Este jogo irônico é proposto em inúmeras situações no filme sendo interessante destacar o papel fundamental da música para estabelecer este efeito.

As canções e a expansão da narrativa

Sobre a música “diegética”, Gorbman afirma:

“O que podemos de fato observar em especial a respeito da música diegética é seu expressivo efeito na capacidade de criar ironia de maneira mais natural que a música não-diegética”. (GORBMAN, 1987, P. 23).

Em *Bye-Bye Brasil*, o sacro e o profano vão estar presentes em determinadas situações onde a música diegética ocorre de maneira exemplar. Se em algumas cenas podemos observar oposições maniqueístas, isto se deve sobretudo à inserção de comentários musicais onde um simples diálogo ou situação dramática (aparentemente natural, podendo passar despercebidos para um espectador desatento) ganha imensa profundidade, quando assimilada junto à música.

Na viagem de Altamira para Belém, Ciço tem que falar para Dasdô que irá prostituí-la. Dasdô que acabara de ser mãe, recebe esta “proposta” (imposta) num diálogo que não acontece de fato, pois uma canção religiosa na voz de um viajante é sobreposta à suposta conversa dos dois.



Ex.9

No encontro íntimo entre Salomé e Ciço ouvimos ao fundo o canto dos fiéis do vilarejo assolado pela seca. Na medida em que o ato vai sendo consumado intensifica-se o volume do coro. Também se ouve o badalar de sinos. Quando é cortada a cena dos amantes imediatamente é mostrada a igreja. O antagonismo entre as imagens da tenda e da igreja somado a sonoridade religiosa é impactante.



Ex.10

Eventualmente Salomé completa o orçamento da caravana com favores sexuais a autoridades locais. Apostas de jogo também fazem parte desse lado obscuro da trupe. Em uma dessas apostas Lorde Cigano perde tudo e Salomé é obrigada a se prostituir. Depois de uma noite de trabalho, Salomé volta ao amanhecer para encontro de Lorde Cigano e lhe entrega o dinheiro ganho. O mal estar é evidente, ouvimos ao fundo, quase que imperceptível, uma voz cantando “Falando sério”, canção composta por Mauricio Duboc e Marcos Colla, imortalizada por Roberto Carlos em cuja letra o tema da prostituição é abordado.

“Falando sério

É bem melhor você parar com essas coisas

De olhar pra mim com olhos de promessas
Depois sorrir como quem nada quer.

Você não sabe
Mas é que eu tenho cicatrizes que a vida fez
E tenho medo de fazer planos
De tentar e sofrer outra vez.

Falando sério
Eu não queria ter você por um programa
E apenas ser mais um na sua cama
Por uma noite apenas e nada mais.

Falando sério
Entre nós dois tinha que haver mais sentimento
Não quero seu amor por um momento
E ter a vida inteira pra me arrepender.”



Ex.11

Os comentários musicais, como mostram os exemplos acima, propiciam à narrativa uma ampliação de seu espectro sonoro-imagético, resultando num maior grau de entendimento das sensações e sentimentos vividos pelas personagens. A capacidade de criar ironia, apontado por Gorbman, como um importante recurso da música diegética, é usada

com muita sutileza o que a torna mais eficiente, enriquecendo toda a teia dramática construída no filme.

Outro recurso musical utilizado como expansão da narrativa ocorre por meio de citações. Estas citações, quando justapostas ao enredo e o seu desenvolvimento, ampliam significativamente o entendimento da história.

Composta por Irving Berlin e interpretada por Bing Crosby, a canção White Christmas, tema do filme homônimo de Michael Curtiz é utilizada como trilha para o número mágico de fazer nevar de Lorde Cigano. Esta referência musical adquire maior expressividade quando nos reportamos ao filme citado e observamos que nele também a neve é tratada como um acontecimento mágico.



Ex.12

No momento em que Lorde Cigano e Zé da Luz conversam dentro do cinema itinerante, podemos ver os créditos do filme: “O ébrio” grande sucesso do cinema brasileiro, protagonizado por Vicente Celestino. Resgate histórico que o diretor faz à Cinédia, o primeiro grande estúdio brasileiro fundado por Adhemar Gonzaga em 1930, na cidade do Rio de Janeiro.



Ex.13

Ainda no âmbito das citações, a escolha de um grupo da Jovem Guarda para designar o tema musical da trupe Rolidei é de grande valia, pois havia nesse momento por parte da esquerda, uma severa crítica sofrida por este movimento em relação a sua alienação cultural, exacerbando o estrangeirismo, sobretudo o rock em detrimento a cultura nacional.

As citações em Bye bye Brasil, quando investigadas, propiciam ao espectador diversas conexões enriquecedoras e pertinentes as questões centrais e periféricas abordadas no filme.

A música original de Bye bye Brasil

A canção Bye bye Brasil vai servir de matéria-prima para a elaboração de grande parte da trilha musical do filme.

O motivo inicial é composto por um grupo de quatro notas: Fá-Lá-Dó-Mi (notas que formam um acorde de Fá maior com sétima maior). Roberto Menescal⁷ observa que quando encontrou o motivo imediatamente o associou ao nome do filme, encaixando suas notas as palavras do título: “Pra mim o que me levou a fazer aquele acorde foi o –“Bye bye Brasil”. (Roberto Menescal solfeja o motivo)”.

Motivo de Bye bye Brasil



Este tipo de prosódia musical onde o título do filme se encaixa perfeitamente na linha melódica do motivo principal é um importante recurso utilizado pelos compositores de cinema. Carrasco define como “o caráter silábico”:

“Uma melodia bem definida, ainda que não possua texto, é sempre portadora da sugestão silábica daquilo que seria o seu texto.” (CARRASCO, 1998, P.210).

Mais que uma escolha inicial, este tema vai estar presente em praticamente toda a construção do filme. Carrasco comenta sobre a unidade temática:

“Do ponto de vista estrutural, o fator fundamental para o caráter de unidade da trilha musical é o seu aspecto temático. O uso de motivos e temas recorrentes localiza o espectador em relação aos conflitos que se desenvolvem naquela construção dramática, sejam eles conflitos principais (estratégicos) ou secundários (táticos). Quando desenvolvida cuidadosamente, a trilha musical de um filme pode ser construída sobre um único tema”. (CARRASCO, 1993, P. 147).

⁷ Entrevista com Roberto Menescal, ver apêndice.

Menescal⁸ ainda acrescenta que sua maior influência para a escrita desta trilha foi o filme “The Sandpiper”, com música de Johnny Mandel, em que toda a trilha é desenvolvida por meio da canção “The shadow of your smile”.

“Eu procurei fazer tudo dentro do motivo do Bye bye. Porque uma trilha me deixou alucinado quando eu ouvi, uma trilha de um filme que eu aconselho a todo mundo ouvir, chama The Sandpiper”.

Roberto Menescal constrói empiricamente o conceito de se desenvolver a trilha musical a partir de um único tema. Este procedimento já era muito empregado pelos compositores especializados em filmes e nos mostra de certa maneira o descompasso do cinema brasileiro no âmbito prático e teórico em relação às produções musicais referentes ao cinema americano e europeu.

1. A canção Bye bye Brasil

A canção Bye bye Brasil aparece oito vezes no decorrer do filme e o seu colorido não se dá pelas alterações ou o desenvolvimento de seu motivo melódico, mas pela alternância de versões de diferentes andamentos e ritmos, caracterizando de maneira pictórica cada cena, ora utilizando-se da sonoridade acústica, ora executado através de timbres de instrumentos elétricos, com uso de sintetizadores e efeitos de guitarra. A canção propriamente dita só aparecerá nos créditos finais.

Outro aspecto a ser destacado em relação ao tema é a maneira que ocorrem suas entradas. Bye bye Brasil aparecerá tanto inserida na ação dramática, ou seja, procedendo de uma fonte imagética, quanto de forma extra diegética.

⁸

Entrevista com Roberto Menescal, ver apêndice.



Ex.14

É com Bye bye Brasil que se inicia o filme, após a finalização da grafia com o nome do produtor, uma introdução instrumental formada por violão, acordeom, saxofone e percussão, executa uma variação melódica do motivo de Bye bye Brasil. É nesse momento em que aparecem na tela o nome do filme e seu diretor. O início da voz é marcado pela apresentação dos atores e créditos, estando imagem e som sincronizados em enquadramentos fixos monocromáticos. Os versos da canção são cantados fora da ordem original da música: “Oi coração/ bateu uma saudade de ti/ eu só ando dentro da lei/ pintou uma chance legal/ estou me sentindo tão só/ aqui tá quarenta e dois graus/as fichas tão quase no fim/bom mesmo é ter um caminhão/ talvez fique ruim pra pescar/ explica que está tudo ok”. São frases que não anunciam o que está por vir, não interferindo ou antecipando a narrativa que se seguirá. Por outro lado, na parte instrumental da canção, notas na região aguda de um sintetizador são tocadas ao fundo, criando uma sonoridade desconexa com a harmonia do grupo acústico, sugerindo aí a primeira provocação e crítica ao projeto de “modernização” de modo geral.

Lorde Cigano é a personagem de ligação mais forte com esta canção. Suas mágicas, nas apresentações da caravana, são sempre anunciadas por rufos de caixa e um trompete solando a melodia-tema criando uma ambientação circense. Depois de Ciço se juntar a trupe é incorporado o som do acordeom ao trompete e a caixa.

Originalmente construída em compasso quaternário, nestes dois exemplos a canção é executada em compasso ternário. Também ocorre uma aceleração no andamento de um exemplo para outro.



Ex.15



Ex.16

Quando Lorde Cigano faz o truque da clarividência novamente o tema principal o acompanha, agora com uma sonoridade de um piano elétrico, criando uma atmosfera que mistura o íntimo com o sombrio. À medida que o clima vai ficando mais tenso (um homem do vilarejo indaga sobre o esquecimento daquele povo por parte de Deus) a música é interrompida por uma voz que canta uma espécie de cântico religioso, contrapondo mais uma vez o sacro e o profano, a fé e a fraude.



Ex.17

Também será pano de fundo em seus encontros de amor com Salomé e Dasdô. Com Salomé o tema vai sendo lentamente exposto por um saxofone após uma introdução de sintetizador.



Ex.18



Ex.19

No seu encontro com Dasdô o tema é novamente exposto de forma lenta, mas num ritmo de bolero. A cena de leveza e descontração dos amantes, onde a música é essencial na produção desse efeito causa certo estranhamento no enredo, pois acontece pouco depois da perda do caminhão devido ao infeliz jogo de aposta de Lorde Cigano.

A caminho de Altamira, logo após o nascimento de “Mirinha”, temos a maior entrada da canção Bye bye Brasil. É uma grande sessão em que a música acompanha toda construção imagética; além disso, pontuações de efeitos ruidosos agregam a composição audiovisual contrastando com a eufonia musical criando assim um importante diálogo entre homem e natureza, progresso e meio ambiente.



Ex.20

A última vez em que o tema é inserido no filme, já nos créditos finais, é o único momento em que ouviremos a canção de fato. Composta de maneira fragmentada, a canção não reconstitui de forma literal a história, mas é capaz de localizar imagens e paisagens vividas no filme.

Construída na forma de uma ligação telefônica, o interlocutor vai contando ligeiramente ao ouvinte (“não dá pra falar muito não”, “as fichas já vão terminar”) às transformações que estão ocorrendo no Norte e Nordeste do país: (“espera passar o avião”, “puseram uma usina no mar”, “já tem fliperama em Macau”, etc.) e mostra a dificuldade de comunicação entre estes “dois mundos” (interior e centro urbano), revelando a grande dimensão territorial brasileira.



Ex.21

2. Os temas de Ciço, o sanfoneiro

Apesar de adepto da concepção monotemática na trilha musical de cinema, Roberto Menescal cria outro tema instrumental que será tocado pela sanfona de Ciço, melhor seria dizer pelo acordeom de Dominginhos: a sua participação especial na execução dos temas do sanfoneiro lhe rendeu créditos na trilha musical do filme.

O tema composto por Menescal é construído no modo de Ré mixolídio com quarta aumentada, escala muito difundida pela cultura popular nordestina:



Ex.22



Ex.23

Enquanto Altamira é metáfora da Amazônia e se faz representar como a esperança do futuro do país, é em Brasília que Ciço vai reestruturar sua família, vencer seu fascínio por Salomé e criar “Mirinha” e por fim se consagrar como sanfoneiro aparecendo na televisão.

Da mesma maneira que Lorde Cigano e Salomé, Ciço e Dasdô também estão “repaginados”. Podemos perceber esta mudança no aspecto visual com suas roupas claras e brilhantes, além da carregada maquiagem e principalmente em sua música. No tema de Ciço é incorporado instrumentos inerentes da indústria cultural “Pop”, entre eles a guitarra,

a bateria e o baixo elétrico, interferindo diretamente no ritmo genuíno antes produzido pelo sanfoneiro, resultando numa espécie de pop-baião. Ainda que seja possível identificar na figura de Ciço traços daquele sertanejo referente ao início do filme, isto acontece de forma estereotipada, estilizada apresentada em suas vestimentas. A música acompanha esta estilização de maneira soberba, pois nela se reflete toda experiência vivenciada por Ciço através de suas viagens e apresentações com a caravana Rolidei e a busca pelo sucesso e sensibilização das massas.



Ex.24

A construção da paisagem sonora em Bye bye Brasil: (Silêncio e Ruidagem)

Outra importante consideração a ser feita sobre o som de Bye bye Brasil é o cuidado na elaboração de texturas sonoras advindas do som ambiente.

Esta concepção sonora e estética presente em todo o filme é resultado da captação do som direto a partir dos gravadores portáteis Nagra.

Segundo Fernando Moraes da Costa, a possibilidade de se captar e sincronizar sons e imagens externas foi um acontecimento de grande importância, que resultou em novas possibilidades estéticas para o cinema, da qual Cacá Diegues foi desde o princípio grande entusiasta.

“... uma tecnologia que permite ampla mudança no ofício de captar sons e, por conseguinte, na textura sonora dos filmes.” (COSTA, 2006, P.149).

Diegues dirigiu em 1963, Ganga Zumba uma das primeiras experiências no campo da ficção usando o Nagra. Já em Bye bye Brasil este recurso se mostra consolidado. A respeito deste procedimento de gravação do som direto, Diegues relata em entrevista a Alex Viany:

“Nós descobrimos esse gravador novíssimo e vimos nele a chance de filmar com som direto, solução possível, solução que cabia na economia do cinema brasileiro”. (VIANY, 1999, P.437).

Além das já analisadas intervenções musicais, inseridas na narrativa, que propiciam ao filme grande riqueza poética, poderíamos destacar a notável articulação entre silêncio e ruído oriundos do som direto. É importante ressaltar que o termo silêncio é empregado como sinônimo de baixa intensidade de sons e ruídos e não como silêncio absoluto, ou seja, a total ausência do som.

As estadas em cidades mais desenvolvidas, como por exemplo, Maceió e Altamira são marcadas por intensa atividade sonora contrapondo-se ao silencioso vilarejo de Ciço e do lugar onde ocorre a procissão.



