



UNICAMP

CINTIA CAMPOLINA DE ONOFRE

**NAS TRILHAS DE RADAMÉS – A CONTRIBUIÇÃO
MUSICAL DE RADAMÉS GNATTALI PARA O CINEMA
BRASILEIRO**

CAMPINAS
2011



UNICAMP

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES**

CINTIA CAMPOLINA DE ONOFRE

**NAS TRILHAS DE RADAMÉS – A CONTRIBUIÇÃO MUSICAL DE
RADAMÉS GNATTALI PARA O CINEMA BRASILEIRO**

Tese de Doutorado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em Multimeios
do Instituto de Artes da Universidade
Estadual de Campinas para obtenção do
título de Doutora em Multimeios.

Orientador: CLAUDINEY RODRIGUES CARRASCO

Este exemplar corresponde à versão final de Tese
defendida pela aluna Cintia Campolina de Onofre,
e orientada pelo Prof. Dr. Claudiney Rodrigues
Carrasco.

CAMPINAS
2011

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

On6n Onofre, Cintia Campolina de.
 Nas trilhas de Radamés - A contribuição musical de
 Radamés Gnattali para o cinema brasileiro. / Cintia Campolina
 de Onofre. – Campinas, SP: [s.n.], 2011.

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

1. Gnattali, Radamés – 1906-1988. 2. Musica de cinema.
3. Cinema brasileiro. I. Carrasco, Claudiney Rodrigues.
II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes.
III. Título.

(em/ia)

Informações para Biblioteca Digital

Título em inglês: The musical contributions of Gnattali Radames for brazilian cinema.

Palavras-chave em inglês (Keywords):

Gnattali, Radamés – 1906-1988

Film music,

Brazilian cinema

Titulação: Doutor em Multimeios.

Banca examinadora:

Claudiney Rodrigues Carrasco [Orientador]

Fernão Vitor Pessoa de Almeida Ramos

Nuno César Pereira de Abreu

Orlando Marcos Martins Mancini


Irineu Guerrini Jr

Data da Defesa: 31-08-2011

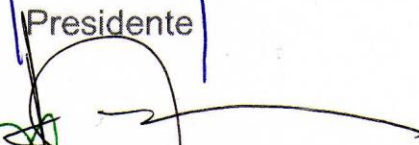
Programa de Pós-Graduação: Multimeios.

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

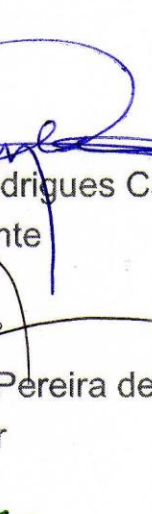
Defesa de Tese de Doutorado em Multimeios, apresentada pela Doutoranda Cintia Campolina de Onofre - RA 980849 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutor, perante a Banca Examinadora:



Prof. Dr. Claudiney Rodrigues Carrasco
Presidente



Prof. Dr. Nuno Cesar Pereira de Abreu
Titular



Prof. Dr. Fernão Vitor Pessoa de Almeida Ramos
Titular



Prof. Dr. Irineu Guerrini Junior
Titular



Prof. Dr. Orlando Marcos Martins Mancini
Titular

ABSTRACT

This research aimed to carry out a study on the soundtracks composed by the conductor and arranger Gnattali Radames in the period 1933 to 1983. It was intended to answer some questions regarding the appropriateness of behavior and musical compositions present in the film music by Gnattali, under the gaze of several directors of the national cinema. With this study, we found Gnattali proceeded as Radames in composing music for films, understanding the aesthetic of the time and noting how these compositions are in the soundtrack of the film scenario in Brasil, as the composer worked for 50 years in this business and composed 56 music tracks. To this end, we used the methodology of work: theories of cinema and music, with the main aim of capturing important details by analyzing the musical tracks included in the films chosen.

RESUMO

Esta pesquisa objetivou realizar um estudo sobre as trilhas musicais compostas pelo maestro e arranjador Radamés Gnattali, no período compreendido de 1933 a 1983. Pretendeu-se responder algumas questões referentes ao comportamento e adequação das composições musicais presentes nos filmes musicados por Gnattali, sob o olhar de diversos diretores do cinema nacional. Com esse estudo, verificamos como Radamés Gnattali procedeu na composição de música para filmes, entendendo as características estéticas da época e constatando como essas composições se situam no cenário da trilha sonora cinematográfica do Brasil, já que o compositor atuou por 50 anos nesse ramo e compôs 56 trilhas musicais. Para tanto, utilizamos como metodologia de trabalho: pesquisas de campo, hemerográfica, bibliográfica e as teorias musical e imagética, com o intuito principal de captar detalhes importantes através da análise das trilhas musicais inseridas nos filmes escolhidos.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	19
-----------------	----

PARTE 1: ENVOLVIMENTO INICIAL DE RADAMÉS COM O CINEMA BRASILEIRO

CAPÍTULO 1 - BIOGRAFIA E FILMES MUSICADOS POR RADAMÉS

1.1 As primeiras experiências musicais de Radamés Gnattali.....	35
1.2 O envolvimento com o rádio, a consolidação de sua obra erudita e os arranjos diferenciados.....	38
1.3 Radamés e o cinema brasileiro.....	52
1.4 A habilidade de Radamés Gnattali para musicar filmes.....	57

PARTE 2: 50 ANOS DE MÚSICA ELABORADA PARA O CINEMA BRASILEIRO POR RADAMÉS GNATTALI

CAPÍTULO 2 - ANOS 30

2.1 Panorama da música popular na década de 30.....	77
2.2 Adequação da música realizada por Radamés na transição do cinema mudo para o cinema falado e a experiência com a Cinédia.....	79
2.3 <i>Ganga bruta</i> e as proposições de Humberto Mauro e Radamés para a narrativa.....	80
2.4 As experiências de Radamés Gnattali com <i>Maria bonita</i> , <i>Joujoux e Balangandans</i> , <i>Onde estás felicidade?</i> e <i>Alegria</i>	108

CAPÍTULO 3 - ANOS 40

3.1 A inserção da música composta por Radamés no cinema falado e as influências do processo de industrialização do país interferindo na inserção musical dos filmes – <i>Argila</i>	118
3.2 Parceria Radamés e Eurides Ramos.....	137
3.3 <i>Pureza e Caminho do céu</i>	141

CAPÍTULO 4 – ANOS 50

4.1 Inovações importantes ocorridas em 50, presentes nos filmes musicados por Radamés neste período.....	147
4.2 As orquestrações de Radamés Gnattali para canções no cinema brasileiro.....	151
4.2.1 As canções orquestradas para o gênero da comédia.....	153
A) Canções com arranjos de Radamés para orquestra.....	155

B) Presença de bandas marciais e bandas de coreto.....	172
C) Atores e cantores acompanhados por regional ou por poucos instrumentos....	174
D) Participação de grupos vocais.....	180
E) Formações jazzísticas.....	182
4.2.2 Outras formações e intervenções musicais para as comédias brasileiras dos anos 50...	184
A) Músicas instrumentais compostas para linguagem da dança.....	184
B) Cultura popular musical presente nos filmes.....	185
C) Inserções extra diegéticas.....	186
D) Locução explicativa com música em 2º. Plano.....	191
4.2.3. As canções orquestradas para o gênero do drama.....	193
A) Recursos musicais ao modelo hollywoodiano presentes nas narrativas.....	193
B) Filmes com características neorealistas	
1. A canção sob forma instrumental utilizada por Radamés Gnattali em	
<i>Rio 40 graus</i>	197
2. <i>Rio Zona Norte</i> – a dualidade presente na narrativa.....	208

CAPÍTULO 5 – ANOS 60

5.1 O perfil da trilha musical para cinema brasileiro nos anos 60.....	227
5.2 Características musicais dos anos 50 ainda presentes nos filmes na década de 60.....	230
5.3 Primeiras mudanças na trilha musical com direção de Radamés Gnattali.....	236
5.4 Economia de música, jogo dos planos sonoros e utilização da instrumentação não orquestral.....	248

CAPITULO 6 – ANOS 70

6.1 <i>Jogo da vida</i> : música orquestral baseada em canções de compositores da MPB.....	269
--------------------------------------------------------------------------------------------	-----

CAPITULO 7 – ANOS 80

7.1 A trilha de Radamés Gnattali para o cinema engajado nas lutas sociais.....	285
7.2 A trilha musical proposta por Radamés para um filme realista com dramaturgia de Nelson Rodrigues.....	295

CONSIDERAÇÕES FINAIS	305
-----------------------------------	-----

REFERÊNCIAS	309
--------------------------	-----

FILMOGRAFIA	317
--------------------------	-----

ANEXOS	319
---------------------	-----

*Dedico esse trabalho
à **você mãe querida**, com toda minha gratidão
por tudo que me ensinou. Você é a
razão pela qual comecei e terminei esse trabalho.*

AGRADECIMENTOS

À **Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo - FAPESP**, por financiar esta pesquisa por um ano e meio.