Ex.25

Em Maceió a construção do caos auditivo se faz presente na cena através do trânsito em que uma “sinfonia” de buzinas e motores dos automóveis constitui a ruidosa paisagem sonora. Já em Altamira, a ruidagem vai ser construída com a sobreposição da música mecânica dos bares somados aos barulhentos automóveis, além dos poderosos alto-falantes que oferecem oportunidades de trabalho aos recém chegados à “terra prometida”. Porém a construção mais interessante se fará presente na já citada cena em que a caravana se dirige para Altamira. Toda esta passagem cinematográfica se dará pelo antagonismo entre a natureza da selva amazônica e a chegada do homem trazendo seu “progresso” para a região. Sobre a canção tema vão sendo inseridos ruídos advindos das máquinas humanas que devastam o meio ambiente: o barulho do motor do caminhão através da roda que patina em falso atolada na lama da transamazônica; o apito da balsa no rio; os tratores abrindo

estrada; sobreposta à imagem de um tatu morto ensangüentado, provavelmente atropelado, surge o som de uma moto-serra seguido pela imagem do desmatamento de árvores.

Considerações finais de Bye bye Brasil

Diegues⁹ fala a respeito de seu filme: –

“Bye bye Brasil é um filme basicamente sobre as coisas que a maioria dos brasileiros não conhecem do Brasil. É uma história de amor, quatro personagens, quatro artistas mambembes viajando pelo interior do Brasil, do vale do rio São Francisco ao litoral nordestino, sertão, até chegar na Amazônia que é a esperança do futuro deste país. Eu acho que o Bye bye Brasil é sobretudo um filme sobre as coisas que estão nascendo e as coisas que estão acabando no Brasil”.

Bye bye Brasil nos apresenta as transformações tecnológicas, o progresso das telecomunicações, a precária infra-estrutura do país, a alienação política e cultural de seu povo, reflexo da equívoca base educacional, a questão da Amazônia, promessa e promiscuidade, mas também nos revela o povo brasileiro.

Através desta viagem pelo interior do Brasil podemos ver e ouvir as mais diversas manifestações culturais, religiosas. Também ouvimos a nossa língua portuguesa e toda variação de expressões e sotaques que um país de dimensão continental pode proporcionar. Ouvimos também as vozes e sons dos indígenas, também sua música e cultura.

Desta época de transformações vividas pelo país, captada e elaborada poeticamente pela lente de Cacá Diegues, diversidades regionais, pluralidade e o resgate do popular são os elementos constituintes desta tentativa de interpretação do Brasil.

Dentro deste complexo panorama cultural, a música de Bye bye Brasil vai se relacionar perfeitamente com as imagens e dilemas das personagens contribuindo decisivamente para o avanço e elucidação da história fictícia e real do Brasil.

⁹ Depoimento de Carlos Diegues sobre o filme Bye bye Brasil registrado no making of do filme incluso nos extras do DVD Bye bye Brasil produzido pela Paramount-coleção Brasil.

3. Pra Frente Brasil

Noventa milhões em ação,
Pra frente Brasil,
Do meu coração...
Todos juntos vamos,
Pra frente Brasil,
Salve a Seleção!
De repente
É aquela corrente pra frente,
Parece que todo o Brasil deu a mão...
Todos ligados na mesma emoção...
Tudo é um só coração!
Todos juntos vamos,
Pra frente Brasil!
Brasil !
Salve a Seleção!!!

(Pra frente Brasil- composição de Miguel Gustavo)

Na década de oitenta, a frágil engrenagem do cinema brasileiro é mais uma vez abalada tanto por questões inerentes ao seu mecanismo quanto por fatores externos. No aspecto econômico José Mário Ortiz Ramos descreve:

“Depois de um decênio promissor, ao menos sob o prisma econômico, emerge a crise com a diminuição vertiginosa de público. O mercado total de cinema no país sofre violenta retração entre 1979-1985, numa queda livre que atinge tanto o filme nacional como o estrangeiro. O número de salas também decresce, principalmente no interior, onde atinge índices de mais de 50% de diminuição”. (RAMOS, 1987, P.438).

O policial-político vai estar presente nessa fase da cinematografia nacional em que as questões da repressão e ditadura virão à tona. Ismail Xavier define este período como “naturalismo da abertura”:

“Na convivência entre o cinema de mercado e o processo de abertura política, prevalecem conquistas que não se desenvolvem tanto na linha do confronto entre o mágico (poesia) e o delegado (ordem), mas num terreno mais pragmático onde a energia do cinema se volta para a exploração dos espaços franqueados para a representação naturalista do que incide diretamente no corpo (sexo, violência) e do que pertence à esfera da experiência política dos anos da ditadura”. (XAVIER, BERNARDET, PEREIRA, 1985, P 38).

“Pra frente Brasil” (1983) pode ser classificado como símbolo desse período do cinema brasileiro por diversos aspectos. O filme do diretor Roberto Farias foi produzido com parte dos recursos financiados pela própria Embrafilme, a estatal brasileira que era até então a principal responsável pelo fomento da produção cinematográfica do país.

Outro aspecto fundamental para uma análise mais profunda é a censura sofrida pelo filme. A obra realiza em sua essência a crítica às arbitrariedades políticas decorrentes da ditadura militar, enfrentando em plena época de abertura, a censura quanto a liberação de sua exibição pública. Patrocinados pelo governo, esta corajosa iniciativa do diretor Roberto Farias, merece destaque se considerarmos a proximidade de sua execução as difíceis questões enfrentadas por artistas, estudantes e intelectuais da época. Existem registros ditados pelo crítico José Carlos Avellar, de que para o julgamento de sua proibição, quatro dos sete pareceres a favor de sua liberação desapareceram, numa manobra política quase metalingüística, já que sobre o filme pesam aspectos discutidos em sua temática:

“No meio do caminho para a liberação, uma inesperada alteração na composição do Conselho Superior de Censura e mais a descoberta – através de denúncias

feitas no jornal O Estado de São Paulo em 26 de agosto, um dia antes da segunda reunião do Conselho para julgar o recurso pedindo a revogação da interdição – do desaparecimento de quatro dos sete pareceres dos censores. Todos sete favoráveis à liberação do filme para maiores de 18 anos, (...)”. (AVELLAR, 1983, P.8)

Do ponto de vista musical o filme também é de ímpar representatividade, pois agregam em sua concepção e feitura, sonoridades que estavam sendo incorporadas naquele momento pelo cinema mundial, sobretudo na produção industrial norte americana. Por último, o sucesso de crítica e as inúmeras premiações conferidas ao filme, tanto no território nacional quanto no exterior.

Baseado no argumento “Sala escura” de Reginaldo Faria e Paulo Mendonça, Pra frente Brasil, escrito e dirigido por Roberto Farias, conta a história de “Jofre” (Reginaldo Faria) um cidadão comum, trabalhador, que após uma ponte aérea entre São Paulo e Rio de Janeiro, divide um taxi com um homem que tinha sido seu companheiro de poltrona no avião. No caminho sofre uma perseguição em que o taxi é baleado, sendo ele o único sobrevivente no automóvel. Jofre então é capturado, preso e torturado por agentes de uma organização para-militar que o confundem com um possível ativista político. A família de Jofre, através de seu irmão Miguel (Antônio Fagundes) e sua esposa Marta (Natália do Vale) recorrem à polícia, a empresa em que Jofre e Miguel trabalham, a um amigo, sobrinho de um general, na vã tentativa de localizar o paradeiro de Jofre.

Ambientada durante a Copa do mundo de 1970, sob a euforia do sucesso da seleção e o milagre econômico do governo Médici, o filme nos revela o lado mais obscuro do regime militar: milícias para-militares financiadas por empresários, prisões arbitrárias, torturas e assassinatos.

A trilha sonora de Pra frente Brasil

Para entender a trilha musical de Pra frente Brasil, é indispensável uma contextualização temporal e estética de sua concepção, pois a música do filme dialoga com os recursos sonoros em voga na época, principalmente em relação a produção de trilhas cinematográficas. Roy Prendergast comenta:

“Talvez o advento mais importante na paleta criativa da música de cinema nas recentes décadas sejam os sintetizadores. Como o custo das versões profissionais desses instrumentos está caindo para um nível que os músicos de estúdio podem adquiri-lo, seu uso nos estúdios em conjunção com os instrumentos acústicos tem proliferado”. (PRENDERGAST, 1977, P. 302).

Importantes trilhas musicais foram concebidas através dos sintetizadores já na década de setenta, podendo ser destacado o trabalho de Wendy Carlos para o filme Laranja Mecânica (1971) do cineasta Stanley Kubrick além da música do filme O Expresso da Meia-Noite (1978) do diretor Alan Parker composta por Giorgio Moroder. Entretanto, é na década de oitenta com o desenvolvimento da tecnologia digital aliado ao aparecimento dos Home Studios e um pouco mais tarde a criação do protocolo MIDI, que teremos grande aproveitamento e disseminação dos sintetizadores na produção das trilhas sonoras.

Chariots of Fire (Carruagens de fogo) de 1981, filme dirigido por Hugh Hudson com música de Vangelis ganhou atenção do público e dos profissionais de Hollywood, causando grande impacto entre produtores, diretores e compositores devido as novas possibilidades do uso dos sons eletrônicos em especial os sintetizadores.

Lançado em 1983, “Cidade Coração” é um disco composto por Egberto Gismonti, em que o músico explora o sintetizador e toda a sua gama timbrística. Neste trabalho foram incorporadas algumas músicas feitas especialmente para o filme Pra frente Brasil¹.

¹ Entrevista de Egberto Gismonti. Ver apêndice.

“As músicas foram feitas para o filme, e, tiveram a oportunidade de sobreviverem como músicas após o lançamento do filme”.

Segundo Egberto Gismonti² a trilha de Pra frente Brasil foi composta em 1981, no mesmo ano de Carruagens de Fogo e os sintetizadores faziam parte de sua concepção sonora na época:

“O uso de sintetizadores neste filme coincide com o que eu “estudava” e “usava” como representação do meu pensamento musical”.

Após vinte anos de sua concepção, a sonoridade da trilha musical de Pra frente Brasil e seus sintetizadores pode parecer obsoleta ou “datada”, pois estava de acordo com as mais recentes pesquisas em tecnologia de áudio no campo da música de cinema da época. Devido à grande evolução dos equipamentos eletrônicos musicais aliado ao desenvolvimento da informática aplicada à música, se faz necessária uma audição com discernimento, “voltando nossos ouvidos para o momento de sua elaboração”.

Na pista de ruídos uma locução radiofônica contextualiza em esfera nacional e internacional os fatos políticos que estão acontecendo no mundo. Também é através do rádio e da televisão que são mostrados os jogos da copa do México. Dessa maneira toda ficção se entrelaça com os eventos históricos acentuando significativamente o referencial realista do filme.

Em contraposição ao som direto explorado em Bye bye Brasil, o filme é em sua maior parte dublado e temos a construção de ruídos e efeitos sonoros sintéticos produzidos por meio de instrumentos musicais acústicos e eletrônicos.

A trilha é exclusivamente apresentada por músicas instrumentais, com exceção da canção de Gilberto Gil: “Aquele abraço”, inserida brevemente em apenas um momento.

² Idem.

Inclusive a canção de autoria de Miguel Gustavo³, “Pra frente Brasil”, só aparecerá em sua versão instrumental. Este é um importante aspecto a ser comentado na trilha de Pra frente Brasil, pois apesar do uso das canções ter se tornado uma destacada convenção poética no cinema brasileiro, em Pra frente Brasil ela é quase inexistente.

A organização estrutural da trilha musical em Pra frente Brasil

O material temático de Pra frente Brasil segue o formato tradicional das construções das trilhas musicais “hollywoodianas”, em que podemos identificar a música correspondente a personagens e situações dramáticas no decorrer da história.

De acordo com esta idéia o filme apresenta: O tema central (main theme), o tema da personagem principal, o tema de amor, o tema de ação, além das canções.

Todos estes temas estão inseridos no fluxo narrativo, quase sempre em segundo plano, seja acentuando a densidade psicológica das personagens, seja caracterizando esteticamente a atmosfera da cena. Podemos dizer que a música em Pra frente Brasil vai funcionar como uma ferramenta de articulação narrativa, em que seu caráter épico é praticamente exclusivo.

³ Miguel Gustavo Werneck de Souza Martins, compositor, jornalista, poeta e radialista nasceu no Rio de Janeiro em 24. de março de 1922 e faleceu em 22 de janeiro de 1972.

As canções de Pra frente Brasil

1. A canção “Pra frente Brasil”

Pra frente Brasil é o tema central do filme homônimo. Composta por Miguel Gustavo, tornou-se uma espécie de “hino” da seleção brasileira de futebol na copa do mundo de 1970. A ausência de sua letra nas inserções do filme, curiosamente não interfere no poder de representatividade dada a sua ampla difusão. A canção foi um símbolo da ditadura que na época, ao lado da própria seleção de futebol foi usada como propaganda política do regime militar.

A canção acontece três vezes no filme, sempre em primeiro plano, porém seu significado na construção da trama vai se transformando em cada uma das aparições.



Ex.1

Logo nos créditos iniciais a canção é exposta. É apresentada a produtora cinematográfica responsável pela execução do filme, em seguida aparece na tela um painel eletrônico em que é mostrado o nome do filme. Na seqüência são inseridos os créditos dos atores principais: Reginaldo Faria, Antônio Fagundes, Natália do Vale e Elisabeth Savalla, sobre imagens do centro de São Paulo. A abertura dura cerca de quinze segundos e é integralmente acompanhada pela referida canção.



Ex.2

Na segunda entrada do tema uma locução de rádio narra o jogo de estréia do Brasil na copa. A câmera focaliza prédios com bandeiras do Brasil e uma rua da cidade completamente deserta. Em seguida acontece o gol, surgindo na tela uma multidão de torcedores nas ruas em frenética comemoração. A canção é colocada em primeiro plano e imagens do jogo aparecem na tela. Ocorre uma transição para uma cena interna (num bar) em que as pessoas comemorando a vitória da seleção batucam e gritam: “Brasil, Brasil”. O som da comemoração das pessoas praticamente se sincroniza ao som da canção Pra frente

Brasil, produzindo um interessante jogo entre as esferas musicais dramático–épico (digético e extra-diegético).

A última inserção de “Pra frente Brasil” aparece novamente com o gol da seleção. Desta vez, ocorre a fusão musical entre o tema e uma marcha de caráter militar. O clima de euforia cede lugar ao sombrio. A escuridão da noite e o falso nome de Mariana (a personagem apresenta-se como Tânia, nome dado pelos “companheiros”), intensificam a atmosfera clandestina da cena.



Ex.3

É interessante notar a gradação sofrida pela canção em cada uma das vezes em que ela é inserida. A simples introdução que anuncia o filme, passando pela euforia do povo brasileiro, alienado quanto às questões políticas, culminando no diálogo de Mariana e Zé Roberto (estudantes engajados na luta armada).

O poder de envolvimento da canção sensibiliza o espectador de modo a provocar-lhe a sensação de participante do filme. Isto porque, “Pra frente Brasil” aparece em primeiro plano, encobrendo as cenas quase que tingindo-as com o colorido rítmico da ocasião festejada (os gols dos jogos da Copa do mundo de 70).

A forma que a canção é colocada no filme vai revelando para o espectador o conhecimento verdadeiro dos lamentáveis fatos políticos que estão acontecendo no país. Diante de tal brutalidade temos na parte final do filme as imagens documentais televisivas da comemoração da conquista da Copa do mundo entrelaçadas com as imagens dos corpos dos estudantes mortos. A inserção apoteótica musical da canção tema fica inviável perante o trágico desfecho.