Ao meu orientador **Ney Carrasco**, pela amizade ao longo destes anos, pelos direcionamentos e discussões proveitosas sobre o trabalho e também pela sensibilidade e compreensão de todos os meus momentos difíceis.

Aos professores **Prof. Dr. Nuno César de Abreu**, **Prof. Dr. Celso D'Angelo** do Instituto de Artes – UNICAMP, **Prof. Dr. Irineu Guerrini Jr.** da Fundação Casper Líbero, pelas indicações e correções apontadas.

Aos entrevistados: **Prof. Hernani Heffner**, **Prof. Máximo Barro**, **Profa. Dra. Valdinha Barbosa**, o diretor de cinema **Maurice Capovilla**, o músico **Luiz da Anunciação**, o músico **Zé Menezes**, **Profa. Dra. Adriana Olinto Ballesté**, **Prof. Dr. Roberto Gnattali** e **Sra. Noemi Flores**. Agradeço também a gentileza de **Nelly Gnattali**, viúva de Radamés Gnattali por se colocar à disposição para minha pesquisa.

Aos arquivos consultados e responsáveis por seu funcionamento: **Cinemateca São Paulo**, **MAM – Rio de Janeiro** (Hernani Heffner e José Quental), **MIS Lapa Rio de Janeiro** (Alexandre Loureiro), **MIS Praça XV – Rio de Janeiro** (Pedro Paulo Júnior e Otávio), **CCBB – Rio de Janeiro – Sala Mozart Araújo**, **Biblioteca do Instituto de Artes da Universidade Estadual do Rio de Janeiro - UNIRIO**, **Biblioteca Nacional RJ - DIMAS**, **Centro de documentação da FUNARTE** (Marcia Cláudia e Rosângela Sodré), **Biblioteca e Videoteca do IA – UNICAMP**, **Laboratório Multimeios IA – UNICAMP** (Suzeleim Rodrigues).

Aos meus pais **Altiva Campolina de Onofre** (*in memoriam*) e **Oswaldo de Onofre** pelo apoio no caminho que escolhi, com incentivos e sem restrições.

Ao meu marido **Carlos César Rafaelli Munhoz** pelo estímulo, paciência, por

compreender a ausência e pelo amor.

Ao meu filho **Tales de Onofre Munhoz**, pequeno grande incentivador do trabalho: por assistir os filmes ainda mesmo na minha barriga, cantarolar os arranjos de Radamés enquanto crescia e por se interessar pelas sinopses dos filmes na hora de dormir.

Ao amor e disposição dos meus padrinhos **Teresa de Onofre Borges, Luís Borges**, do primo **Luís Felipe** e da prima **Cintia Regina de Onofre Borges**, pela contribuição no vídeo que acompanha este trabalho.

Aos colegas do grupo de pesquisa Música Aplicada ao Audiovisual: **Orlando Mancini, Cesar Rocha, Andre Olzon, Martin Eikmeier, Virgínia Flores, Sandra Ciocci, Marcia Carvalho**; pelas discussões sobre trilhas sonoras, bate papos bem humorados sobre cinema e pelos excelentes trabalhos desenvolvidos em conjunto durante a pós-graduação.

A amiga e professora de cinema **Alessandra Brum** e ao músico **Cauê Andressa** pelos apontamentos de pesquisa e apoio musical; aos primos historiadores **Jonis Freire** e **Karoline Carula** e ao arquiteto **Filipe Marino** pelo incentivo e apoio no Rio de Janeiro, a **Hernani Heffner, Marcio Melges** e a **Luizinho Santos**, filho de Ruy Santos pelas dicas sobre os filmes raros e ao músico e pesquisador **Daniel Lovisi** com quem dividi informações preciosas sobre Radamés.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- Fig. 1:** Compactos simples coloridos
Fig. 2: Série Disquinhos - O Rouxinol do imperador
Fig. 3: Série Disquinhos - A goela do inferno
Fig. 4: Série Disquinhos - A roupa nova do rei
Fig. 5: Série Disquinhos Ali babá e os quarenta ladrões – adaptação e melodias de Elza Fiuza
Fig. 6: Série Disquinhos A bela adormecida
Fig. 7: Série Disquinhos - Dona coelha e seus filhotes
Figs. 8, 9 e 10: Série Disquinhos - História da Baratinha/ A cigarra e a formiga/ Rapunzel
Figs. 11 a 14: Créditos iniciais do filme *Ganga Bruta*
Figs. 15, 16 e 17: Créditos iniciais do filme *Argila*
Figs. 18 e 19: Créditos iniciais do filme *Sai da frente*
Figs. 20 e 21: Créditos iniciais do filme *Nadando em dinheiro*
Fig. 22 e 23: Créditos iniciais do filme *Tico tico no fubá*
Figs. 24 e 25: Créditos iniciais do filme *O rei do movimento*
Figs. 26 e 27: Créditos iniciais do filme *Fuzileiro do Amor*
Figs. 28 e 29: Créditos iniciais do filme *Barbeiro que se vira*
Figs. 30 e 31: Créditos iniciais do filme *Titio não é sopa*
Figs. 32 e 33: Créditos iniciais do filme *Dona Xepa*
Figs. 34 e 35: Créditos iniciais do filme *Marujo por acaso*
Fig. 36 e 37: Créditos iniciais do filme *Quem sabe...sabe!*
Figs. 38 e 39: Créditos iniciais do filme *O noivo da girafa*
Figs. 40 e 41: Créditos iniciais do filme *Chico Fumaça*
Figs. 42 e 43: Créditos iniciais do filme *Na corda bamba*
Figs. 44 e 45: Créditos iniciais do filme *Quem roubou meu samba*
Figs. 46 e 47: Créditos iniciais do filme *Rio 40 graus*
Fig. 48 e 49: Créditos iniciais do filme *Rio Zona Norte*
Figs. 50 e 51: Créditos iniciais do filme *O camelô da rua Larga*
Figs. 52 e 53: Créditos iniciais do filme *Cala boca Etelevina*
Fig. 54 e 55: Créditos iniciais do filme *Sai dessa recrutada*
Figs. 56 e 57: Créditos iniciais do filme *A viúva Valentina*
Figs. 58 e 59: Créditos iniciais do filme *A falecida*
Figs. 60 e 61: Créditos iniciais do filme *Fábula*
Fig. 62 e 63: Créditos iniciais do filme *Grande Sertão*
Figs. 64 e 65: Créditos iniciais do filme *O jogo da vida*
Figs. 66 e 67: Créditos iniciais do filme *Eles não usam black tie*
Figs. 68, 69, 70: Créditos iniciais do filme *Perdoa-me por me traíres,*
Fig. 71: Capa da partitura da canção *Teus olhos... água parada*
Figs. 72 e 73: Primeiras páginas da partitura para orquestra do filme *Onde a terra começa* (1965)
Fig.74: Cartaz de divulgação do filme *Ganga Bruta.*
Fig.75: Folder de divulgação de *Ganga Bruta.*
Fig.76: Folder de divulgação do filme *Ganga Bruta*
Figs.77a e 77b: Partitura da canção do filme *Ganga Bruta*
Fig.78: 2ª. parte da canção *Teus olhos... água parada.*
Fig. 79: Trecho do tema musical principal – seqüência do filme *Ganga Bruta*
Figs. 80 e 81: Trechos do Filme *Ganga Bruta*
Fig. 82: Trecho da 1ª. parte da canção *Ganga Bruta*
Fig. 83: Trecho da 2ª. parte da canção *Ganga Bruta*
Fig. 84: Trecho do Filme *Ganga Bruta*
Fig.85: Trecho do Filme *Ganga Bruta*
Fig. 86: Trecho do Filme *Ganga Bruta*
Fig. 87: Trecho do Filme *Ganga Bruta*
Fig. 88 e 89:Trechos do Filme *Ganga Bruta*
Figs. 90a, 90b, 90c: Partitura da canção *Ganga Bruta,* composta para o filme homônimo.
Fig. 91 a 94: Trechos do Filme *Argila*
Figs. 95 e 96: Trechos do Filme *Argila*
Figs. 97 e 98: Trechos do Filme *Argila*
Figs. 99 a 101: Trechos do Filme *Argila*
Figs. 102 e 103: Trechos do Filme *Argila*
Fig. 104: Trecho da melodia principal da *Canção de Romeu* – filme *Argila*
Figs. 105 a 107: Trechos Filme *Argila*
Figs. 108 e 109: Trechos do Filme *Argila*
Figs. 110 e 111: Trechos do Filme *Argila*
Fig. 112 e 113: Trechos do Filme *Argila*
Fig. 114: Estúdio de gravação de orquestra da Cia. Vera Cruz
Figs. 115 a 117: Trechos do filme *Rei do movimento*
Fig. 118: Trecho do filme *Rei do movimento*
Figs. 119a 124: Trechos do filme *Na corda bamba*
Figs. 125 a 132: Trechos do filme *Tico tico no fubá*
Figs. 133 a 141: Trechos do filme *Camelô da rua larga*
Figs. 142 a 145: Trechos do filme *Rei do movimento*
Fig. 146: Nelson Gonçalves cantando *Escultura* no filme *Rei do movimento.*
Fig. 147: Cauby Peixoto cantando *Onde ela mora* no filme *Chico fumaça.*
Fig. 148: Zezé Gonzaga cantando *Linda flor* no filme *Chico Fumaça*
Fig. 149: Ângela Maria canta para os soldados no filme *Fuzileiro do amor,* estrelado por Mazzaropi.
Figs. 150 e 151: Mazzaropi interpreta a canção *Isto é casamento* em *Fuzileiro do amor* .

- Fig. 152:** Arrelia e Berta Loran cantam *Como vai?* no filme *O barbeiro que se vira*.
- Fig. 153:** Dolores Duran canta no filme *Quem sabe... sabe!*
- Fig. 154:** Trigêmeos Vocalistas no filme *Quem sabe...sabe!*
- Fig. 155:** Trio Nagô no filme *O barbeiro que se vira*
- Fig. 156:** Trechos do filme *Quem sabe... sabe!* - Cultura popular
- Fig. 157 a 160:** Trechos do filme *Titio não é sopa*
- Fig. 161:** Trecho musical inserido na seqüência
- Fig. 162:** Trecho da inserção não diegética no filme *Camelô da rua larga*
- Fig. 163:** *Leitmotiv* do filme *Quem roubou meu samba*
- Figs. 164a e 164b:** Primeiro boletim de filmagens *Rio Zona Norte*, datado em 14/03/54.
- Figs. 165a e 165b:** Segundo o boletim do 2º dia de filmagens de *Rio Zona Norte*,
- Figs. 166, 167 e 168:** Trechos do filme *Cala boca Etelvina*
- Figs. 169 e 170:** Trechos do filme *Sai dessa recruta*
- Figs. 171 a 174:** Créditos iniciais do filme *Grande Sertão*
- Fig. 175:** Primeiro tema presente nos créditos iniciais de *Grande Sertão*.
- Fig. 176:** Segundo tema presente nos créditos iniciais de *Grande Sertão*.
- Fig. 177:** Trecho da base do violão apresentado no filme – (LOVISI, ANPPOM, 2010.)
- Fig. 178:** Melodia principal do tema de Diadorim – (LOVISI, ANPPOM, 2010)
- Figs. 179 a 182:** Trechos do filme *Grande Sertão*
- Figs. 183 e 184:** Créditos iniciais do filme *A falecida*
- Fig. 185:** Tema musical Luz Negra –filme *A falecida*
- Figs. 186 e 187:** Créditos iniciais do filme *A falecida*.
- Fig. 188:** Partitura do *Leitmotiv* – filme *A falecida*
- Figs. 189, 190 e 191:** Trechos finais do filme *A falecida*.
- Figs. 192, 193 e 194:** Trechos do filme *A falecida*.
- Fig. 195:** Trecho do 2º. Tema musical do filme *A falecida*.
- Figs. 196 a 198:** Créditos iniciais do filme *Fábula*.
- Figs. 199 a 202:** Personagens principais do filme *Fábula*.
- Figs. 203 a 206:** Trechos do filme *Fábula*.
- Figs. 207 e 208:** Trechos do filme *Fábula*.
- Figs. 209 e 210:** Trechos do filme *Fábula*.
- Figs. 211 a 213:**Trechos do filme *Fábula*.
- Figs. 214 a 216:** Apresentação dos personagens centrais de *Jogo da vida*.
- Fig. 217:** Parte A da canção *Tabela* – composição de João Bosco e Aldir Blanc.
- Fig. 218:** Parte B da canção *Tabela* – composição de João Bosco e Aldir Blanc.
- Figs. 219 e 220:** Trechos finais do filme *Jogo da vida*.
- Fig. 221:** Partitura *Jogador*, composição de João Bosco e Aldir Blanc.
- Fig. 222:** *Leitmotiv* do filme *Eles não usam Black-tié*.
- Fig. 223:** Inserção não diegética do leitmotiv *Nóis não usa os blequetais*.
- Fig. 224:** Tema melódico que aparece quando Tião vai embora de sua casa.
- Fig. 225:** Trecho inicial da canção *Mil perdões*, de Chico Buarque de Holanda

Os que ouviram Radamés Gnattali nos magníficos recitales de piano que aqui tem realizado, sabem que nesse moço de pouco mais de vinte annos há um dos nossos mais vigorosos temperamentos artísticos, uma dessas vibrantes personalidades que nasceram com a predestinação da arte e das quaes podemos esperar realizações surpreendentes. Mas Radamés Gnattali não é somente o pianista que surpreende pela largueza e o vigor da sua técnica e a sua marcada personalidade interpretativa. Temperamento profundamente musical, que encontra na linguagem mysteriosa da música toda a expressão para a exuberância da sua vida interior, da sua riqueza emotiva, não se satisfaz apenas em interpretar o que os outros crearam, embora como virtuose do teclado já nos diga muito do seu forte temperamento e a profundidade da sua emoção. Radamés é também compositor e, como tal, já tem dado provas bellissimas das suas faculdades creadoras, da largueza e do calor da sua inspiração. Radamés, como muitos bellos espiritos da nova geração de músicos brasileiros, entre elles Villa Lobos, aspira a fazer música nossa, em que sejam aproveitados os rythmos typicos, originalíssimos, da nossa música folklórica, que é aquella que fala a alma da nossa gente em que, mais do a que em qualquer outra expressão se misturam três mundos emotivos, os estremecimentos interiores de três raças que aqui vieram fundir numa só alma as suas secretas mysteriosas energias.

(Angelo Guido - *Jornal Diário de Notícias/ RJ - 29 mar 1931* – por ocasião da apresentação de *Rapsódia brasileira* para piano solo, composta no ano anterior).

INTRODUÇÃO

Nosso interesse nessa pesquisa de doutorado teve início durante o trabalho no mestrado quando nos deparamos com a biografia de Radamés Gnattali e as trilhas musicais compostas por ele para os filmes da Companhia Cinematográfica Vera Cruz¹. Na pesquisa constatamos que a carreira de Radamés Gnattali foi marcada por incessantes trabalhos no campo musical e as trilhas para cinema apresentavam um material com apurada elaboração. Notamos uma concepção de arranjos diferenciados, associados a fatores como instrumentação e ritmos peculiares que apresentavam elementos musicais folclóricos e nacionais, contrariando assim as críticas atribuídas à Companhia no período da década de 50, no que diz respeito à identidade nacional (ONOFRE, 2005, p. 191). Durante o processo investigativo, outro dado significativo aflorou: Radamés Gnattali compôs trilhas musicais para 56 filmes brasileiros, trabalhando com importantes diretores brasileiros ao longo de 50 anos.