2. A canção Aquele abraço

A ínfima aparição no filme da canção “Aquele abraço” do compositor Gilberto Gil nos sugere algumas leituras de sua inserção. Por trás da inocente peripécia do menino (ligar o rádio com o volume alto num momento inapropriado) se esconde algo mais. O destaque que é dado a música nos créditos iniciais também é indício de sua particularidade. A significação de “Aquele abraço” para o momento histórico vivido e seu poder metafórico para representar o silêncio imposto à classe artística e o exílio que muitos foram acometidos é exemplar.



Ex.4

Gilberto Gil comenta sobre a canção e seu episódio da prisão e exílio: “Meses depois de solto, eu vim ao Rio tratar da questão da saída do Brasil com o Exército. Na manhã do dia da minha volta para Salvador, fui visitar Mariah Costa, mãe de Gal; ali, na casa dela, eu ideei e comecei “Aquele abraço”. Finalmente eu ia poder ir embora do país e tinha que dizer bye bye; sumarizar o episódio todo que estava vivendo e o que ele representava, numa catarse. Que outra coisa para um compositor fazer uma catarse senão numa canção”? (RENNÓ, 2000, P.110).

A cena conduz a inúmeras leituras e interpretações, porém o que podemos destacar é a breve aparição da canção suficiente apenas para a sua identificação seguida do corte, como num ato de censura. São inserções desse tipo que contribuem para a construção conceitual da obra cinematográfica e que nos mostram a importância e a capacidade que uma inserção musical pode atingir.

Os temas instrumentais de Pra frente Brasil

1. O tema de Jofre

O primeiro tema que é apresentado na trama é o tema de Jofre. A construção harmônica e melódica é tonal. A melodia apresenta um motivo bem simples com pouca variação rítmica e nenhum desenvolvimento temático. No aspecto harmônico há certa previsibilidade quanto ao encaminhamento dos acordes enfatizando as principais funções harmônicas: Tônica, Subdominante e Dominante. Traçando um paralelo entre música e personagem é possível fazer uma analogia da simples construção musical com a pacata vida cotidiana de Jofre

Tema de Jofre

The musical score for 'Tema de Jofre' is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The melody starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, and a quarter note F#4. Above the staff are the chords D and G, each followed by a repeat sign (//). The second staff continues the melody with a quarter note G#4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, and a quarter note F#4. Above the staff are the chords D and G, each followed by a repeat sign. The third staff continues the melody with a quarter note G#4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, and a quarter note F#4. Above the staff are the chords G#dim7, F#m7, and Bm7. The fourth staff continues the melody with a quarter note G#4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, and a quarter note F#4. Above the staff are the chords Em7, A7, D, and A7sus4. The piece ends with a double bar line and repeat dots.



Ex.5

A primeira vez que ouvimos o tema, temos Jofre embarcando no avião. Há um clima de descontração com brincadeiras entre ele e seu irmão, Miguel. A música acompanha a cena desde o embarque até a chegada ao Rio de Janeiro. A simplicidade do tema transmite a certeza de uma viagem tranqüila sem nenhum transtorno. .

A próxima aparição do tema de Jofre ocorre quando Marta e Miguel fazem uma busca pelos hospitais da cidade. Ele é apresentado brevemente seguido por outra construção temática do filme (leitmotiv do Dr. Barreto).



Ex.6

Miguel recebe um telefonema em que há uma possibilidade de terem encontrado o corpo de Jofre e que o mesmo se encontraria no IML. Após Miguel pronunciar o termo “Instituto médico legal”, sons de harmônicos produzidos por um instrumento de corda, possivelmente um violoncelo, são incorporados ao tema de Jofre, gerando dissonâncias ao simplório tema da personagem. Este efeito ruidoso será repetido em outras situações do filme, sempre no intuito de causar certa estranheza auditiva, desconforto este, diretamente relacionado com as imagens propostas durante as cenas.



Ex.7

A maior introdução do tema de Jofre irá acontecer num monólogo de Jofre narrando o absurdo e a injustiça sofrida por ele. O tema é exposto e desenvolvido de maneira isenta, sem alterar sua idéia simplista. Não há mudança de ritmo ou andamento, prevalecendo a mesma expressividade das ocorrências anteriores.



Ex.8

Um ponto crítico do filme e da trilha musical de Pra frente Brasil acontece na tentativa de fuga de Jofre. Após conseguir sair do cativeiro em que estava preso e sendo torturado, Jofre corre em direção a um campo onde atravessa uma cerca de arame farpado. Nesse momento é surpreendido por um veículo automotor ocupado por seus algozes que o recapturam. A música não sofre nenhum tratamento significativamente diferenciado. Há evidente discrepância entre som e imagem. O mesmo tema que é executado no tranqüilo vôo é aqui mantido sem qualquer alteração significativa que se relacione com o clímax da cena em questão.



Ex.9

A morte de Jofre é marcada por transformações timbrísticas na música referente a personagem. A melodia é executada por um violoncelo, fragmentos ruidosos sonoros na região grave de um provável sintetizador são agregados a construção musical, criando uma atmosfera soturna à cena.



Ex.10

Mais coerente com as imagens e seus conflitos dramáticos acontecerá na última inserção do tema. Marta fica sabendo da morte de Jofre. Vendo seus filhos brincarem no jardim ela relembra (em flashback) momentos em família. O tema é apresentado em piano acentuando o sentimento melancólico, triste e saudoso em cena.



Ex.11

Podemos perceber que nas inserções do tema de Jofre durante algumas cenas ocorrem certos descompassos entre a imagem e o som. Esta afirmação é demonstrada principalmente quando comparamos cenas com demasiadas diferenças de carga emocional, em que não constatamos na música esta mesma mudança. Dentre os vários recursos musicais para a obtenção de efeitos que possam trazer uma maior densidade dramática, o único que observamos é a inclusão de ruídos estranhos a construção temática. Porém em alguns momentos, como a já citada cena da fuga de Jofre, estes recursos timbrísticos são inexistentes ou ineficientes para realçar a devida situação.

2. O leitmotiv de Dr. Barreto

Intitulado “Pra frente Brasil” no disco “Cidade Coração” este samba está diretamente relacionado com a personagem vivido por Carlos Zara, Dr. Barreto.



Ex.12

Logo após o desembarque no Rio, Sarmiento (Cláudio Marzo) propõe a Jofre dividirem um taxi até o centro da cidade. Ainda sob inserção dos créditos iniciais a cena vai transcorrendo de forma ágil e tensa, em que toda teia sonora construída é vital para a obtenção desse sentido. O jornal radiofônico em primeiro plano noticia fatos de

instabilidade política no continente latino e em especial no Brasil, enquanto a música, um samba de rico movimento melódico e de complexa relação entre os acordes que não caminha para um repouso aparente, constituindo uma construção modal, prepara a entrada do diálogo entre Sarmento e Jofre. A conversa, porém, é logo substituída por falas incisivas de Sarmento, Jofre e do Dr. Barreto (no outro automóvel) culminando na troca de tiros e a conseqüente morte de Sarmento. A música e efeitos sonoros aliado aos movimentos de câmara de mão, alternância de planos internos e externos dos automóveis, além dos planos fechados nos atores, compõem uma cena de ação que se auto-sustenta, abdicando da necessidade de se adicionar qualquer espécie de efeito especial nas imagens.

Marta e Miguel procuram por Jofre em hospitais, no IML, na delegacia. Em uma dessas buscas ouvimos o tema de Jofre seguido por uma introdução mais lenta do leitmotiv do Dr. Barreto. No momento em que a música vai tomando sua forma e andamento original, sucede-se para a cena seguinte, onde temos Jofre sendo interrogado e torturado por Dr. Barreto e seus capangas. Na medida em que a construção cenográfica se torna mais violenta a música é interrompida, provocando maior aridez e conseqüentemente acentuando o caráter realístico da cena.



Ex.13

Em sua última aparição, o tema é apresentado rapidamente, mas articulado diretamente à presença do Dr. Barreto, estabelecendo a ligação direta entre música e personagem (leitmotiv).



Ex14

Diferentemente das aparições do tema de Jofre, que em algumas situações a música “destoa” das imagens e da ação dramática do filme, temos nas inserções do leitmotiv de Dr. Barreto total congruência audiovisual. Observamos nestas cenas o aumento da densidade emocional por meio da construção musical, proporcionando uma maior elaboração do sentido da obra.

3. O tema de ação

A primeira cena de perseguição do filme acontece com a inserção musical do leitmotiv do Dr. Barreto. Inusitadamente, notamos em sincronia às outras cenas de ação, a existência de um novo tema com características estilísticas essencialmente diferentes da música designada para a primeira cena em que ocorre a perseguição e captura de Jofre. Podemos classificar este segundo tema como um baião tonal, em que uma nota pedal sustenta todo

enlace harmônico. Do ponto de vista rítmico, temos um andamento ágil e movimentada construção melódica com dobras em uníssono de baixo e saxofone.

Podemos constatar que o tema está associado a diversos conflitos e ações ocorridos no filme, em especial situações dramáticas vividas por Marta e Miguel na busca do paradeiro de Jofre.

Na primeira aparição do tema Marta descobre a verdadeira causa da morte de Sarmento, passando-se pela falsa viúva. Após sua saída do IML, ela telefona para Miguel e percebe que está sendo perseguida. A partir deste momento a cena toda discorre com o apoio musical. Miguel rapidamente se encontra com Marta que em seguida é presa.



Ex.15

As duas próximas inserções musicais vão ocorrer a partir de telefonemas de Miguel para Rubens (Luiz Armando Queiroz) e de Miguel para Marta. Em ambas as situações a música é colocada incisivamente, em destaque, praticamente em primeiro plano. No primeiro telefonema, após a palavra “subversão”, dita por Miguel a Rubens, o tema entra na forma de vinheta. Na segunda ligação, quando Marta recebe através de códigos, instruções de Miguel para não utilizar mais seu telefone, pois o mesmo encontra-se grampeado, mais uma vez ocorre a intervenção do tema musical.



Ex.16



Ex.17

A maior entrada do tema acontecerá no assassinato do Dr. Geraldo (Paulo Porto). Sincronizados com os movimentos de câmera e os inúmeros cortes propostos pela montagem imagética, o ligeiro andamento desta construção musical exerce fundamental complemento para a construção do sentido audiovisual.



Ex.18

Finalmente, na última vez em que ouvimos o tema de ação, ele também ocorre de forma estratégica, sendo inserido durante a perseguição e tiroteio final, quando ocorre a morte de Mariana e Ivan.



Ex.19

4. O tema de Amor

A fala da paixão (tema de amor)

The musical score is written for piano in 4/4 time, featuring a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It consists of five systems of two staves each (treble and bass clef). The first system begins with a repeat sign. The melody in the treble clef is characterized by a slow, expressive line with long notes and a final half-note. The bass clef provides a steady accompaniment of eighth notes. The second system continues the melodic line with a half-note followed by a quarter note, and the accompaniment remains consistent. The third system shows the melody moving to a lower register with a half-note and a quarter note, while the bass clef accompaniment continues. The fourth system features a half-note in the melody and a more active bass clef accompaniment with eighth notes. The fifth system concludes the piece with a first ending bracket over the final two measures, which end with a double bar line.

O tema do par romântico vivido por Miguel (Antônio Fagundes) e Mariana (Elisabeth Savalla) é a música intitulada: “A fala da paixão” gravada no disco “Cidade Coração” de Egberto Gismonti. Ao contrário do tema estruturalmente simples de Jofre, esta composição

apresenta grande desenvolvimento harmônico e permeará todos os encontros e desencontros do casal.



Ex.20

Na primeira aparição do casal no quarto de Miguel é exposto o dilema de Mariana: abandonar o relacionamento amoroso pela luta armada contra a ditadura militar. Durante esta conversa a música é sobreposta em tempo integral na cena, há uma preocupação quanto ao ajuste do volume entre música e diálogo, mas não o suficiente para impedir certo desconforto na inteligibilidade de ambos. Prendergast comenta semelhante problema no filme *Chariots of Fire* composta por Vangelis:

“A trilha também sofre pela falta de habilidade do compositor em entrelaçar a música ao tecido imagético. Na seqüência do treino para os Jogos Olímpicos, por exemplo, a música é bastante eficaz de maneira geral, mas é construída sem um ajustamento do volume ou textura para os diálogos, que obrigou o técnico de som a reduzir o volume da música sempre que ocorrem os diálogos”. (PRENDERGAST, 1992, P. 305).

Mais adiante Prendergast cita:

“Vangelis compôs a música sem a referência do tempo das cenas, ou seja, sua minutagem. Entregou as peças ao editor de som, que se encarregou de inseri-las no filme”. (PRENDERGAST, 1992, P. 305).

Músicos admiráveis como Vangelis e Gismonti, ao produzirem canções para serem usadas e sincronizadas a imagens, se deparam com a necessidade de estruturação entre

essas linguagens. O exercício composicional não se satisfaz individualmente, sendo necessário organizá-lo com o discurso imagético. Podemos dizer que a música na trilha sonora distancia-se da “obra musical pura” sendo parte integrante e indissociável do texto fílmico.

Refletindo sobre este comprometimento da composição musical para o cinema Egberto Gismonti⁴ declara:

“A oportunidade de trabalhar com vários diretores que “abordam” a matéria “cinema” sob pontos de vista completamente diferentes me deram uma visão múltipla onde o ponto comum foi, e, continua sendo, a tarefa obrigatória do compositor é, na maioria das vezes, “servir” ao filme e ao diretor. O processo nem sempre foi tão claro e evidente já que esta conclusão aconteceu após alguns filmes realizados”.

Federico Fellini⁵ dizia para seu parceiro musical Nino Rota: “Não faça música bonita demais, não me serve, não desperdice”. Em tom de brincadeira, Fellini demonstra a clareza de quem domina a linguagem cinematográfica, sugerindo ao músico compositor a delicada tarefa de criar seguindo propósitos e atendendo a necessidade do diretor e seu pensamento estético.

É importante ressaltar sobre os inúmeros profissionais que estão geralmente envolvidos em uma produção cinematográfica. Prendergast cita em suas declarações sobre o filme “Carruagens de Fogo”, a respeito do profissional responsável pela mixagem dos planos sonoros de toda a trilha do filme. Já em relação à trilha de “Pra frente Brasil” podemos observar que nos créditos iniciais temos o nome de Mauricio Farias responsável pela montagem da trilha sonora do filme, sendo creditado ao músico Egberto Gismonti apenas a composição da música. Desta maneira, enfatizando mais uma vez o caráter coletivo do cinema, é difícil avaliar as responsabilidades devidas das falhas que um filme venha a

⁴ Entrevista com Egberto Gimonti. Ver apêndice.

⁵ Em Regina Porto, A mágica na música. Artigo da revista Bravo, n.73, pg. 35.

apresentar, pois aliado a todos esses profissionais: mixador, editor de som, sound designer, compositor, montador diretor, temos também outros fatores decisivos para o sucesso técnico e estético de um filme, destacando dentre eles o prazo estabelecido para a conclusão de uma produção cinematográfica e principalmente o seu orçamento.

O final do filme é marcado pela morte de Mariana, acabando definitivamente com a possibilidade de se concretizar o par romântico. Alternando imagens do êxito brasileiro na Copa do mundo com o trágico fim da trama, ouvimos de fundo o tema de amor se fundindo com narrações de futebol.



Ex.21

É interessante observar neste epílogo a fusão entre o drama particular vivido pelos personagens centrais da história, em especial nesta última parte, por Miguel e a generalização que ocorre através das imagens históricas na final da Copa do México.

Os aspectos de ordem particular estão geralmente associados ao universo dramático, enquanto os aspectos mais gerais são pertencentes ao gênero épico. Neste momento é estabelecido um confronto destes universos tanto do ponto vista imagético como do sonoro

em que temos como resultante um significativo aumento dramático da cena. Esta construção audiovisual nos mostra o quanto o trânsito épico-dramático na trilha sonora e também sua simbiose pode estabelecer novos níveis de entendimento e significado na obra cinematográfica.

5. O leitmotiv de Tânia (a marcha militar)

As ocorrências da marcha militar estão sempre vinculadas ao conflito vívido por Mariana. A escolha entre o amor e a revolução é bem articulada no plano musical, de maneira que todas as inserções do tema são sobrepostas, sucedidas ou antecedidas pelo tema de amor. A dualidade da personagem Mariana/Tânia é representada na forma musical pelo tema de amor e a marcha respectivamente.



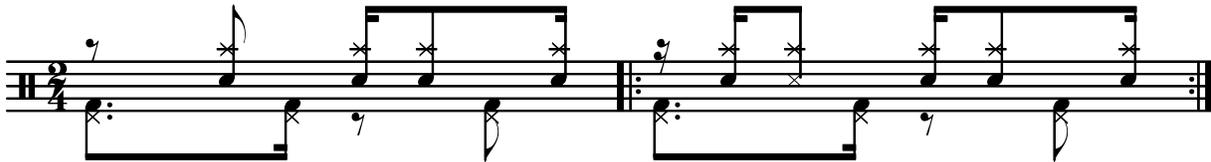
Ex.22

A constante presença das transmissões radiofônicas em sobreposição ao tema da marcha militar, em que o noticiário político alterna-se com as narrações futebolísticas colaboram para intensificar o conflito da personagem, extrapolando o nível particular (um microcosmo) para as questões políticas nacionais, enfatizando dessa maneira o realismo das cenas.



Ex.23

As cenas de ação de Pra frente Brasil e a construção rítmica



Construção rítmica do tema de ação

Pra frente Brasil é um filme urbano. Toda a trama se passa na grande cidade. As discussões socioeconômicas tão presentes na temática da cinematografia brasileira (do cinema novo e pós cinema novo), cede lugar a crítica reflexiva sobre um momento de exceção vivido pelo país, a ditadura militar.

Neste cenário repressivo e ditatorial vivido em todo continente Latino americano a música do filme se mostra como um importante indicador de representatividade nacional, já que para acompanhar as cenas de ação e tensão foram designados temas construídos sobre suportes rítmicos genuinamente brasileiros.

Usados abundantemente em filmes em que o cenário e a temática folclórica e regional são explorados, em Pra frente Brasil esta escolha se mostra inusitada e diferenciada. As construções musicais destes temas se estabelecem em andamentos ligeiros e harmonias modais que acentuam o caráter de ação e tensão das cenas deste policial-político.

As vinhetas de Pra frente Brasil

Uma característica peculiar em Pra frente Brasil do ponto de vista musical é a aparição de breves comentários musicais em determinados momentos do filme, que chamaremos de vinhetas.

Pontuando personagens e situações dramáticas, por meio de uma pequena inserção de determinado tema, a vinheta é um recurso muito utilizado nas trilhas musicais, principalmente na elaboração das trilhas de novelas e também na publicidade.

Tanto no folhetim eletrônico quanto na propaganda é necessário uma comunicação rápida e direta com o receptor, dessa forma a vinheta exerce a função de um signo musical associando imagem e som ou produto e som instantaneamente. Esta alta velocidade de assimilação entre produtor e receptor é essencial para o sucesso de uma peça publicitária e também se mostra especialmente eficaz nas construções dramáticas das novelas.

Na aplicação desta técnica no cinema é essencial destacar a figura de Bernard Herrmann. Em contraposição a técnica do *mickeymousing*⁶ que era o procedimento mais utilizado na época (década de 30), em que tínhamos longas seções musicais acompanhando em tempo integral a cena do filme, Herrmann incorporou da linguagem radiofônica estas breves inserções musicais, a qual ele chamou de “*radio scoring*”. A respeito do filme Cidadão Kane (Citizen Kane – EUA– 1941) Herrmann comenta:

“Eu sinto que o tipo de trilha radiofônica (*radio scoring*) que usei em alguns momentos era, um tanto quanto, novo. Os filmes permitiam entradas musicais que duram apenas poucos segundos, pois os olhos compreendem a transição. No drama radiofônico, toda cena deve ser ligada por algum tipo de evento sonoro, assim, mesmo cinco segundos de música tornam-se um instrumento vital para dizer aos ouvidos que a cena está mudando”. (PRENDERGAST, 1941, P.56/57).

⁶ Técnica musical muito utilizada em desenhos animados, em que a música pontua todas as nuances da ação.

Esta mudança na concepção estética da elaboração das trilhas foi de grande transformação para a música de cinema. A economia nas inserções musicais resultou em um maior equilíbrio sonoro para o filme, além de proporcionar à música, maior importância na ação dramática.

Em Pra frente Brasil vamos ter em alguns momentos a aplicação destas vinhetas, porém percebemos nestas inserções certo grau de ineficiência e até falta de coerência com a cena em questão.

Na seqüência do encontro entre Miguel e o policial responsável pelo caso do desaparecimento de Jofre, no caminho em direção ao bar (o ponto de encontro), é tocado o início do tema de amor. A música não tem qualquer ligação aparente com a cena. Não há nenhuma referência à personagem Mariana, também não há nenhuma espécie de monólogo interior, que pudesse justificar a inserção do tema de amor. Partindo do princípio que o filme incorpora na sua trilha musical a técnica de leitmotivs, esta cena fica do ponto de audiovisual um tanto quanto desconexa.



Ex.24

Na já citada seqüência do telefonema de Miguel para Rubens após a palavra “subversão” é inserido brevemente o tema de ação. Esta acentuação musical enfatizando a palavra “subversão” produz certo exagero na construção da cena.

Conforme apontam os exemplos acima, a forte e direta comunicação que as vinhetas proporcionam ao audiovisual, em alguns casos não vão se mostrar satisfatórios na construção da trilha musical de Pra frente Brasil. O complexo discurso do filme sugere um tratamento com inflexões musicais mais diluídas na ação dramática.

Ainda que não se possa generalizar, podemos concluir que as sutilezas no tratamento musical são imprescindíveis para uma articulação mais adequada e condizente com a linguagem cinematográfica.

Diferente do rádio, como enfatizou Herrmann, o cinema é construído de sons e imagens, e nos permite pequenas entradas musicais, mas também devemos nos lembrar da possibilidade do silêncio para acompanhar as imagens, que em muitas situações é tão ou mais eficaz que o som.

Considerações finais de Pra frente Brasil

O sucesso da construção de uma trilha está diretamente relacionado ao equilíbrio entre a macroforma e o detalhe. Do ponto de vista macroestrutural podemos observar em Pra frente Brasil a idealização de um projeto sonoro conceitualmente provido de um sentido lógico e um conceito artístico. A composição de uma trilha original, em que são apresentados temas e leitmotivs dos personagens, as objetivas inserções da canção Pra frente Brasil e o diálogo com a pista de ruído, confirmam esta afirmação.

No transcorrer de seu desenvolvimento, em pequenos trechos a articulação polifônica das bandas sonoras (pista de trilha musical, pista de diálogos e pista de ruídos) que constituem a trilha sonora e o diálogo com o discurso imagético se mostrará questionável. O confronto entre diálogos e música que comprometem o entendimento auditivo da cena e a ausência de desenvolvimento temático dos leitmotivs em algumas situações dramáticas demonstram situações problemáticas entre o som e a imagem. Uma cena banal, como por exemplo, a viagem de avião de Jofre no início do filme vai sofrer praticamente o mesmo tratamento musical que a sua tentativa de fuga.

As vinhetas que povoam o filme pesam em alguns momentos sobre a construção imagética, chegando a ser introduzida sem nenhuma relação com a cena, comprometendo em parte o desenvolvimento microestrutural do filme.

É preciso lembrar que é nessa época (início da década de oitenta) que começa a existir no Brasil a idéia de um editor de som.

“Enquanto a edição de som tornava-se mais complexa nos EUA e na Europa, no Brasil, por outro lado, a noção de que deveria haver um editor específico para o som demorava a disseminar-se, só se tornando realidade, como lembra Hernani Heffner, em fins dos anos 70”. (COSTA, 2006, P.211).

Dessa forma a edição de som muitas vezes ficava sob a responsabilidade do montador do filme, que nem sempre possuía conhecimento específico na área, prejudicando consideravelmente o produto final.

Em contrapartida as interferências da pista de ruídos e as intervenções radiofônicas, responsável pela criação de toda atmosfera realística das cenas são de grande eficiência na elaboração sonora do filme.

As canções do filme também são inseridas com muito critério e sempre alcançando uma resposta positiva na expansão de sentido da obra.

Podemos dizer que do ponto de vista estético a construção sonora é bem articulada ao conceito argumentativo do filme sendo utilizada como importante recurso para enfatizar o potencial crítico sobre o foco social e político. Ao serem analisadas hoje devem levar em consideração a produção da década, pois é uma das iniciativas que se somam a história cinematográfica brasileira, a qual nos possibilitou acumular experiência e desenvolvimento tecnológico para as conquistas atuais.

4. Central do Brasil

Deixe-me ir preciso andar,

Vou por aí a procurar,

Sorrir pra não chorar

Deixe-me ir preciso andar,

Vou por aí a procurar,

Sorrir pra não chorar

Quero assistir ao sol nascer,

Ver as águas dos rios correr,

Ouvir os pássaros cantar,

Eu quero nascer, quero viver

Deixe-me ir preciso andar,

Vou por aí a procurar,

Sorrir pra não chorar

Se alguém por mim perguntar,

Diga que eu só vou voltar

Depois que me encontrar

Quero assistir ao sol nascer,
Ver as águas dos rios correr,
Ouvir os pássaros cantar,
Eu quero nascer, quero viver

Deixe-me ir preciso andar,
Vou por aí a procurar,
Sorrir pra não chorar
Deixe-me ir preciso andar,
Vou por aí a procurar,
Sorrir pra não chorar
Deixe-me ir preciso andar,
Vou por aí a procurar,
Sorrir pra não chorar.

(Preciso me encontrar- Composição de Candeia)

O chamado cinema da retomada, segundo Lúcia Nagib, origina-se no início da década de noventa, mais precisamente quando Itamar Franco assume a presidência da república no lugar de Fernando Collor de Melo deposto por um *impeachment* em 1992.

Apesar de controversa, a expressão “retomada” serve sobretudo para situar o renascimento dos longas-metragens brasileiros em meados da década de noventa, já que

com o fechamento da Embrafilme, principal fomentador de recursos financeiro do cinema nacional, este tipo de produção foi praticamente extinto.

“Os dois primeiros anos da década de 90 estão certamente entre os piores da história do cinema brasileiro. Logo após sua posse, Collor rebaixou o Ministério da Cultura a Secretaria e extinguiu vários órgãos culturais, dentre eles, a Embrafilme (Empresa Brasileira de Filmes S.A), que já claudicava, mas permanecia como o principal sustentáculo do cinema brasileiro. Em 1992, apenas dois filmes de longa- metragem foram lançados no Brasil.” (NAGIB, 2002, P.13).

Central do Brasil (Walter Salles 1998) é apontado por Lucia Nagib como filme-símbolo da retomada, e nos sugere por meio da titulação dada ao filme e a estação ferroviária onde o enredo se inicia, o movimento de convergência ao ponto sensível do país, localizado nos inúmeros locais em que a Paisagem brasileira se faça protagonista, bastando que para isso o interlocutor complete o sentido de “Central do Brasil” identificando-a em qualquer ponto.

A professora aposentada Dora (Fernanda Montenegro) escreve cartas para analfabetos na Central do Brasil. Após ditar uma carta para Dora, a cliente Ana Fontenele (Sônia Lira), cujo filho Josué (Vinícius de Oliveira) deseja conhecer o pai, é atropelada e morta por um ônibus na saída da estação. Josué órfão e sozinho na grande cidade (Rio de Janeiro) fica à deriva na estação, sendo “acolhido” por Dora. À procura do pai, Dora e Josué viajam para o sertão nordestino, descobrindo-se mutuamente e reciprocamente, transformando a relação de ambos a medida que a Paisagem também se transforma.

A trilha sonora de Central do Brasil

Composta por Antônio Pinto e Jaques Morelenbaum, a música de Central do Brasil é um dos principais elementos articulatórios na construção da dualidade entre os sentimentos

que inicialmente motivam a viagem e que no decorrer da trama se transformam. Música, fotografia e montagem comunicam-se de maneira simbiótica. A linha de raciocínio estético do filme apresenta associações de linguagens de acordo com a exploração de técnicas cinematográficas, reforçando a intenção de cada cena e sua função expressiva. No início do filme observamos a preferência por tomadas em campo fechado com sucessivos e incisivos cortes, sendo a música aqui mais densa e geralmente fundida com uma grande massa de ruídos. Durante a viagem em busca do pai de Josué, os planos vão ficando mais abertos, as seqüências são mais lentas e contemplativas, podemos dizer que a música se torna mais límpida e os sons extra-musicais mais áridos, pois não encontramos nessas inserções a fusão da música com os ruídos advindos da densidade sonora oferecida pela grande cidade.

O cineasta Walter Salles¹ comenta sobre a escolha estética e técnica do filme:

“À medida que os personagens fossem pegando a estrada e se defrontando com o desconhecido, eu queria que aquela geografia tivesse uma importância determinante(...) “O filme começa muito fechado, com teles, olhando só pros rostos daqueles personagens (...) “... e à medida que os personagens vão recuperando a identidade vão se re-sensibilizando, vão olhando pro mundo, o filme ganha profundidade de campo e você começa a olhar e a ver tudo em volta”.

Em relação à idéia sonora do filme, Walter Salles² complementa:

...”Os sons que são muito superpostos no início, voluntariamente caóticos, também vão se tornando mais puro à medida que a personagem se aproxima daquele pai hipotético”.

Ainda no âmbito da música percebemos esta mudança (cidade e sertão) também em relação à escolha instrumental. O piano e a orquestra de cordas vão dando lugar aos instrumentos populares como, por exemplo, a rabeca e a viola caipira. Os sons externos caóticos que ouvimos com grande intensidade na estação de trem também vão sendo substituídos pela baixa intensidade de ruídos do sertão, além dos sons típicos das

¹ Entrevista de Walter Salles inclusa nos extras do DVD de Central do Brasil

² Idem

manifestações folclóricas e religiosas do nordeste, entre elas o menino violeiro e cantador e a procissão dos fiéis.

O Tema principal de Central do Brasil

O tema principal de Central do Brasil é uma composição executada ora por um piano solo, ora acompanhado por orquestra de cordas. Construída sobre um pequeno motivo que se repete inúmeras vezes, ela é rapidamente absorvida pelo espectador e facilmente reconhecida nas aparições futuras. Sua presença torna-se marcante, sobretudo pela escolha dos lugares estratégicos em que é colocada. Estes “alvos” ajudam a conduzir e a redefinir a trama, sendo que cada vez que o tema é acionado percebemos uma importante mudança no enredo, que nos remete aos sentimentos experienciados no filme. Em outras palavras podemos nos reportar à idéia da música refrão colocada pelo cineasta Andrei Tarkovski:

“Quando nos deparamos com um refrão num poema, nós voltamos (já tendo assimilado o que lemos) à causa primeira que estimulou o poeta a escrever os versos. O refrão faz renascer em nós a experiência inicial de penetrar naquele universo poético, tornando-o próximo e direto, ao mesmo tempo que o renova. Voltamos, por assim dizer, às suas fontes. (...) Ao mergulharmos no elemento musical a que o refrão dá vida, retomamos inúmeras vezes as emoções que o filme nos despertou, e, a cada vez, a nossa experiência é aprofundada por novas impressões. Com a introdução da progressão musical, a vida registrada nos fotogramas pode modificar sua cor, e, em alguns casos, até mesmo sua essência”. (TARKOVSKI, 1998, P. 190).