Diante desses fatos, surgiram alguns questionamentos sobre a configuração da trilha sonora no Brasil, já que o cinema contou com um compositor tão prolífero quanto Gnattali. Analisamos na ocasião, três trilhas musicais compostas por Radamés Gnattali para a Cia. Vera Cruz. Entretanto, nos intrigou neste trabalho pesquisar quais os elementos musicais presentes nos outros filmes compostos por ele, já que sua filmografia é tão vasta.

Ao perceber que Radamés Gnattali trabalhou por cinco décadas no cinema brasileiro como compositor de trilhas musicais, nos questionamos sobre as diferenças e semelhanças das trilhas musicais compostas por ele para filmes produzidos no início de sua trajetória (como em *Ganga Bruta* de 1933) e já no fim de sua carreira, em 1983. Sabemos que ocorreram mudanças no plano musical no período compreendido entre 1933 a 1983 e nos coube buscar o entendimento destas incorporações em suas trilhas para cinema. Igualmente nos interessou pesquisar como se configurou a parceria diretor/compositor nos diversos filmes que trabalhou durante esse longo

¹Pesquisa de mestrado sob orientação de Claudiney Rodrigues Carrasco, iniciada em 2001 e apresentada em 2005, com o título de *O zoom nas trilhas da Vera Cruz*. A pesquisa teve como objetivo principal traçar um panorama das trilhas musicais presentes nos 18 filmes de ficção da Companhia Cinematográfica Vera Cruz.

período.

Devido ao grande volume de composições para música popular e erudita, questionamos se houve diferenciação de concepção musical para a música de filmes. Atuante em diversos meios de comunicação como o rádio, o cinema e a televisão, investigamos se Radamés diferenciava os arranjos de acordo com o meio e também no que diz respeito ao gênero do filme, percebemos se houve diferenciação de idéias musicais para determinados gêneros cinematográficos em seu trabalho.

No decorrer de nossa observação, um fato relevante tornou-se importante na pesquisa de campo: a localização das partituras dos filmes. Constatamos que são raras as partituras musicais compostas para filmes no Brasil. Neste sentido, inquirimos onde estavam as partituras dos filmes compostos por Radamés e obtivemos informações de que ele não guardava seus arranjos para filmes e composições populares, o músico somente catalogava sua obra erudita, o que dificultou a pesquisa. Sabemos que as partituras são de grandiosa valia para nosso trabalho, pois a metodologia que engloba imagem/ som/ partitura colabora para uma análise minuciosa.

Muitos filmes musicados por Radamés apresentavam canções e indagamos sobre a composição, a gravação e a participação de cantores e compositores destas canções em discos e sobre a comercialização dos discos para aumentar a vendagem do filme. Diante dos diferenciados tipos de canções, avaliamos quais tiveram arranjos de Radamés. Com isso percebemos quais condições técnicas Radamés encontrou no cotidiano de seu trabalho no cinema nacional. Foi importante também neste trabalho traçar paralelos entre as composições musicais de filmes estrangeiros e a obra cinematográfica de Radamés e perceber se o músico estabeleceu algum padrão para composição de música de cinema no Brasil.

Outra problemática apontada em nosso trabalho é sobre os filmes que Radamés participou. Pouco se estudou sobre a música de cinema no Brasil e principalmente no período anterior à década de 50. Uma das razões porque não se estuda é a não existência dos filmes, alguns estão perdidos e outros não acabados. Há também alguns filmes em arquivos particulares sem acesso ao público, não sobrando alternativas para o pesquisador. Durante todo nosso trabalho, a investigação sobre o paradeiro dos filmes musicados por Radamés foi constante. Até o

este momento foram encontrados 56 títulos de filmes com trilhas do maestro.

Igualmente temos conhecimento que o material bibliográfico sobre trilhas sonoras brasileiras é escasso. Há uma pequena bibliografia sobre Radamés Gnattali, a qual dá ênfase a extensão e importância de sua obra musical, o maestro é bem conhecido por seus arranjos para a música popular e por sua obra erudita. Contudo, a pesquisa sobre as trilhas musicais para filmes brasileiros compostas por ele é pouquíssima², atualmente resumida em uma compilação de filmes e um trabalho de mestrado. Todavia, diante do histórico de Radamés, notamos uma contribuição significativa para música de cinema no Brasil. O conhecimento e entendimento das trilhas sonoras compostas por ele é um tipo de abordagem da história musical e cinematográfica brasileira que merece verificação. Diante destas evidências e questionamentos pertinentes, propusemos a análise, discussão e aprofundamento do estudo das trilhas musicais compostas pelo maestro e arranjador Radamés Gnattali e verificamos sua inserção no cenário de trilhas sonoras para cinema brasileiro. Conhecer este processo de criação musical é importante para entendermos como a música de cinema no Brasil se consolidou e influenciou a produção subsequente. Este trabalho pretende ser uma contribuição aos estudos da música de cinema brasileiro, reunindo e ordenando documentação e informações sobre um dos seus mais importantes compositores.

² Atualmente há dois trabalhos. O primeiro menciona à música de cinema composta por Radamés no endereço eletrônico biográfico supervisionado por Roberto Gnattali e apresenta apenas uma listagem desatualizada dos filmes os quais Radamés participou. Roberto Gnattali é sobrinho de Radamés Gnattali e professor doutor da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO. O site é uma extensão do Projeto Brasiliana, de 2005 com apoio da Petrobrás. Trata-se de um catálogo digital com 87 obras digitalizadas, discografia, áudios, partituras, imagens e textos biográficos do maestro com tiragem de 5 mil cópias e distribuição gratuita para bibliotecas, fonotecas, escolas, universidades, teatros, fundações culturais no Brasil e no exterior. O segundo trabalho é a dissertação de mestrado de Daniel Lovisi, pesquisador mineiro que analisou a trilha do filme *Grande Sertão*, composta por Radamés.

Estrutura da tese e discussão bibliográfica

A tese está dividida em duas partes com o total de sete capítulos. A primeira parte aborda o envolvimento inicial de Radamés com o cinema brasileiro e a segunda analisa os filmes que o músico regeu, compôs e orquestrou ao longo de cinco décadas.

A primeira parte é composta apenas pelo **capítulo 1**, no qual relacionamos a trajetória de Radamés Gnattali e sua participação no cinema brasileiro. Apontamos as primeiras experiências musicais de Gnattali no campo da música erudita e posteriormente na música popular, para entendermos a inserção deste tipo de música nos filmes que ele participou. No segundo momento, abrangemos seus primeiros contatos com o rádio, a consolidação de sua obra erudita e os arranjos diferenciados ao longo de sua carreira. Ainda neste capítulo, iniciamos o estudo dos envolvimento iniciais de Radamés no cinema, ainda nos tempos do cinema mudo e analisamos sua habilidade em orquestrar, problematizando por meio dos créditos iniciais dos filmes e de sua obra em geral, a sua participação. Entendemos a inclusão deste tipo de biografia no trabalho como essencial, pois sabemos que importantes compositores brasileiros trabalharam no cinema nacional, entretanto as biografias existentes omitem participações no cinema ou se limitam apenas a uma citação sobre o filme em que atuaram. De acordo com a biografia de Radamés, constatamos quais foram suas influências em cada período e como essas influências se tornaram presentes nas trilhas dos filmes musicados por ele.

A segunda parte abarca os capítulos de 2 a 7, divididos desde a década de 30 até a década de 80, apresentando o perfil do modo composicional de Radamés para filmes ao longo dos 50 anos que atuou no cinema brasileiro. As divisões receberam títulos de acordo com as características mais evidentes encontradas em cada década.

Desta forma, o **capítulo 2** aborda a década de 30, iniciando com um panorama da música popular neste período e percebendo a adequação da música realizada por Radamés na transição do cinema mudo para o cinema falado e sua experiência com a Cinédia. As informações sobre a música popular brasileira foram baseadas na obra *Canção do tempo*, proposta por Severiano e Mello a qual discute períodos da música popular brasileira de 1901 a 1980. Este

trabalho serviu de embasamento para o entendimento dos variados períodos que abarcaram a indústria fonográfica, principalmente sobre as canções no Brasil. Para a base histórica cinematográfica utilizamos na pesquisa as considerações sobre cinema no Brasil da obra de Fernão Ramos, *História do cinema brasileiro*. Neste período estudamos o fato de Radamés ter composto sua primeira trilha para cinema em 1933, no filme *Ganga Bruta*, dirigido por Humberto Mauro e por isso discorremos sobre as considerações de Sheila Schvarzman, pesquisadora que tem em sua bibliografia um estudo detalhado sobre Humberto Mauro e sua obra - analisando dentre outros filme *Ganga bruta* e apontando peculiaridades da direção de Humberto Mauro e sua composição do universo dos personagens - e Glauber Rocha – diretor que discutiu na década de 50 a obra de Mauro e sua importância no cinema brasileiro. Neste capítulo, analisamos primeiramente a música inserida neste filme e depois observamos a experiência com outros filmes menos representativos no período, como *Maria bonita*, *Alegria* e outros. Para estes, utilizamos a obra de Máximo Barro sobre José Carlos Burle e livro de autoria de Alice Gonzaga, sobre a história da Cinédia. Este período já demonstrou alguma configuração para a trilha musical dos filmes, principalmente no que diz respeito ao *leitmotiv* e à música inserida para enfatizar ações. Para esse entendimento, recorremos neste momento à teoria de música de cinema proposta por Cláudia Gorbman em seu trabalho *Unheard Melodies* (1987), Michel Chion em *La musique au cinema* (1995) e Nicholas Cook em *Analysing Music Multimedia* (1998). Esses trabalhos teorizam princípios de inserção musical em filmes.

O **capítulo 3** contém informações sobre a década de 40 e analisa principalmente dois filmes *Argila* e *Escrava Isaura*, percebendo inserção da música composta por Radamés no cinema falado e as influências do processo de industrialização do país interferindo na inserção musical dos filmes. Para esse período nossa bibliografia cinematográfica contou com as informações de *O cinema como agitador de almas* de Cláudio Almeida, em um estudo sobre o filme *Argila* dentro do contexto do Estado Novo e também o livro de Paulo Emílio Salles Gomes sobre *Cinema: Trajetória no subdesenvolvimento*. Neste capítulo anotamos o início da parceria que durou aproximadamente 20 anos, entre Radamés e o diretor Eurides Ramos e pontuamos filmes de pouca visibilidade como *Pureza* e *Caminho do Céu*. Nos anos 40, Radamés pesquisou a execução de padrões rítmicos com instrumentos orquestrais fazendo a harmonia. Esse formato de arranjo tornou-se posteriormente sua marca registrada. Também nesta década, o músico firmou

seus trabalhos na Rádio Nacional, atuando em vários programas da emissora como arranjador, regente e compositor. Para a análise da música de cinema neste período contamos com os apontamentos de Gorbman, na bibliografia citada anteriormente e Earle Hagen em seu trabalho *Scoring for films* (1971) sobre o tópico que aborda a transição da música diegética e não diegética, no caso, um exemplo de filme que apresenta uma canção com essas características. Utilizamos o trabalho *Narrative Music: Towards an Understanding of Musical Narrative* de Johnny Wingstedt para contextualizar os elementos musicais estreitamente ligados à imagem e que influenciam o direcionamento do público para a leitura da narrativa. E também recorreremos novamente a Michel Chion para investigação da música inserida nos créditos iniciais.

Os anos 50 estão condensados no **capítulo 4** e representam o período no qual Radamés compôs em grande quantidade para o cinema, são 35 filmes de ficção (dos quais, um inacabado). A característica marcante deste período se concentrou nas orquestrações que Radamés Gnattali fez para as canções presentes nos filmes, principalmente no gênero da comédia com influências orquestrais advindas do rádio. De acordo com nossas análises, essas canções se apresentam de diversas formas no filme - com acompanhamento de conjuntos regionais, bandas marciais principalmente banda da Marinha e do Exército, formações jazzistas - entretanto, as canções mais pontuais com arranjos de Radamés são interpretadas por atores e cantores acompanhados com orquestra sob forma diegética - estúdios de televisão, estúdios de rádio, teatros, *dancings*. Nesta fase também é importante ressaltar que Radamés fez músicas para gêneros diferenciados da comédia como os filmes *Sai da frente, Nadando em dinheiro, Fuzileiro do amor, O noivo da girafa, Chico Fumaça*, todos estrelados por Mazzaropi; *Marujo por acaso, Rei do movimento, Angu de caroço*, tendo como ator principal Ankito; *Quem sabe... sabe!, O camelô da rua larga, O barbeiro que se vira*, entre outros. Todavia, nesta década também Radamés compôs e arranjou músicas para os filmes de Nelson Pereira dos Santos, *Rio 40 graus* e *Rio Zona Norte*, com caráter neorealista, demonstrando mais uma vez sua habilidade e envolvimento com cinema brasileiro. Analisamos a relação da burguesia com o cinema nacional na questão do incentivo e patrocínio por mecenas paulistas com a criação da Vera Cruz e outras companhias de cinema. Para tanto, abordamos a bibliografia de Maria Rita Galvão, *O caso Vera Cruz*, Cristina Meneguello com *Poeira das estrelas* e Afrânio Catani em *A aventura industrial e o cinema paulista (1930-1955)*. Para análise da canção no cinema, recorreremos ao trabalho de

mestrado de Carrasco: *Música e articulação fílmica* no tópico em que o autor aborda sobre o uso das canções no cinema e a quebra ou interesse pela narrativa. Ainda neste capítulo recorreremos ao nosso trabalho de mestrado *O zoom nas trilhas da Vera Cruz*, especificamente sobre o tópico das canções inseridas nos filmes da Vera Cruz em 50, e no trabalho de Gorbman, o qual abrange procedimentos da música inserida nos filmes dos anos 30 e 40, mas muito presentes em filmes brasileiros nos anos 50.

O **capítulo 5** contém dados sobre a década de 60 no que concerne as trilhas musicadas por Radamés. Neste momento há três tipos de trilhas que Radamés desenvolveu sob estéticas diferenciadas. Analisamos primeiramente filmes que contém características de instrumentação e concepção de arranjos advindos da década de 50 para o gênero da comédia - como *Viúva Valentina*, *Eu sou o tal*, *Sai dessa recruta* - e filmes do gênero do drama, com características de composição de trilha semelhante aos filmes hollywoodianos como *Grande sertão*. Em contrapartida também nesta década Radamés fez trilha para filmes com a estética do Cinema Novo, nos quais observamos uma economia de música, trilhas com pouca instrumentação e utilização de instrumentação não orquestral - *A falecida* e *Fábula*. Nesta parte do capítulo nos baseamos no trabalho de Irineu Guerrini Jr., *A música no cinema brasileiro: os inovadores anos sessenta*, que é excepcional no sentido que analisa filmes da década de 60 no Brasil sob o olhar dos diretores, compositores e sob a estética do Cinema Novo.

Nos anos 70, Radamés compôs a trilha de apenas um filme, contido no **capítulo 6** trata-se de *Jogo da vida*. Sobre este filme, entrevistamos o diretor Maurice Capovilla que nos relatou pormenores sobre a feitura do filme, enfatizando uma homenagem para os jogadores de sinuca. O diretor também nos relatou sobre seu pensamento sobre a trilha sonora de filmes e sua relação com Radamés Gnattali. O filme é centrado em duas canções de João Bosco e Aldir Blanc, compositores no auge de suas carreiras nesta época. Neste período analisamos o processo político cultural percorrido pelo cinema nos anos 70 no Brasil por meio do trabalho de José Mario Ortiz, na *História do cinema brasileiro*, além de entrevistas com jornais da época sobre o filme.