Composto através de um pequeno motivo cíclico, o tema principal auxilia a envolver a trama em uma espécie de movimento espiral reforçando a idéia essencial de centralidade, no filme representado pela busca interior. Este efeito estético é obtido através dos acordes seqüenciados que retornam ao ponto de origem, sem que ocorra um maior desenvolvimento do motivo. Em contrapartida a cada nova mostra do tema, notamos o acréscimo de massa sonora que está diretamente relacionado ao aumento da carga emocional. Observamos no início do filme apenas o piano tocando o tema. Nas próximas inserções ocorre a entrada sutil das cordas realçando o motivo melódico, até caminharmos para a última execução da música, em que podemos destacar a presença marcante da orquestra de cordas executando contracantos de maior densidade somados a carta recitada por Dora, atingindo o ápice catártico do filme. Desta maneira temos em cada re-exposição do tema musical esta

aproximação a este centro. A sensibilização dos sentidos e emoções despertadas pelo tema contêm, pela riqueza simbólica a que está atrelada, possibilidades as mais variadas de interpretações. A subjetividade inerente aos componentes estéticos de uma obra valoriza o caráter técnico expressivo que os sustentam, pois ao admitir caminhos e olhares distintos a obra mantém-se viva.

Sobrepostos aos ruídos da estação, das portas do trem que se abrem e aos emocionados e tristes depoimentos dos transeuntes que se “abrem” para Dora, ocorre a primeira exposição do tema. Tocado apenas pelo piano, temos nesta introdução a apresentação dos protagonistas do drama e o motivo da futura saga vivida pelo interior do país, ou seja, a procura do pai de Josué. Além de todas as informações decisivas que colecionamos nesta breve introdução, é importante inteirar que todo início de filme é geralmente um momento de muita atenção por parte do espectador, então podemos concluir que a inserção musical do tema principal de Central do Brasil, é fixada no primeiro ponto estratégico.



Ex.1

Apesar de não serem inseridos os créditos iniciais junto ao tema musical, a música tem a característica de apresentação do filme. Carrasco analisa este tipo de procedimento técnico nas aberturas de filmes:

“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”. (CARRASCO, 1993, P.80).

Ainda se referindo à importância da música colocada no início do filme Carrasco comenta:

“A música dos créditos iniciais exerce várias funções simultaneamente. A primeira delas é a de dirigir a atenção do espectador para o ponto inicial da narrativa”. (CARRASCO, 1993, P.80).

Arredia com o garoto Josué, Dora decide embarcar no ônibus com destino a Bom Jesus do Norte, à procura do pai. Após abaixar o encosto lateral de braço de sua poltrona (demarcando o limite de distanciamento entre os dois) o tema é imediatamente iniciado acompanhando a viagem rodoviária noturna. Ao chegar à parada de descanso, ao amanhecer, a música é brevemente interrompida. Josué e Dora compram e vestem parecidas camisas de cor bege iniciando sutilmente um processo de aproximação. De volta ao ônibus a viagem se reinicia agora com a paisagem diurna. O tema volta de forma breve, acrescentada pelo colorido orquestral das cordas. Inconscientemente Dora e Josué nos

revelam o movimento de cumplicidade que vai aos poucos sendo construído.



Ex.2

Quando Josué propõe à devota “mandar a carta para o santo” é estabelecido o retorno ao início do filme, em que temos Dora escrevendo as mais variadas cartas, porém algo está definitivamente modificado. Dora re-sensibilizada se mostra cúmplice de seus clientes, ao contrário das sofridas mensagens ditadas na Central do Brasil, distinguimos outro “tom” nas palavras das pessoas, são cartas de agradecimento por graças alcançadas, quando há mensagens saudosas, também há um sentimento de esperança e alegria.



Ex.3

Após uma breve pausa do tema, temos mais uma entrada simultaneamente com a foto tirada de Josué e Dora com a imagem de Padre Cícero. Este é o momento em que está definitivamente selada a amizade entre as personagens e é também o início da despedida, tendo no “retratinho” o objeto de enlace eterno desta união.



Ex.4

A penúltima vez que ouvimos a música tema de Central do Brasil acontece durante a viagem final das personagens. Neste momento acontece o encontro de Josué com seu irmão Isaías, ainda não é o encontro verdadeiro, pois Isaías apenas ajuda Josué e Dora a localizá-los no bairro sem se dar conta de se tratar de seu irmão. Mais que um simples irmão Isaías representa a figura paterna de Josué, pois é nele que vamos ver a possibilidade de reencontro de Josué com uma figura familiar afetiva. Em Isaías temos a certeza da possibilidade de felicidade de Josué, que ele estará em “boas mãos”.



Ex.5

Chegamos ao momento final do filme. Se por um lado temos o conforto em relação ao destino de Josué, temos do outro todas as incertezas em relação à vida de Dora e é nesse tom que o filme acaba. Em sobreposição ao tema escutamos a voz “over” de Dora que recita a carta escrita a Josué. Os contracantos executados pela orquestra de cordas também colaboram para a exacerbação dramática da cena.

Dora acorda e começa a se arrumar para a viagem. Uma discreta introdução de piano solo acompanha a cena. Com o desenrolar da trama, a música assume uma posição de destaque tanto do ponto de vista do ajuste de volume (intensidade sonora em que a música é inserida), quanto emocional, em que temos como ápice a despedida entre as personagens descrita pela troca de olhares simultâneos nos retratinhos, sugerindo a consolidação temporal do laço afetivo, através do ato supostamente sincronizado.



Ex.6

Toada e desafio (tema de Josué)

First system of musical notation for 'Toada e desafio (tema de Josué)'. It consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The treble staff contains a melody of eighth and quarter notes, while the bass staff provides a harmonic accompaniment with dotted quarter notes and eighth notes.

Second system of musical notation for 'Toada e desafio (tema de Josué)'. The treble staff continues the melody with quarter and eighth notes. The bass staff features a more complex accompaniment with chords and moving lines.

Third system of musical notation for 'Toada e desafio (tema de Josué)'. The treble staff has a long note with a slur over it. The bass staff has a rhythmic pattern of eighth notes with accents.

Fourth system of musical notation for 'Toada e desafio (tema de Josué)'. The treble staff has a melody with a sharp sign. The bass staff has a rhythmic accompaniment with eighth notes.

Fifth system of musical notation for 'Toada e desafio (tema de Josué)'. The treble staff has a melody with quarter notes. The bass staff has a harmonic accompaniment with chords.

Composta pelo compositor Capiba³ “Toada e desafio” é ao lado do tema principal de Central do Brasil a música com o maior número de inserções apresentadas no filme. A diferença fundamental entre elas é que “Toada e desafio” acontece de maneira mais concentrada e direcionada em um ponto específico do filme. É a partir da viagem ao sertão que passaremos a ouvi-la e podemos estabelecer um vínculo direto ao personagem Josué.

A opção pela música de Capiba está diretamente ligada ao universo do sertão nordestino. O tema será mostrado de diversas maneiras, desde a interpretação de Siba⁴, até a execução do tema pelo quinteto da Paraíba⁵. Em todas as situações vamos perceber a preocupação em realçar por meio da música o caráter sertanejo em que está compreendida esta parte do filme. A escolha dos interpretes, ícones da cultura contemporânea nordestina, valorizam as inserções musicais do tema e colabora no sentido de exaltar este espaço mítico e idealizado no filme. Só no “centro do país” é que será possível se estabelecerem as relações afetivas entre Josué e Dora e somente neste sertão é que poderá ser reconstituída a família de Josué.

Esta ligação entre música e personagem já se mostra presente na primeira aparição do tema. Dora conta para o garoto que também perdeu a mãe com a mesma idade que Josué. Após seu relato, Dora abre a garrafa e começa a beber, a câmera vai se movimentando em direção a Josué. Quando Dora praticamente está fora da tela a música se inicia.

³ Músico e compositor, Lourenço da Fonseca Barbosa, Capiba, nasceu no município de Surubim, a 28 de outubro de 1904. De uma família de músicos, tornou-se o mais conhecido compositor de frevos do Brasil.

⁴ Siba é um dos criadores do grupo Mestre Ambrósio, um dos principais nomes do movimento conhecido por Mangue beat responsável em difundir a cultura nordestina no Brasil a partir dos anos noventa.

⁵ Criado em 1989 com o nome de Quinteto Ravel, adotou o nome atual com o intuito de afirmar sua proposta de divulgar a obra de compositores nordestinos, com ênfase no movimento Armorial.



Ex.7

As duas próximas ocorrências do tema acontecerão de forma breve e diretamente relacionada com as mensagens religiosas que estão fixadas no caminhão de Cesar (Othon Bastos). Em seguida Dora fala para Cesar que Josué deseja ser no futuro um caminhoneiro e pede para que Cesar deixe o menino sentar-se ao volante. Junto às buzinas ouvimos o acorde inicial de “Toada e desafio”. O tema se estende na próxima seqüência do filme em que são mostrados Dora e Cesar conversando sentados na terra a luz de um lampião enquanto Josué descansa na cabine do caminhão.



Ex.8



Ex.9

No reinício da viagem temos mais uma vez a música aliada a uma imagem sacra do caminhão de Cesar. Ao som de Toada e desafio é mostrada uma imagem de Jesus Cristo que está fixada no pára-brisa do caminhão.

A próxima vez que ouvimos o tema, Josué é levado por Dora até as proximidades de uma capela. Dora dá a Josué o lenço pertencente à Ana Fontenelle. Numa espécie de enterro simbólico Josué deposita o lenço num oratório ao lado da igreja. O sertão, a religiosidade e Josué estão completamente ligados, sendo a música uma espécie de amálgama desta união.



Ex.10

Na chegada a Bom Jesus do Norte Dora e Josué caminham até o suposto endereço do pai. Depois de descobrirem que Jesus (pai de Josué) não mora mais lá e que gastou todo dinheiro da venda da casa em bebida, Josué fica desiludido. O tema é executado por uma rabeça solo, que enfatiza o caráter de sofrimento e solidão de Josué.

“Já na textura homofônica fala-se simultaneamente. São blocos de sons que se sucedem ao longo do tempo. Falar junto, a mesma coisa sempre pressupõe a idéia de coletividade e, por decorrência, a idéia de impessoalidade. Um solo de uma voz, ou de um instrumento, é sempre algo pessoal, um conjunto executando a mesma passagem é coletivo, impessoal”. (CARRASCO, 1998, P.15).

Como comenta Carrasco no texto acima, a escolha pela execução solo de um tema musical contribui no sentido de individualizar a cena. A partir da inserção musical temos a particularização do sofrimento de Josué e como consequência o aumento da carga dramática produzido no trecho em questão.



Ex.11

Dora não acreditando mais na possibilidade de encontrar o pai convida Josué para morar definitivamente com ela. Acordados por um aperto de mão amigável, ambos caminham em direção ao ponto de ônibus.



Ex.12

Dentro da casa de seus irmãos Josué reconhece no retrato da parede seus pais. Novamente Toada e desafio acompanha a cena. É a sua redenção, sua busca chegou ao fim. Da mesma maneira que também ouvimos o tema pela última vez.

Toada e desafio é o tema que vai acompanhar toda a aventura de Josué em busca de seu pai. Suas inserções também valorizam os aspectos da cultura nordestina, principalmente na questão da religiosidade e da fé. Quando ele é executado somente pela rabeça, é estabelecida a ligação direta do tema com o menino, individualizando e exaltando seus sentimentos. Arquitetado durante toda a passagem das personagens pelo sertão, a música é determinante na construção desta atmosfera. Com a possibilidade do reencontro com o pai, as inserções de Toada e desafio se encerram.



Ex.13

Os temas urbanos de Central do Brasil

O primeiro terço do filme transcorre na cidade do Rio de Janeiro. Neste cenário urbano de uma grande cidade temos o início da trama. O argumento e elaboração do enredo vão sendo construídos e desenvolvidos a partir da estação ferroviária. As inserções musicais vão ocorrendo através de variações do tema principal colaborando sempre no intuito de enfatizar as ações e emoções vividas pelas personagens em diversas situações da história.

Analisando a construção musical da cena do atropelamento de Ana Fontenele podemos verificar que a música interage com a imagem realçando e conseqüentemente, aumentando seu impacto emocional.



Ex.14

Após ditar a carta para Dora, Ana Fontenele segue com seu filho para fora da estação de trem. Ouvimos o tema principal misturado ao som ambiente da rua. Há predominância de notas de longa duração executadas pelas cordas acompanhadas por arpejos de um piano. No momento que estão atravessando a rua Josué deixa cair seu pião. A partir deste ponto, o piano e logo depois as cordas estabelecem um movimento mais frenético a cena através da inserção de figuras rítmicas de menor duração, além do aumento da intensidade sonora acompanhados pelo barulho do motor do ônibus seguido do som da brusca freada. Os cortes também se intensificam, à medida que a cena vai chegando a seu ápice, correspondendo imagetivamente aos eventos musicais.

Os créditos iniciais (tema do trem)

Na apresentação dos créditos iniciais de *Central do Brasil* uma importante construção entre imagem e som é articulada. Nestes exatos dois minutos são mostrados na ação filmada, uma perfeita simbiose entre os vários elementos narrativos, destacando: a música, a edição de som, a montagem e a fotografia.



Ex.15

A música começa no instante em que Dora caminha em direção ao trem. Nos créditos é apresentada a atriz protagonista Fernanda Montenegro seguido por nomes de atores e atrizes de grande importância no filme. São eles: Marília Pêra (Irene), Vinícius de Oliveira (Josué) e Othon Bastos (Cesar). O próximo nome a ser apresentado é o do ator Matheus Nachtergaele (Isaías). A partir dele os créditos começam a se mover na tela horizontalmente, da esquerda para a direita, imitando o deslocamento de um trem. Podemos ouvir em sincronia o barulho de um trem que inicia seu trajeto. A música também comenta estes eventos ao iniciar uma marcação por semínimas nos contrabaixos. Este recurso cria uma espécie de efeito sonoro compatível ao som produzido pelo movimento de um trem. Ainda temos no momento em que aparece na tela o título do filme, a incorporação de instrumentos típicos da cultura popular brasileira: a cuíca e o triângulo. Aparece a primeira tomada externa revelando-nos o entardecer. O rosto cansado de Dora é realçado através da música que vai calmamente ralentando, os contrabaixos vão deixando de marcar todas as semínimas, o som da orquestra de cordas vai se dissipando ficando apenas um piano que executa o tema sem a marcação precisa de um andamento constante. Surge Dora

caminhando lentamente para seu apartamento. Os ruídos também se tornam rarefeitos, assim como os créditos vão ficando cada vez mais espaçados. A abertura é finalizada quando Dora chega a seu apartamento. O piano é interrompido pelo som produzido pelo movimento de abertura da janela fundido ao barulho do trem que passa em frente de seu apartamento.

Poderíamos por analogia classificar como uma extrapolação da técnica musical “*mickeymousing*” ampliada para estas outras áreas.