Por fim, o **capítulo 7** aborda a década de 80 e analisa dois filmes musicados por Radamés - *Eles não usam black tie* e *Perdoa-me por me traíres* - são inspirados em peças teatrais e enfatizam críticas à sociedade burguesa. Radamés foi econômico nos arranjos para

esses filmes, utilizando outro tipo de concepção para a trilha baseado em canções. *Eles não usam bleuetais* tem canção tema de Adoniran Barbosa e *Perdoa-me por me traíres* de Chico Buarque. Nestes filmes há novamente o uso do *leitmotiv* e assim recorreremos sobre os tópicos de Chion, Cohen, Gorbman e Wingsted sobre esse elemento.

Como metodologia, recorreremos a um dos processos muito utilizados para análise das relações entre imagens em movimento e som do filme, o método das máscaras proposto por Michel Chion. A metodologia consiste análise de seqüências de um filme e análise da música separadamente, para que em um segundo momento as duas etapas sejam confrontadas e daí se parta para conclusões (CHION, 1990, 159).

Como percebemos, todos os capítulos foram permeados pelo levantamento da teoria de música de cinema. Ao longo da pesquisa, comparamos algumas proposições de diversos autores que pesquisaram música na narrativa audiovisual, com os exemplos dos filmes escolhidos. Para tanto selecionamos Claudia Gorbman, Michel Chion, Earle Hagen, Philip Tagg, Johnny Wingstedt, Nicholas Cook, Anabel Cohen, Anahid Kassabian e de Ney Carrasco. Percebemos que as décadas de 30, 40 e 50 muitos procedimentos apontados por esses autores estão presentes nos filmes, contudo a partir da década de 60, notamos configurações da trilha sonora muito particulares do cinema nacional semelhantes à abordagem do pesquisador Prof. Irineu Guerrini em seu trabalho *A música no cinema brasileiro, os inovadores anos 60*. Portanto, nos cabe aqui apontar, uma constatação de que a teoria proposta por autores estrangeiros não abarca alguns procedimentos muito característicos de filmes brasileiros, principalmente com relação à instrumentação e ritmos.

O trabalho de Ney Carrasco analisa o processo de formação da poética musical do cinema. Na primeira parte, Carrasco aborda a origem das manifestações dramático-musicais do Ocidente e refere-se em um dos tópicos sobre a semelhança da música de cinema e a ópera. Na segunda parte, o autor aborda o cinema desde seu surgimento. Baseado na música polifônica, Carrasco transpõe o conceito de contraponto musical para designar a relação audiovisual colocando que as manifestações audiovisuais são o encontro de muitas vozes simultâneas, que se manifestam pelo som por meio da fala, dos efeitos sonoros e da música, tudo isso em junção com as imagens em movimento. Por essas afirmações, o trabalho de Carrasco nos foi essencial para

entendermos particularidades da música inserida na composição audiovisual.

Gorbman analisa características do modelo clássico hollywoodiano para concepção da trilha sonora e apresenta alguns princípios de composição, mixagem e edição para narrativa fílmica. Gorbman abandona em sua análise a indução, muitas vezes comum para música de cinema e procura estabelecer uma classificação, a qual sintetize as variadas apresentações desta. Apoiada pelas definições de diegese dadas por Gérard Genette e Etienne Souriau - as quais concordam em afirmar que diegese significa tudo que pertence por interferência à história narrada, ao universo ficcional suposto ou proposto – a autora estende para a música este conceito. Em seu trabalho, a música diegética é originária de uma fonte existente na ação e a música não diegética - também apontada por alguns autores de extra-diegética - advém de uma fonte não presente na narrativa.

Com relação a esses termos, alguns autores questionam sua utilização e implicação, como Anahid Kassabian, Ph.D no Pensamento e Literaturas Modernas da Universidade de Stanford, que atua também em Estudos de Comunicação e Mídia em Universidades da Califórnia e Nova York e em Liverpool no curso de graduação em Música e Cultura. Em *Hearing Films – Tracking identifications in contemporary Hollywood film music*, no capítulo 2 – *How music works in film*, a autora discute as produções textuais, históricas e teóricas mais importantes sobre a música de cinema. São analisados trabalhos como os de Gorbman, Adorno e Eisler, Hagen, Marks and Smith, dentre outros. A autora sugere esquemas perceptivos e coloca que há duas possibilidades para as relações entre música e a imagem: paralelismo e contraponto. Kassabian critica o esquema de Gorbman porque percebe que este não segue pelas diferentes percepções do espectador com relação à música, analisando por exemplo sua proposta para o significador de emoções. Também coloca que Gorbman usa termos da narratologia, os quais ela acha, que em alguns casos são incompletos. Kassabian diz que Gorbman não considera essas questões porque sua análise reside firmemente no momento da circulação da música do filme. Ela considera a música na relação para o mundo narrado do filme; que o mundo da narrativa foi desdobrado teoricamente da intenção autoral, mas não conectado para a audiência da recepção. As músicas originais que ela analisa são de filmes com uma longa tradição com similar concernimento entre os que assistem. Kassabian aponta três questões: Como é a relação da música com a narrativa do

filme percebido? Como nós podemos perceber o método da música com a cena? Como a música evoca em/ou na comunicação conosco? A autora em seu trabalho objetiva responder essas questões e analisa algumas situações sobre a música inserida nos filmes.

Sobre os mesmos termos, outros autores abordam atribuindo outros adjetivos e significados, como por exemplo Earle Hagen, que descreve três diferentes tipos de música original inserida nos filmes. Ele define de *source music* a inserção semelhante a diegética e determina de *source scoring*, a inserção entre a música diegética e não diegética. O termo *source scoring* reflete a combinação de aspectos dos dois termos e a relações com a narrativa do filme, pode também conectar personagens ou eventos através da vasta divisão do tempo ou do espaço narrativo. Em alguns casos, a idéia da *source scoring* pode ser usada para descrever eventos musicais nos quais a narrativa é aberto para interpretação. O que Hagen define para música não diegética é o termo *pure* ou *dramatic scoring*.

Michel Chion escreveu alguns livros sobre as relações entre imagem e som. Concentramos nossa análise sobre *La musique au cinema*, bibliografia que o autor comenta as funções e a utilização da música no cinema. Dentre algumas discussões presentes neste trabalho, o autor discorre sobre a música como aparelho de tempo e espaço; mantém o conceito de música diegética, mas comenta também sobre a música de fosso (não diegética no conceito de Gorbman); comenta sobre continuidade dos planos sonoros e tem um estudo detalhado sobre o que ele chama de valor agregado, definido sob sua concepção como um efeito criado por um acréscimo de informação, de emoção, de atmosfera, projetado pelo espectador como se esse efeito fosse natural. Chion também esmiúça em seu trabalho o que ele define como síncrese, um neologismo criado a partir de síntese e sincronização, denominando um efeito sonoro percebido como um evento único, advindo da mesma fonte. Chion também cita Pierre Schaeffer para definir os sons tônicos, sons em massa que escutamos em uma altura precisa, que ele percebe presente em filmes. O trabalho de Chion é extenso na área, entretanto nos concentramos para nossas análises no capítulo *La musique comme élément et comme moyen*, que aborda tais procedimentos citados.

Nicholas Cook tem um trabalho mais amplo - analisando conteúdos televisivos, música pop, filmes de Disney, mas também composições de Schoenberg, Stravinsky e Messian - relacionando imagem, texto, cores, música e movimento. Por meio destas análises, o autor

apresenta modelos de multimídia baseados em testes de semelhança e de diferença, aplicados à música em concordância ou discordância com a narrativa. Os testes apontam alguns caminhos chegando a conclusões de reforço da música e coerência, para situações de semelhança; e complementação e discrepância, para situações de diferença.

Utilizamos o trabalho de Wingstedt para contextualizar a elementos musicais estreitamente ligados à imagem e que influenciam o direcionamento do público para a leitura da narrativa. O autor estabelece em seu trabalho uma série de divisões em categorias e reflete sobre as funcionalidades da música inserida nos filmes. Ele propõe seis divisões: emotiva, informativa, descritiva, guia, temporal e retórica.