“O *mickeymousing* é uma técnica pela qual a música acompanha a ação filmada, sublinhando- a ponto a ponto. É um tipo de técnica que só é possível quando se possui o recurso da sincronia com alto grau de precisão. A interação polifônica entre música e ação filmada dá-se em dois aspectos principais. O primeiro deles é o aspecto rítmico, temporal. Pelo *mickeymousing*, quase sempre, o desenvolvimento da ação filmada e da música são similares. Andamento e atividade rítmica de um e outro correm simultâneos e interligados. Ações rápidas são acompanhadas por muita atividade rítmica e andamentos acelerados, ações lentas, por passagens musicais com pouca atividade rítmica e andamento lento. O movimento musical é, em tais casos, um reflexo do movimento visual”. (CARRASCO, 1998, P.187).

Na definição do *mickeymousing* comentada por Carrasco temos como fator determinante a sincronia entre as imagens e os sons e seus respectivos andamentos. As cenas de ação rápida são acompanhadas por música de muita atividade rítmica e andamento acelerado, nas ações lentas pouca atividade rítmica e andamento lento.

Em Central do Brasil, na apresentação dos créditos, temos uma quantidade maior de elementos visuais e sonoros se correlacionando. Além da sincronia estabelecida pela velocidade das ações e os andamentos musicais, ocorre a relação da imagem e música com o número de pessoas em cena. A grande massa sonora que acompanha o início da cena, em que nos é mostrado um vagão lotado de passageiros, vai se dissipando, permanecendo apenas um piano solo que acompanha os passos de Dora a caminho de seu apartamento. Outro elemento a se destacar é o movimento dos créditos e sua analogia ao deslocamento de um trem.

Todos os elementos audiovisuais apresentados na abertura estão integrados e agindo de forma sincrônica.

A segunda e última vez que ouviremos o tema do trem no filme ocorre na próxima inserção musical. O tema é apresentado após uma interessante edição de som. Dora rasga uma carta em seu apartamento. O som do papel rasgando é mixado com o som das portas de um trem se abrindo. Através de um corte seco na imagem é mostrada uma multidão

saindo pelas portas do trem anunciando um novo dia de trabalho. Este tipo de efeito será utilizado em outras situações, sempre obedecendo ao mesmo padrão: um som de menor intensidade funde-se a um de maior dimensão sonora.



Ex.16

É interessante destacar o tratamento sonoro de algumas ações ocorridas no filme. Num simples deslizar de pão na mesa de Dora ou em uma carta sendo rasgada é estabelecido um volume e uma qualidade sonora muito acima do natural. Este recurso conhecido como hiperealismo, é uma importante ferramenta por parte dos editores de som e dos *sound designers* que fazem destas situações uma espécie de “plano fechado sonoro” (close) no objeto ou ação desejada. Dessa forma de uma simples ação corriqueira, temos a possibilidade de diferenciá-la e projetá-la a outro patamar de importância na cena. Sobre o hiperealismo, Costa comenta:

“O exagero do objetivo inicial de fidelidade ao som real, agregando a isso a busca de um impacto sensorial significativo no espectador”. (COSTA, 2006, P.217).

As canções de Central do Brasil

As canções em Central do Brasil dividem-se em duas categorias: as gravações comerciais e a música folclórica “artesanal”. A primeira se refere às músicas gravadas e vinculadas em qualquer tipo de mídia (rádio, televisão, etc.) enquanto que a outra categoria é aquela cantada pelo povo nas ruas, procissões e feiras do sertão nordestino de maneira artesanal.

1. Gravações Comerciais

A principal canção de Central do Brasil, com o maior tempo de duração recebe o título de “Preciso me encontrar”. Composta por Candeia⁶ e interpretada por Cartola⁷, curiosamente ela não aparece em nenhum momento da história, sendo inserida somente depois do término do filme, durante a passagem dos créditos finais.

Esta é uma prática muito comum nas produções cinematográficas a partir da década de noventa, pois mantém o grande poder de *marketing* e econômico da canção, sem o risco de comprometer a quebra da narrativa do filme.



Ex.17

⁶ Antônio Candeia Filho, nasceu em em 17 de agosto de 1935. Filho de sambista, Candeia tornou-se um importante cantor e compositor do Brasil. Fundador da Escola de Samba Quilombo é até hoje um dos principais nomes da Portela. Faleceu em 16 de novembro de 1968 no Rio de Janeiro.

⁷ Agenor de Oliveira, o Cartola nasceu no Rio de Janeiro em 11 de outubro de 1908. Exponente máximo da Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira, faleceu em 30 de novembro de 1980.

As outras três canções que aparecem no filme são sempre inseridas a partir de uma fonte sonora advinda da cena. Apesar da breve inserção, elas estabelecem diálogo coeso e direto com a narrativa.

As duas primeiras canções são: “Mama África” do compositor Chico Cesar⁸ e “Ruínas da Babilônia” do grupo musical Tribo de Jah⁹ em ambas podemos ouvir na parte executada no filme a temática da “mãe solteira”, vejamos os trechos das letras:

“Mama África, a minha mãe
É mãe solteira
E tem de fazer mamadeira todo dia
Além de trabalhar” ... (Mama África)

“Veja a face sofrida dessa gente, Tanta gente sofrida,
Buscando uma vida decente, Buscando um pouco de paz em suas vidas.
Mães que sofrem sós com seus filhos”... (Ruínas da Babilônia)

Mesmo não sendo a mãe biológica do menino Josué, Dora assume neste momento todas as responsabilidades de uma mãe. Também percebe por parte de Josué a necessidade desta proteção materna. Josué está só no mundo e precisa de Dora para reencontrar seu pai, sua família, seu caminho.



Ex.18

⁸ Cantor, compositor, escritor e jornalista, Francisco César Gonçalves nasceu em Catolé do Rocha em 26 de janeiro de 1964.

⁹ Grupo de Reggae brasileiro formados por deficientes visuais na cidade de São Luís do Maranhão conhecida como a capital do Reggae no Brasil.



Ex.19

A terceira canção ocorre logo após o encontro de Dora e Josué com o motorista de caminhão Cesar (Othon Bastos). Levando Dora e Josué de carona, Cesar pára em um estabelecimento comercial para fazer uma entrega. O dono do comércio, seu Bené (Harildo Deda) é amigo de Cesar. Ambos evangélicos conversam sobre uma nova juventude que está se formando sob os valores Cristãos, em um plano mais distante ouvimos a canção cantada pela dupla sertaneja Zezé de Camargo e Luciano “É Deus por nós”. Contrastando com as palavras da conversa dos dois amigos e da canção, vemos na tela o garoto Josué roubando algumas guloseimas das prateleiras do mercado.

“O sol vai se esconder e a lua vai sair
A noite vai chegar e a terra vai dormir
Pra enfeitar o céu, estrelas vão brilhar
E os rios continuam indo atrás do mar
São bocas feito fera dividindo a fome
O homem atrás da vida e a vida atrás do homem
A chuva faz barraco e morro desabar
E os rios continuam indo atrás do mar”... (É Deus por nós)

Este recurso de profundo contraste entre a ação imagética e a música foi por diversas vezes demonstrado em exemplos do filme *Bye bye Brasil*. Definido por Claudia Gorbman¹⁰ como uma importante ferramenta da música de cinema, esta situação irônica que a cena descreve com o auxílio fundamental da canção, perde muito de seu impacto devido a baixa

¹⁰ Ver capítulo 2, P. 21.

intensidade sonora em que ela é apresentada no filme, ficando praticamente impossível de entender sua letra e conseqüentemente, provocar o contraste desejável.

A canção associa o texto poético e o discurso musical, seu imenso poder descritivo pode que em muitas vezes atrapalhar a atenção do espectador, pois pode provocar o desvio do foco da narrativa. Neste caso específico a regra se inverte. A inserção musical é tão discreta, ficando num plano praticamente inaudível. Apesar de ficar estabelecido no diálogo de cunho religioso entre os personagens o contraste com a cena do furto de Josué, a canção, se melhor ouvida, poderia enriquecer e contribuir para a construção de efeito irônico da cena.



Ex.20

A boa escolha das canções fica ofuscada pela discreta maneira que elas são introduzidas na narrativa. Além de serem inserções relativamente breves, o volume ajustado na mixagem final foi consideravelmente baixo, em especial no terceiro exemplo citado.

Os fonogramas apresentados não foram produzidos especialmente para o filme. Percebemos por meio da análise, a pesquisa estética e conceitual ocorrida para que eles pudessem vir a ser inclusos nas cenas.

2. Música folclórica artesanal ¹¹

2.1. A Procissão

Podemos classificar este trecho como o ponto crucial do filme (peripeteia), tal qual define o escritor Martin Esslin¹² “Em “Uma anatomia do drama”, pois é aqui que temos a partir do transe de Dora, culminando com seu desmaio, a grande transformação da relação afetiva entre Dora e Josué.

“Se a exposição tornou-se menos definida, muito daquilo que anteriormente era chamado de desenvolvimento ou complicação do enredo tende a mesclar-se no prolongado desembaraçar dos inúmeros fios da meada do drama - que poderá igualmente ser denominado de exposição contínua--, o que resultará no fato de o ponto crucial em que tudo muda (peripeteia) e o clímax e a solução da peça poderem tornar-se menos definido. No entanto, tais conceitos são extremamente valiosos nos casos em que são aplicáveis”. (ESSLIN, 1977, P.53).



Ex.21

A cena tem início com a cantoria dos fieis em volta da imagem de uma Santa. Na seqüência aparecem Dora e Josué caminhando no sentido oposto aos romeiros, em que temos a protagonista esbravejando-se com Josué por meio de palavrões a respeito da situação que eles se encontram. À medida que se intensificam os ataques verbais ao garoto as vozes do cântico da romaria vão ganhando destaque. Josué foge correndo em direção aos

¹¹ Termo utilizado para designar as canções cantadas na própria ação filmada pelo elenco e figurantes, diferenciando dos fonogramas previamente gravados de forma industrial.

¹² Dramaturgo e crítico teatral nascido na Áustria e radicado na Inglaterra. Autor de diversos livros sobre dramaturgia.

fiéis. Desesperada e aos gritos, Dora tenta em vão encontrá-lo. Aliada às imagens das candeias dos romeiros, a construção sonora vai produzindo uma espécie de “transe acústico”, tendo como última consequência o desmaio de Dora. É interessante observar que para acentuar o “mal estar” de Dora, são incorporados aos sons dos romeiros, harmônicos atonais advindos de uma rabeça.

Nas inserções destas canções folclóricas observamos o caráter religioso no teor das letras. Nas imagens vamos perceber todo o sofrimento e miséria humana que acompanham estas manifestações de fé. Seja no precário meio de transporte em que Dora e Josué prosseguem sua viagem em busca do pai do menino, onde encontramos os passageiros cantando uma espécie de cântico religioso, ou na música produzida pelo garoto violeiro que canta o nome da Virgem Maria. Em todos estes exemplos temos por meio da música a religiosidade sublime contrastando com as imagens que realçam a precária vida do povo sertanejo.



Ex.22



Ex.23

Exemplos semelhantes encontramos em *Bye bye Brasil*, assim como também será observado em outros importantes momentos da cinematografia brasileira, podendo ser destacada *Vidas Secas* (1963) do cineasta Nelson Pereira dos Santos e *O Pagador de Promessas* (1962) de Anselmo Duarte, dessa maneira podemos estabelecer uma relação direta entre religiosidade, sertão nordestino e miséria, em que temos no elemento musical sempre um importante elemento na construção deste cenário crítico.

A importância do som direto na estética de *Central do Brasil*

A conquista tecnológica com a possibilidade de alta qualidade sonora no cinema brasileiro parece ter chegado a uma resposta satisfatória no filme *Central do Brasil*. Esta excelência no apuro do som, sobretudo na questão do som direto é de fundamental colaboração para o alcance estético proposto no filme de Walter Salles, estética que o cinema nacional vem buscando ao longo do tempo em diversas produções em que temos como pano de fundo a “voz do povo” na tela.

O pesquisador Fernando Morais da Costa ressalta sobre a importância que o som direto exerceu sobre a estética dos filmes brasileiros a partir da década de sessenta,

colocando este avanço técnico entre os mais representativos na história do som de cinema no Brasil.

“Terminando o mapeamento dos pontos eleitos por nós como os mais representativos para falar sobre o som no cinema brasileiro, surgem alguns questionamentos, algumas vontades, algumas afirmações. Escolhemos falar sobre as primeiras tentativas de sonorização, sobre a passagem definitiva para o sonoro, sobre os anos 60, com a chegada dos equipamentos portáteis e sobre os últimos quinze anos, a partir da passagem para a gravação e edição digitais, porque esses nos parecem momentos em que mudanças no modo de lidar com o som tiveram reflexos evidentes nas narrativas dos filmes, independente de continuidade cronológica e de qualquer caráter evolutivo que pudesse caracterizar uma noção linear de progresso”. (COSTA, 2006, P.248).

Duas questões principais levantadas por Costa em relação às mudanças estéticas promovidas pelo som direto a partir da década de sessenta vão se manifestar em Central do Brasil. A primeira é a guinada para o realismo. Por meio dos depoimentos dos clientes de Dora vão se descortinando várias histórias reais que são contadas não por atores, mas por cidadãos que revelam seus conflitos, percalços, dores e alegrias, saudades e esperanças dentro de um filme que tem como proposta narrar uma obra fictícia. Entretanto estes depoimentos carregados de verdade resultam num enlace entre ficção e realidade que acentua significativamente o caráter realístico do filme.

Outro ponto a ser destacado é a questão da fala dos depoentes e a grande diversidade de sotaques, expressões e inflexões em relação à nossa língua portuguesa. Esta riqueza semântica apresentada no filme conduz para uma proposta estética iniciada nos anos sessenta por meio do som direto como comenta Costa:

“A segunda questão sobre os filmes que ampliaram as fronteiras do som direto diz respeito ao fato de se começar, naquele momento, a colocar na tela os diversos modos de falar português espalhados pelo país. Estava sendo ampliada a questão, subjacente à história do cinema brasileiro, sobre a forma que deveria ter a língua portuguesa falada nas telas de cinema”. (COSTA, 2006, P.155).

Todas estas mudanças estéticas ocorridas a partir destes avanços técnicos contribuem para possibilitar uma amostragem da diversidade cultural brasileira e o tamanho de sua amplitude.

Considerações finais de Central do Brasil

Central do Brasil obteve inúmeros prêmios dentro e fora do país e contribuiu decisivamente para um novo olhar crítico ao cinema brasileiro no final da década de noventa.

Em relação aos aspectos sonoros, se por um lado o filme não é revolucionário do ponto de vista das inovações e transformações estéticas, por outro ele consolida alguns procedimentos da linguagem do som no cinema brasileiro. Utiliza elementos e práticas que atualmente vem sendo incorporadas nas produções contemporâneas mundiais, além de manter o diálogo com algumas convenções particularmente encontradas nas produções brasileiras, Central do Brasil explora estas técnicas de maneira satisfatória.

Sobre este panorama do cinema da retomada Costa fala:

“No cinema brasileiro produzidos entre os anos 1990 e a primeira metade da década de 2000, grande parte das relações entre sons e imagens é ainda baseada na manutenção dos parâmetros naturalistas que facilitam que facilitem a comunicação direta com o público, ou no hiper-realismo que deles adveio, por outro, há conquistas técnicas, bem como outras estéticas sonoras, que merecem atenção renovada. A relação com a música popular, tão cara a história do cinema brasileiro, permanece, embora traga questões diversas daquelas suscitadas em momentos anteriores. A voz *over* continua sendo uma opção à narrativa baseada nos diálogos. A língua falada nas telas reproduz com maior propriedade a riqueza do idioma falado no país. Alguns desses parâmetros dão continuidade a conquistas antigas. Há, ao mesmo tempo, êxitos mais recentes, como o grande refinamento quanto aos ruídos e sons ambientes. O uso do silêncio como elemento que pode contribuir para a narrativa parece disseminar-se. O senso comum que tanto dificulta as relações entre o público de cinema no Brasil e o som de seus próprios filmes dá sinais de enfraquecimento, em respostas às melhorias técnicas na captação, na finalização e na exibição”. (COSTA, 2006, P. 247).

Com exceção da voz *over*, verificamos neste comentário que todos os procedimentos descritos acima ocorrem em Central do Brasil, reafirmando a posição de destaque que o filme tem neste período da cinematografia brasileira também no âmbito da música e do som.

Outro aspecto relevante é a grande quantidade de profissionais responsáveis pela música e o som do filme. Este é um diferencial em relação aos outros dois filmes anteriormente analisados, em que encontramos na ficha técnica dos créditos pouca informação a respeito dos profissionais envolvidos na produção sonora dos filmes. Em Central do Brasil os créditos especificam a função de cada profissional. Temos créditos de som direto para Jean Claude Brisson, assistente de som: Fernando Augusto Duca, montagem de som: Waldir Xavier, assistente de montagem de som: Manuel de Sousa, gravação de ruídos: Mark A. Van Der Willigen, ruídos de sala: François Lepeuple e Olivier Marlangeon. A lista de créditos também descreve todos os músicos participantes das gravações da trilha musical, além de constar o título e nome dos autores de todos os fonogramas previamente gravados e que foram posteriormente inclusos no filme. Também são destacados os estúdios onde se realizaram as gravações e a mixagem.

Esta segmentação das funções atribuídas aos mais diversos profissionais do som nos aponta para um novo olhar por parte dos cineastas (produtores e diretores) em relação à produção sonora e musical de um filme, estabelecendo novos parâmetros no que tange os aspectos da produção das trilhas sonoras no cinema contemporâneo brasileiro.

É notável o crescimento do número de profissionais na área, também podemos constatar uma maior especialização em diversos setores da produção da música e som de cinema.

“As funções dentro das equipes de som expandem-se, provocando a esperança de um pensamento maior sobre os sons dos filmes dentro do próprio processo de criação”. (COSTA, 2006, P. 247).

Dessa maneira, mais que uma trilha gravada para um filme, Central do Brasil aponta para um projeto sonoro-estético em que além das inserções musicais, ruídos e diálogos ocorre um melhor planejamento entre as partes envolvidas resultando na elaboração de um conceito sonoro do filme.

5. Conclusão

A proposta inicial levantada no presente trabalho e que permaneceu no centro das discussões e reflexões que se estabeleceram posteriormente às análises foi a de discutir a importância da trilha sonora de um filme, destacando sua trilha musical e descrevendo de que maneira ela agiria sobre a percepção da obra cinematográfica. Em outras palavras: como os elementos sonoros contribuiriam para a construção do sentido do filme.

Pudemos observar que em determinados momentos dos filmes a compreensão por parte do espectador só seria possível e de forma plena com a assimilação do elemento sonoro proposto. Em muitos exemplos percebemos o poder que a inserção musical tem em produzir o efeito de ampliar significativamente o conteúdo poético do filme, permitindo outras associações e ampliando consideravelmente as discussões estéticas e conceituais propostas.

Outro aspecto importante do trabalho foi o confronto com as transformações tecnológicas que ocorreram em um curto espaço de tempo. Foi possível identificar tais acontecimentos no âmbito do som de cinema e discutir de que maneira estas alterações influenciaram nas produções cinematográficas. Nos três filmes propostos pudemos averiguar procedimentos utilizados que nos apontaram tais mudanças.

A consolidação do som direto proporcionou o enriquecimento em relação à interpretação dos atores, trazendo maior liberdade e espontaneidade aos diálogos. A incorporação e valorização dos sons naturalistas, além da acentuada busca pela

oralidade local e todas as diferenças e nuances através das muitas regiões visitadas, também foram procedimentos técnicos e estéticos observados em *Bye bye Brasil*.

Encontramos no filme *Pra frente Brasil* marcas da contundente transformação estética e operacional efetuada pelo desenvolvimento dos sintetizadores e pelos novos meios de gravação e mixagem.

Por fim, em *Central do Brasil*, identificamos que a passagem para a era digital e a popularização dos *softwares* na produção e finalização do som de cinema foram importantes ferramentas que auxiliaram os profissionais a conquistarem significativa elevação da qualidade, além de se adequarem a um padrão sonoro em escala mundial.

De forma secundária, mas significativa para o resultado final do corpo do trabalho, estão as reflexões políticas, estruturais, culturais e socioeconômicas que foram naturalmente incorporadas ao longo de nossa pesquisa. Questões pertinentes ao contexto histórico vivido na época em que se passam os filmes foram discutidas e refletidas, e muitas vezes relacionadas diretamente aos seus aspectos musicais e sonoros. Esta quase “obsessão” à obrigatoriedade de um cinema que discuta o país, que ocorre em muitos pensadores e realizadores do cinema brasileiro, principalmente a partir do Cinema Novo, se manifesta nos três filmes analisados.

No entanto, a diversidade dos procedimentos e técnicas utilizadas na elaboração e produção das trilhas sonoras foi fator determinante para o enriquecimento deste trabalho e de seu assunto central. Cada qual apresentou suas especificidades e particularidades em seus aspectos sonoros e musicais. Em *Bye bye Brasil* vimos uma trilha toda construída a partir da inserção de canções, procedimento muito utilizado nas trilhas brasileiras, mas que não ocorre nos outros dois exemplos estudados. Por outro lado, temos na produção de Roberto Farias com música de Egberto Gismonti a opção de

se criar uma trilha sonora eletrônica por meio de sintetizadores e a exploração dos ruídos produzidos de forma sintética, contrastando com a valorização do som direto e som naturalista proposto em *Bye bye Brasil*. Em *Central do Brasil*, vemos em muitas situações a incorporação de procedimentos utilizados pelo cinema mundial, verificando de certa maneira a globalização também no campo cinematográfico, além da utilização da tecnologia digital, trazendo como consequência um refinamento na finalização do som do filme.

Dentro desta perspectiva cronológica se pode sem qualquer juízo de valor estético estabelecer certa linha evolutiva dos acontecimentos e descobertas em relação ao som de cinema. Os três filmes se mostraram representativos de suas respectivas décadas, seja pela conquistas de prêmios, pela crítica especializada, pelo sucesso de público, além das inovações e procedimentos no âmbito sonoro, como pudemos observar na realização do trabalho.

À medida que investigamos e discutimos procedimentos utilizados na concepção sonora e estética dos filmes e sua contribuição para a construção do sentido da obra cinematográfica, outras questões se formularam, abrindo a possibilidade de investigações futuras. As trilhas sonoras da década de setenta merecem um estudo mais aprofundado, assim como a produção cinematográfica de Roberto Menescal. Da mesma maneira, Egberto Gismonti possui uma extensa obra no cinema que ainda não foi pesquisada com a devida profundidade. Por fim, ressaltamos o interesse que um estudo comparativo entre o uso de canções na década de setenta e noventa poderia despertar.

Todas essas possibilidades confirmam a riqueza de informações contidas no material estudado e o imenso caminho que temos a percorrer em relação ao som e a música de cinema no Brasil.

6. Bibliografia

- ADORNO, Theodor e EISLER, Hanns. *El cine y la música*. Madrid: Fundamentos, 1976.
- ALTMAN, Rick. *Genre: The musical*. London: Routledge/ British Film Institute, 1981.
- ALTMAN, Rick. *The Silence of the Silences*. In: *The Musical Quarterly*. Cary: Oxford University Press, Volume 80, n. 4, 1196. P. 648-718.
- AUGUSTO, Sérgio. *Este mundo é um pandeiro: a chanchada de Getúlio a JK*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- AVELLAR, José Carlos. *O cinema no papel e o papel do cinema, prefácio do roteiro de Pra frente Brasil*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1983.
- BAZELON, Irwin. *Knowing the score*. New York: Arco Publishing, 1975.
- BERNARDET, Jean Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- BERNARDET, Jean Claude. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- BERNARDET, Jean Claude. *O som no cinema brasileiro*. In: *Film e cultura*. Rio de Janeiro: Embrafilme, n.37, jan/fev/mar 1981. P. 2-34.
- BURT, George. *The Art of film music*. Boston: Northeastern University Press, 1994.
- CAPUZZO, Heitor. *Cinema, aventura do sonho*. São Paulo: Nacional, vol. 12, 1986.
- CARRASCO, Claudinei. *Trilha musical: música e articulação fílmica*. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes - ECA, USP, 1993. (Dissertação de Mestrado).
- CARRASCO, Claudinei. *Syngkronos – A formação da poética musical do cinema*. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes - ECA, USP, 1999. (Tese de Doutorado).
- CHION, Michel. *Audiovision sound on screen*. New York: Columbia University Press, 1994.
- CHION, Michel. *The voice in cinema*. New York: Columbia University Press, 1999.
- CHION, Michel. *Le son au cinéma*. Paris: Fayard, 1995.

- CHION, Michel. *La Toile trouée, la parole au cinéma*. Paris: Cahiers du cinéma 1988.
- COSTA, Fernando Morais da. *O som no cinema brasileiro: Revisão de uma importância indeferida*. Rio de Janeiro: Universidade Federal Fluminense, 2006. (Tese de Doutorado).
- EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.
- EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.
- ESSLIN, Martin. *Uma Anatomia do Drama*. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.
- EVANS, Mark. *The music of the movies*. New York: Da Capo, 1975.
- GORBMAN, Cláudia. *Unheard Melodies*. London: BFI Publishing, 1987.
- HAGEN, Earle. *Scoring for films*. Hialeah: EDJ Music Incorporation, 1971.
- HEATH, Stephen. *Questions of the cinema*. Indiana: University Press Bloomington, 1981.
- KARLIN, Fred e WRIGHT, Rayburn. *On the track*. New York: Schirmer Books, 1990.
- LONDON, Kurt. *Film music*. London: Faber & Faber, 1936.
- MANVELL, Roger. *O filme e o público*. Lisboa: Aster, 1959.
- MANVELL, Roger. *The technique of film music*. London: Focal Press, 1975.
- MEDAGLIA, Júlio. *Música impopular*. São Paulo: Global, 1988.
- MENDES, Eduardo Simões dos Santos. *A trilha sonora nos curtas-metragens de ficção realizados em São Paulo entre 1982 e 1992*. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes - ECA, USP, 1994. (Dissertação de Mestrado).
- MENDES, Eduardo Simões dos Santos. *Walter Murch, a revolução no pensamento sonoro cinematográfico*. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes - ECA, USP, 2000. (Tese de Doutorado).
- MURCH, Walter. *Num piscar de olhos: A edição de filmes sob a ótica de um mestre*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

NAGIB, Lúcia. *O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo: 34, 2002.

NASCIMENTO, Hélio. *Cinema brasileiro*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1981.

PAIVA, José Eduardo Ribeiro de. *Sonorização em multimídia: técnicas específicas para a música digital*. Campinas: Instituto de Artes, UNICAMP, 2002. (Tese de Doutorado)

PRENDERGAST, Roy. *Film music, a neglected art*. New York: WW Norton, 1977.

RAMOS, Fernão. *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art, 1987.

ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

SKILES, Marlin. *Music scoring for tv and motion pictures*. USA: Tab Books, 1976.

TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

VIANY, Alex. *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Revan, 1993.

VIANY, Alex. *O processo do cinema novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

XAVIER, Ismail, BERNARDET, Jean-Caude e PEREIRA, Miguel. *O desafio do Cinema. A política do Estado e a política dos autores*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

XAVIER, Ismail, *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

ZAN, José Roberto. *Do fundo do quintal à vanguarda*. Campinas: Instituto de Filosofia e Ciências Humanas – IFCH, UNICAMP, 1997. (Tese de Doutorado).

7. Apêndice

Entrevista com Roberto Menescal

O senhor poderia nos falar um pouco sobre suas experiências com a música de cinema.

Bom, eu já tinha feito há muitos anos atrás algumas experiências com cinema, que foi algumas trilhas. Umas eu até não me lembro mais, mas uma eu me lembro: “Xica da Silva” foi legal. Foi o filme que o Jorge Bem fez até a música e ele pediu pro diretor (isso é interessante como história de filme) “... me dá um relato assim do que foi Xica da Silva, pra eu fazer uma música em cima...” . Aí o cara escreveu: Xica da Silva foi não sei o que, tal etc... E o Jorge pegou aquilo, leu o texto dele já musicando tudo. Eu fiz a trilha do filme todo. Fiz também a trilha do “Joana Francesa” que também é música do Chico, quer dizer, a primeira do Jorge Bem e essa do Chico. Fiz outras, fiz um filme também do Hugo Carvana “Vai trabalhar vagabundo”. Não me lembro nada da música. Então eu tive umas experiências assim. Depois eu estava na Polygram como diretor artístico e fiquei dezesseis anos sem tocar, sem compor, sem ter instrumento, mas o Cacá Diegues que era amigo e gostava das coisas que a gente fazia, Cacá falou assim: - Eu queria uma música tua pro filme que eu vou fazer o Bye bye Brasil. “... - Pô Cacá eu nunca mais peguei num instrumento... (Roberto Menescal). – Não, eu sei que é a tua cara pra fazer isso. Porque eu quero uma música que não seja de São Paulo ou do Rio, eu quero uma música que seja pro Brasil e quero a letra do Chico Buarque(Cacá Diegues). Legal vamos nos encontrar.

Encontramos, ficamos cheios de cerimônia, porque o Chico falou: - você faz a música que eu faço a letra, eu digo faz a letra que eu faço a música, mas eu nono dia seguinte no avião,vinha a São Paulo, fiquei entre dois caras enormes na cadeira do meio e não restou mais nada que compor, peguei um papelzinho, fiz uma pauta e quando eu achei (Roberto Menescal solfeja o motivo inicial de Bye bye Brasil) quando eu achei essas quatro notas assim. Eu digo: - Acho que a música já está aí, e desenvolver essa coisa aqui dentro (do filme), porque ele (Cacá Diegues) me mostrou a história do filme, me deu algumas dicas do que ele queria e eu fiz, no dia seguinte eu fiz, mas o Chico levou um mês e pouco e não conseguia fazer a letra. Então eu escrevi a trilha inteira e gravei. Gravei instrumental o Bye bye Brasil. O Bye bye Brasil é gozado porque ele tem mais música que o tempo do filme, o Cacá pediu mais música e no final ele teve que escolher umas coisas, mas tem duas horas e pouco de gravações que a gente fez. E o Chico não fez o negócio então eu já estava mixando no final, mas eu fiz o instrumental no tom dele, o filme pronto e o Cacá dizendo que não poderia esperar mais. Aí eu estava mixando no estúdio e é um estúdio grande o da Polygram e entrou o Chico soltando assim uns papéis, todo emendado, mas um montão, e veio entrando no estúdio. O Cacá falou: - Capaz de ser a letra do Bye bye Brasil. Vinte metros de letra e Cacá foi lá e Chico falou: - Essa noite saiu tudo. No último momento, aí o Cacá começou a ler (até um certo trecho) e disse: “- Pra mim está bom”. Cortou aquilo ali e ficou. Mesmo assim é grande, aquele pedacinho. Agora, os idiotas aqui que não tiveram essa inteligência naquela hora e pegar o resto todo e guardar, porque o resto se perdeu. Mas foi muito bacana,foi uma experiência boa e pra mim foi interessante porque como eu estava fora de composição, as vezes eu ia num lugar e pega um violãozinho em Cabo Frio e tal e o pessoal falava: - Você conhece Bye bye Brasil do Chico? Pouco depois eu comecei a voltar pra música e até o próprio Bye bye Brasil me animou com isso e eu vi que estava mais ou

menos em forma. E é uma música que me acompanha e é uma das que eu mais gosto que eu fiz. Eu acho que é uma coisa legal fazer trilha de filme quando você tem um diretor que é musical, porque eu peguei, não vou dizer mas peguei uma vez um diretor que pediu: - Eu quero um “zummmmm , zummmmm” aí eu disse liga o microfone , fui lá e fiz “zummmmm,aí ele disse: - “Mas não é isso.” Você falou que queria um zum eu fiz um zum. Pra mostrar que se você sabe pedir fica fácil se você não sabe pedir fica difícil.