Philip Tagg é músico e se dedica à pesquisa da música popular dentro de uma perspectiva semiótica. Tem uma pesquisa sobre os códigos relacionados a arquétipos na música de cinema e televisão. Ele levanta como a música pode conduzir significados em um nível conotativo de natureza psicológica, gestual, emocional e ideológica. Para ele a música não segue a lógica da linguagem verbal, ela tem uma lógica própria, mas não pode ser explicada por palavras e por isso necessita de que se trabalhe com a associação. Então ele faz diversos testes de audição e associação. Essa associação pode ser de diversos campos: visual, tátil, musical, corporal etc. Com relação à música de cinema, Tagg aponta que o modelo clássico é flexível e as funções da música no cinema podem operar diversas funções ao mesmo tempo. São diversas categorias que ele estuda e declara que tais categorias podem se combinar em uma única seqüência fílmica. Ele aborda sobre a ênfase de movimento; ênfase de sons reais – sublinhar musicalmente sons que não são música, como os ruídos; representação do tempo e do lugar; *source music* – música cuja fonte sonora faz parte da diegese; comentário; expressão das emoções do personagem; base para emoções da audiência – música provocando a platéia emoções que não estão sendo vivenciadas em cena; símbolo – a música representa algo ou personagem ausente em cena; antecipação de ação subsequente e demarcação da estrutura formal do filme – *leitmotiv*.

Este trabalho também contou com a coleta de oito entrevistas, sete delas documentadas em vídeo e transcritas em anexo. As entrevistas são com: **Prof. Hernani Heffner**, **Prof. Máximo Barro**, **Profa. Dra. Valdinha Barbosa**, diretor de cinema **Maurice Capovilla**,

músico **Luiz da Anunciação**, **Profa. Dra. Adriana Olinto Ballesté**, **Prof. Dr. Roberto Gnattali** e **Noemi Flores**.

Apresentamos juntamente com o trabalho escrito, um DVD com compilações das entrevistas e trechos de filmes analisados.

PARTE 1:

**ENVOLVIMENTO INICIAL DE RADAMÉS
COM O CINEMA BRASILEIRO**

CAPÍTULO 1:

BIOGRAFIA E

FILMES MUSICADOS POR RADAMÉS

1.1 As primeiras experiências musicais de Radamés Gnattali

Para o entendimento da obra de Radamés Gnattali no cinema brasileiro é necessária a investigação de sua trajetória musical, entretanto nosso trabalho não tem a intenção de traçar sua biografia detalhada. Temos como objetivo entender sua atuação no campo da música popular e erudita ao longo de sua carreira e perceber influências ocorridas em suas composições que também surgem em sua música para o cinema. A obra erudita do compositor é bem explorada, há trabalhos de relevância, nos quais encontramos partituras, citações de obras e suas principais características composicionais. De acordo com nossas pesquisas, a obra popular de Radamés, ainda é pouco estudada, inclusive as músicas para o cinema brasileiro, o que encontramos são apenas compilações de títulos, tanto de filmes, quanto de canções populares. Um fator positivo que conferimos é o acervo de seus arranjos de música popular para a Rádio Nacional, disponibilizados pelo Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, o que consideramos um material valioso, contudo é muito recente a disposição desse material para o público. Em nosso trabalho identificamos muitos elementos de sua música popular nos filmes, porém não desprezamos as características de suas peças eruditas, presentes continuamente em sua obra e que são relevantes para nossa análise da música do cinema.

No início do século XX, podemos perceber que o cenário mundial abarcava algumas transformações importantes. No Brasil, o pioneiro cineasta italiano Afonso Segreto já havia feito uso do aparelho Lumière, no qual registrou imagens da Baía de Guanabara (1898) e oito anos depois - devido à chegada regular de luz elétrica no Rio de Janeiro - foram abertas mais de 18 novas salas de cinema na cidade. Isso implicava em uma grande agitação no setor cinematográfico, já que as primeiras produções estavam despontando e no momento em que a produção é abarcada com locais para exibição, a linguagem cinematográfica começa a se configurar. É a fase que Vicente de Paula Araújo chamou de “Bela época do cinema brasileiro”, da qual surgiram os primeiros filmes, realizadores e técnicos de cinema no Brasil (ARAÚJO, 1985, p. 108). Vale lembrar que no mesmo período nos EUA ocorriam as primeiras experiências de transmissão de um programa radiofônico. É nesse cenário agitado, com experiências culturais em dois novos meios de comunicação e entretenimento, que nasceu Radamés Gnattali em 1906,

em Porto Alegre.

Como os grandes gênios da música erudita, que começaram suas atividades musicais ainda crianças, Radamés começou a estudar música aos 6 de idade com sua mãe, que era professora de piano. O ambiente musical familiar o incentivava, pois além da orientação materna, seu pai, além de professor de música, tocava fagote em orquestra e foi regente. Com essa formação e incentivo, sua infância e juventude foram marcadas por seus estudos musicais eruditos e por experimentação já no campo da música popular. Lembrou sua irmã que aos 9 anos de idade, Radamés Gnattali foi condecorado pelo cônsul da Itália com uma medalha por sua atuação como regente e arranjador de uma pequena orquestra infantil na Sociedade dos Italianos em Porto Alegre. Em entrevista, Aída Gnattali comentou: “Minha mãe contava que as crianças foram parando de tocar, uma a uma, porque os arranjos não eram lá muito fáceis. Radamés foi ficando nervoso, mas continuou tocando até o fim, o único que não parou” (GNATTALI; BALLESTÉ, 2002). Sobre sua participação neste episódio, já adulto, Radamés disse: “ah, aquilo foi uma brincadeira, uma palhaçada”.

Brincadeira ou não, o episódio já denota algumas características de Radamés: a persistência no mundo musical e sua veia como arranjador, anos mais tarde explorada ao extremo em sua carreira. Continuando seus estudos familiares, Radamés começou estudar violino com a prima Olga Fossati e aos 14 anos, ingressou no Conservatório de Música de Porto Alegre, tendo como professor Guilherme Fontainha, que mais tarde viria a ser diretor da Escola Nacional de Música, no Rio de Janeiro. Esse período foi de descobertas para Radamés, no conservatório estudou piano, violino, teoria e solfejo, além de tocar violão e cavaquinho em rodas de amigos, serestas e blocos de carnaval.

Quando Radamés tinha 12 anos, nasceu em Porto Alegre Alexandre Gnattali, seu irmão, também músico, que dividiu com ele dezenas de arranjos para cinema. Sobre a participação de Alexandre na vida musical de Radamés, o entrevistado Roberto Gnattali, sobrinho de Radamés, nos relatou:

O Alexandre, meu pai Ernani, e a irmã deles, Aída, todos eram copistas de Radamés. Ele escrevia e mandava para essas pessoas para copiar para os instrumentos, não que ele [Alexandre] não compusesse, ele escrevia sim,

trabalhou no rádio (...) quando o Radamés foi para a Globo, ele não foi e aí o Radamés passava arranjos, partituras para ele copiar, Alexandre trabalhava muito nesse sentido. Depois se firmou como compositor para filmes na Atlântida (GNATTALI, R., 2011).

Sobre seus estudos musicais, em entrevista a Zivaldo no *Pasquim*, Radamés foi inquirido se ele foi preparado para ser músico:

Não, meus pais me deixaram fazer o que queria. Quando eu estudava no Colégio Anchieta me perguntaram: “O que você que você quer ser?”, eu disse: “Músico”. Então me tiraram do ginásio e me puseram no conservatório, eu tinha 14 anos e estava no quinto ano de piano com minha mãe. Com 18 estava no último ano, toquei em orquestras, cinema mudo, mas minha intenção era ser concertista. Fui para o Rio, mas não havia possibilidade de tocar em concertos (CABRAL; CARVALHO, **O pasquim**, 1977).

Radamés sempre obteve notas elevadas no Conservatório em que estudava música erudita em sua adolescência, período em que começou a compor sambas³. Sua ida para o Rio de Janeiro aos 18 anos, embora calcada em recitais de música erudita⁴, acentuou seu universo musical popular posteriormente. Aos 20 anos, o jovem Radamés já tinha realizado concertos em São Paulo e Rio de Janeiro e passou a integrar como violista o quarteto Henrique Oswald, junto com os irmãos Luiz e Sotero Cosme (violinos) e Carlos Kromer (violoncelo). Com essa idade, Radamés compôs *Batuque*, peça mais antiga que consta atualmente no arquivo particular do compositor.