Como foi o processo de concepção e elaboração da música de Bye bye Brasil?

Eu imaginei quando pensei na trilha, no avião – “Bye bye Brasil” (Roberto Menescal solfeja o motivo principal da canção) – “Achei né?” E aquilo ficou na minha cabeça, pensei em até botar um coro no meu instrumental e aí o Chico chegou e – “Baby bye bye” ... então tem tanto recurso que ele evitou o óbvio né? Mas pra mim o que me levou a fazer aquele acorde foi o – “Bye bye Brasil”. (Roberto Menescal solfeja novamente o motivo). Mesmo o Xica da Silva eu fiz umas coisas assim também sabe o Joana francesa eu pensei no nome : Joana francesa. E sei lá, é uma coisa que eu acho muito bacana, mas não tive mais tempo, porque você tem que ter tempo pra fazer trilha de filme. E eu só sei trabalhar a mil. É o meu modo de trabalho, você vê o Francis fez aquele filme: Dona flor e seus dois maridos levou quatro meses fazendo o filme, pra gravar tudo. Eu gravei de onze horas da noite a seis da manhã. Eu só sei trabalhar nesse pique. É meu modo de trabalhar.

Em relação as outras canções que aparecem no filme como se deu a escolha?

É do Cacá. As músicas incidentais ele já tinha. Eu compus algumas você pode ver as que são desconhecidas eu fiz porque o Cacá me falou: – Aqui eu não queria um baião óbvio (...) mas eu procurei fazer tudo dentro do motivo do Bye bye. Porque uma trilha me deixou

alucinado quando eu ouvi, uma trilha de um filme que eu aconselho a todo mundo ouvir é difícil encontrar, mas encontra-se. Chama “The Sandpiper”. Sandpiper é o nome de um passarinho. Sand, quer dizer pássaro da areia que é o The shadow of your smile, que é do Johnny Mandel, e a trilha inteira é The shadow of your smile, mas é mortal, mortal de bonito. Sempre com o mesmo motivo ele vai entrando por aqui e vai mudando as harmonias, sabe? Mas quer dizer eu acho que você quando tem uma novela, você tem que fazer o contrário, na minha opinião. Você tem que fazer vários temas porque você vai ficar seis meses ali preso. Agora quando você tem uma trilha que você vai ter uma hora e meia de filme, acho que você tem que fixar aquela música o máximo que você puder. E eu vejo algumas coisas que eu considero meio errado, eu vou num filme, eu saio sem nenhuma música, porque o cara fica louco pra fazer tudo, faz quinze músicas num filme. Como é que você vai guardar, né? Eu acho que o filme devia ser uma música, como o próprio filme, desenvolve um tema então você desenvolver também um tema. Eu fiz uma série de variações do tema também, mas tudo porque quando eu ouvi esta trilha do Johnny Mandel eu digo: – Ah... É tudo que eu quero na vida, né? Mas é pena que você não tem muito filme bacana assim que você possa fazer uma trilha e sair por ela.

Como foi sua relação de trabalho com o cineasta Cacá Diegues?

Ele é muito musical o que é a grande vantagem (...) foi casado com Nara Leão muito tempo, até hoje é um cara muito ligado em música. De vez em quando a gente se encontra, ele comenta, você vê que ele está antenado com música até hoje. Mas são poucos os diretores que eu conheci que são musicais feito o Cacá. Cacá é uma grande exceção. Deve ter outros assim bacana também, por exemplo essa trilha do Dona flor que é o “o que será que será (Mescal canta a melodia) bonito também, foi o Bruno Barreto que é outro cara

musical. Mas Cacá é fora de série, é fora de série. Eu adoraria fazer mais alguma coisa com ele.

Sobre a questão orçamentária, como foi na produção de Bye bye Brasil?

Sempre pequena. Você tocou num assunto mais comum que é: o diretor te procura por que aí não foi o Cacá, foi o produtor: – Olha nós estamos chegando no fim do filme e puxa a verba está estourada e se você puder fazer. E eu sempre fiz, eu mesmo não ganhei dinheiro com filme. Fiz por prazer com pessoas que eu tenho prazer. E claro vou fazer com um cara que eu não conheço então vou cobrar. Mas eu falo: – Você paga o músico? Então está tudo certo comigo. Eu não estava vivendo de música, eu era o diretor da companhia e como alguma coisa também iria ficar com a companhia, como a música ficou com o Chico, a gravação(...) mas foi um orçamento que vou te contar, difícil alguém fazer com isso, pouquinho assim. Mas eu tirei um sarro ali quer dizer, era um lado meu que estava meio parado e eu botei pra fora.

O senhor disse que gravou mais de duas horas de música para o filme. Como aconteceu a montagem desta trilha?

Cacá me entregou o filme e falou: – Eu queria nessa cena aqui, isso aqui eu queria uma coisa aqui, queria que você pensasse nessa cena. Aquelas ele nem me mostrou porque ele falou: – Aqui não precisa porque eu já tenho uma coisa, tem um bolero aqui. Não precisou. (...).

Eu me lembrei agora de uma coisa interessante também. Quando o Cacá fez Xica da Silva era um galeão e estava numa represa, ele filmou em Minas não sei onde e aquele pessoal todo com aquelas roupas antigas, rainhas e não sei o que e tal no galeão, e esse tal galeão virou durante a filmagem. Virou e começou a afundar. As pessoas caindo na água e as pessoas saíram nadando pra se salvar, mas Cacá como é um cara de cinema: – Filma,

filma não para de filmar. E filmou vamos dizer uns dez minutos daquele negócio e quase morreram pessoas, salvaram-se todas, mas quase morreram. Algumas pessoas saíram mal com aquela roupa toda pesada. Aí o Cacá me telefonou e falou: – Mas tem mais um pedaço de música que você tem que fazer, uma música mais “assim”. Eu fui pra lá e tinha um montador, e o montador é uma peça essencial no filme. O bom montador ele tem o ritmo. Aí o Cacá falou: – Põe lá o negócio do galeão afundando. – Que coisa incrível (...) e eu já pensando na música e aquilo passando assim, passando e quando passou o Cacá falou: – É isso, queria que você fizesse. O montador fez assim (Roberto Menescal faz um gesto mostrando o montador cortando o filme) jogou tudo no chão. – Não, isso não vai não. – Que isso, os caras quase morrendo! – Quem está vendo o filme não tem nada a ver com isso (...) tem nada que ver com o filme. Jogou fora. O Cacá me mostrando pra eu fazer, mas o cara viu e nem perguntou pro Cacá, jogou fora e pronto. Você vê a importância do montador (...) e isso eu usei depois disso em música. Porque você chama o cara, um flautista às vezes, e não ficou boa a flauta, quer dizer, não ficou o que você queria. Não vou cortar coitado, o cara veio de São Paulo pra botar a flauta, põe ele lá atrás. Depois eu comecei: – Não, tira. – Mas e o cara? – Pagou o cara e acabou-se. – E aqui? Gravamos essas cordas todas. – Tira, não ficou legal. Deixa o piano, com baixo e bateria. Então essa coisa que a gente disfarça: – põe lá atrás com muito eco. – Tira, limpa. Isso me valeu como exemplo pra música. Tá ruim corta fora.

Obrigado pela entrevista.

Entrevista com Egberto Gismonti

Gostaria que você falasse um pouco sobre sua experiência com a música de cinema e seu processo criativo na elaboração destas trilhas.

Caso você não tenha segue a lista dos principais filmes que participei como compositor das trilhas sonoras:

- 1- “A Penúltima Donzela” / Diretor Fernando Amaral - 1969 - Brasil
- 2- “Em Família”/ Diretor Paulo Porto - 1971- Brasil
- 3- “Confissões do Frei Abóbora”/ Diretor Braz Chediak - 1972 - Brasil
- 4- “Janaina”/ Diretor Olivier Perroy - 1973 - Brasil
- 5- “Terra do Guaraná”/ documentário /1974 - Brasil
- 6- “Quem tem Medo do Lobisomem”/ Diretor Reginaldo Farias - 1973 - Brasil
- 7- “Nem os Bruxos Escapam”/ Diretor Valdir Ercolani - 1974 - Brasil
- 8- “Polichinelo”/ Diretor Jean Pierre Albicoco - 1975 - Brasil
- 9- “Raoni”/ Diretor Jean Pierre Dutilleux - 1976 - França
- 10- “Parada 88”/ Diretor José Anchieta - 1977 - Brasil
- 11- “Cruising”/ Diretor William Frietkin - 1979 - EUA
- 12- “Ato de Violência”/ Diretor Eduardo Escorel - 1980 - Brasil
- 13- “Pra Frente Brasil”/ Diretor Roberto Farias - 1982- Brasil
- 14- “Euridyce”/ Diretor Mauro Alice / documentário / - 1983 - Brasil
- 15- “Avaeté”/ Diretor Zelito Vianna - 1985 - Brasil
- 16- “La Bela Palomera”/ Diretor Rui Guerra - 1987 - Brasil
- 17- “Kuarup”/ Diretor Rui Guerra - 1988 - Brasil

- 18- “Amazonia”/Diretor Monti Aguirre-1990 - EUA
- 19- “El Viaje”/Diretor Fernando Solanas - 1991 - Argentina
- 20- “Estôrvo”/ Diretor Rui Guerra - 1999 – Brasil – DVD released 2001
- 21- “Gaijin II”/ Diretora Tizuka Yamasaki – 2004 – Brasil
- 22- “Amazon Forever”/ Diretor Jean Pierre Dutilleux– 2004 – França

A oportunidade de trabalhar com vários diretores que “abordam” a matéria “cinema” sob pontos de vista completamente diferentes me deram uma visão múltipla onde o ponto comum foi, e, continua sendo, a tarefa obrigatória do compositor é, na maioria das vezes, “servir” ao filme e ao diretor. O processo nem sempre foi tão claro e evidente já que esta conclusão aconteceu após alguns filmes realizados.

Em 1983 você lançou o disco "Cidade Coração". Algumas músicas deste disco estão no filme, como por exemplo: "A fala da paixão". O que veio primeiro? O disco ou o filme? Você compôs estas músicas especialmente para o filme ou elas foram incorporadas depois ao filme?

De maneira geral os diretores que procuram determinados compositores conhecem suas obras, e, as usam como referência quando pretendem algo no “estilo” de alguma música já feita: “gostaria de uma música com o estilo da música tal...”. Na grande maioria das vezes os diretores querem originalidade. Isso sempre foi a tônica dos filmes que participei. Desta forma, as músicas foram feitas para o filme, e, tiveram a oportunidade de sobreviverem como músicas após o lançamento do filme. Parece evidente, mas não o é. “As músicas feitas especificamente para situações singulares (vide “Estorvo”) não podem se adequar à vida “solo”, solitária” ou “independente”.

A respeito disso, o diretor que mais me ensinou a ser “servidor” foi o Ruy Guerra. Ele é

um compositor que tem a possibilidade de criar a música necessária ou saber, exatamente o que deseja e precisa – sempre em função do filme. O foco, que do Ruy é impressionante. E por conta dos trabalhos que fizemos juntos e da sua inigualável competência e teimosia, aprendi sobre “foco”, sobre ser servidor, e, sobretudo, a ter consciência de que as músicas não aproveitadas para o filme deveriam ser aproveitadas para a música, a vida, a carreira. Pode parecer evidente, mas, me refiro a desenvolver 2, 3 ou mais idéias para as músicas que não final não são usadas por não serem próprias ao filme. Um filme como “Estorvo” me levou a “pensar” 2 ou 3 formas de composições (para tal é necessário compor 2 ou 3 músicas para dar/ter uma idéia clara do que se pretende.

Nos créditos aparece como responsável pelo som direto e "montador da trilha sonora" o Maurício Farias. Você se lembra como aconteceu este processo? Vocês trabalharam juntos na montagem da trilha? Você participou da "pós produção"?

Não me lembro quanto eu estive próximo, mas, me lembro com certeza de que cinema é arte viva até o último minuto que antecede a exibição pública. Por esta razão o montador é necessário, não somente pela música, mas, pelo equilíbrio geral do filme. Normalmente os montadores que tem relação sólida com os diretores passam a ter “quase” que a última palavra. Afinal, a equipe precisa de orientadores/unificadores, um dos mais importantes é/são os montadores.

Algumas vezes o músico faz a música do filme, mas não a trilha, pois não exerce o controle total das inserções musicais no filme. Já aconteceu com você? Em Pra frente Brasil isso ocorreu?

Não concordo com a sua pergunta já que acho que o músico não exerce e não deve

exercer o controle total das inserções musicais no filme. O músico é uma parte da equipe que se divide em partes onde os conhecimentos são específicos. As decisões finais a respeito da quantidade de inserções musicais, localização e função de cada música, etc., devem estar sob a batuta do diretor, montador,...

A música muitas vezes é colocada em segundo plano nos orçamentos dos filmes. Revelando uma atitude anti-profissional por parte dos produtores e diretores de cinema (tratando-a como um elemento de menor importância no filme). Você poderia comentar esta colocação. Já viveu esta experiência? Ela aconteceu em "Pra frente Brasil"?

Essa é uma questão complicada de se discutir. Já ouvi discussões que consideravam que a música de Stravinsky havia sido usada de maneira imprópria nos filmes da Esther Willians, atriz nadadora Norte Americana. Por outro lado já ouvi discussões que consideravam que a música de Stravinsky foi muito divulgada através dos filmes da Esther W.

Quero dizer que quando a música fica em segundo plano não estamos exatamente falando do cinema tradicional, o que leva a se fazer teses de mestrado questões a respeito da linguagem. Prefiro considerar que estamos falando de um cinema onde a linguagem está em primeiro plano, podendo sim, conviver com dificuldades financeiras que impossibilitam a liberdade desejada inicialmente na produção.

A sonoridade desta trilha é feita com base em muitos sintetizadores. Na época isso era uma grande novidade. O Vangelis tinha feito "Carruagens de fogo" (1981) que tinha também como base este tipo de sonoridade. Gostaria que você falasse um

pouco sobre este diálogo seu com as novas tecnologias, a vanguarda, que sempre permeou sua carreira.

O uso de sintetizadores neste filme coincide com o que eu “estudava” e “usava” como representação do meu pensamento musical.

De certa forma a sua pergunta responde quando diz que “tecnologias e vanguarda, que permeou sua carreira.

Obrigado pela entrevista.