Aos 23 anos, também no Rio de Janeiro, Radamés tocou pela primeira vez com uma orquestra. Lembrando que é desse período a fundação da Rádio Mayrink Veiga no Rio de Janeiro e os inícios dos trabalhos das gravadoras Victor e Brunswick no Brasil. Para traçar um paralelo

³ Nesse período Radamés teria composto o samba *Malandro* para piano solo e em 1923.

⁴ Com 18 anos, em 1924, Radamés foi levado ao Rio de Janeiro por seu professor Guilherme Fontainha para um recital no Instituto Nacional de Música. No programa, *Concerto para órgão* de Wilhem Friedemann Bach/Stradal;

com EUA e Europa e posteriormente pensarmos sobre a trilha musical no cinema, sublinhamos neste momento a estréia do *Broadway Melody* - primeiro longa metragem sonoro, sincronizado, a ser exibido no Rio de Janeiro - e também a primeira emissão experimental de televisão, realizada pela BBC em Londres.

1.2 O envolvimento com o rádio, a consolidação de sua obra erudita e os arranjos diferenciados

A década de 30 foi muito prolífera para Radamés e definiu algumas posições com relação ao seu trabalho musical. Neste período alguns episódios importantes aconteceram em sua vida: o rádio se tornou sua principal forma de sustento, sua primeira obra musical foi gravada em disco, ele fez sua primeira trilha para cinema, sua obra erudita foi reconhecida no exterior, compôs para teatro e seu famoso arranjo da *Aquarela do Brasil* foi um sucesso que até hoje é lembrado. Paralelamente a toda essa atividade, Radamés continuava a escrever suas obras eruditas e isso aconteceu praticamente durante toda sua carreira. A partir desses fatos, abordaremos o início de sua carreira na década de 30.

Um fato que definiu praticamente a carreira de Radamés foi sua mudança para o Rio de Janeiro a fim de se preparar para o concurso a vaga de professor catedrático do Instituto Nacional de Música a ser realizado dali a alguns meses. Getúlio Vargas, então atual presidente do Brasil, anunciou uma reforma no ensino federal. Radamés foi ao gabinete de Getúlio com uma carta de apresentação de Raul Pilla, deputado gaúcho, dizendo que gostaria de prestar tal concurso. Getúlio assegurou a Radamés que o concurso seria realizado, e que se empenhasse para que a vaga fosse sua. Radamés estudou durante nove meses, mas Getúlio cancelou o concurso e nomeou professores para o Instituto. Com o ocorrido, Radamés continuou no Rio de Janeiro trilhando sua carreira de músico erudito e mais tarde popular. Segundo depoimento de Radamés

Sonata em si m e a *Rapsódia no.9*, ambas de Liszt.

para Valdinha, o maestro lamentou que esse concurso mudou o rumo de sua vida, porque depois disso, ele passou a atuar com mais intensidade na música popular, o que não era seu objetivo musical (BARBOSA, entrevista, 2011).

Seu primeiro envolvimento com o rádio se deu na década de 30, e por atuar neste meio de comunicação, Radamés enfatizou sua veia composicional. Com o concurso cancelado, já no Rio de Janeiro, Radamés iniciou seus trabalhos como arranjador e orquestrador da RCA Victor e depois na Rádio Nacional. Nas transmissoras de rádios, Radamés inicialmente foi contratado como pianista e posteriormente, atuou como arranjador. Ao longo de sua carreira, o maestro trabalhou nas rádios Clube do Brasil, Mayrink Veiga, Cajuti, Gazeta e Transmissora e Sociedade Rádio Nacional. Neste ano, foram criados os primeiros programas de auditório nas rádios do Rio de Janeiro e foi criada também a Cinédia por Adhemar Gonzaga.

Uma decisão de Radamés nesse período contribuiu para que ele se desenvolvesse como compositor: sua última apresentação como concertista, ocorrida em 1932, executando o repertório de obras clássicas no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, sob a regência do maestro Francisco Braga. Depois disso, ele passou a atuar como intérprete de suas próprias composições.

Em 1930, o violinista Romeu Ghypsmann gravou na Odeon, *Canto de violino*, e esta foi a primeira música de Radamés lançada comercialmente em disco. Neste período, Radamés começou a trabalhar na gravadora *Victor Talking Machine Co. of Brazil* como pianista das orquestras *Típica Victor*, *Diabos do céu* e *Guarda Velha*, sob a direção do maestro Alfredo da Rocha Viana Filho, o Pixinguinha. Na orquestra *Típica Victor*, Radamés tocava piano e Luciano Perrone bateria, neste período inicia-se a longa parceria entre os dois músicos. Na RCA Victor, Radamés começou a trabalhar a orquestração para canções populares como contou:

Os arranjos orquestrais passaram a ser habituais na década de 1930, encomendados, principalmente, por Mr. Evans, diretor da RCA Victor, para as gravações de Orlando Silva, Francisco Alves, Sílvio Caldas. Esse Mr. Evans encarregou a mim e ao Pixinguinha de cuidar dos arranjos das médias e grandes orquestras da RCA. Ele queria dar um tom mais profissional às gravações, a fim de competir, com mais apuro, com o disco estrangeiro, que chegava ao Brasil com belos arranjos orquestrais. Ouvia-se muita música brasileira e Mr. Evans chegou a trazer de São Paulo o maestro Galvão, a quem encomendou os primeiros arranjos.

Pixinguinha trabalhava mais com os arranjos carnavalescos, que eram o seu forte, ficando a parte romântica comigo e outros maestros (GNATTALI, R. Linha do tempo, Música popular. Disponível em: <http://www.radamesgnattali.com.br>. Acesso: junho 2011).

A amizade com Pixinguinha e outros músicos populares, fez com que Radamés se empenhasse também em seus estudos nesse campo. Sobre sua convivência com Pixinguinha na RCA Victor, quando trabalharam juntos, Radamés relatou sobre a distribuição dos trabalhos:

Pixinguinha trabalhava mais com arranjos carnavalescos, que eram o seu forte, ficando a parte romântica comigo e outros maestros. Na orquestra *Guarda-Velha*, eu era o pianista e Pixinguinha o arranjador. Nas músicas românticas, nos sambas-canções, nas gravações de Orlando Silva, eu era o arranjador e Pixinguinha, o flautista (BARBOSA; DEVOS, 1984, p. 34).

Um divisor na carreira de Radamés ocorreu em 1936, quando foi inaugurada a PRE-8 Sociedade Rádio Nacional do Rio de Janeiro, onde o músico atuou como pianista e posteriormente como arranjador e maestro. É de conhecimento público que a Rádio Nacional foi uma das transmissoras mais importantes do país, que em 1943 era considerada a emissora mais possante da América do Sul (BARBOSA; DEVOS, 1984, p. 53). Gnattali permaneceu por 30 anos como maestro e arranjador da Rádio Nacional, onde contribuiu com mais de 10 mil arranjos musicais para variados programas (DIDIER, 1996, p. 41). Com relação a sua participação na programação, Radamés relatou:

Entrei em 1936, logo que começou. Não estava como maestro na inauguração e sim como pianista. O diretor era Romeu Ghipsman e ele contratou Iberê Gomes Grosso no cello, Luciano Perrone na bateria, Pedrinho flautista, todos, gente do primeiro time. Havia orquestras de tango, de *jazz*, uma orquestra popular de salão que tocava opereta e eu era pianista em todas elas (DIDIER, 1996, p. 85).

Comecei a trabalhar na Nacional, primeiro com um regional, violão, cavaquinho. A Rádio Nacional tinha uma orquestra de salão para tocar melodias e operetas, tinha uma orquestra de *jazz* para tocar música americana e tinha uma orquestra de tango. E eu passei a tocar nas três. Daí me veio a idéia de escrever uns arranjos de música brasileira. O primeiro que fiz foi do *Carinhoso* do Pixinguinha, para orquestra grande (CABRAL; CARVALHO, **O pasquim**, 1977).

Ao longo desta década, suas atividades na Rádio Nacional só aumentaram e por essa razão seus trabalhos na música popular foram firmados. É dessa fase o programa “Meia Hora de Música Brasileira” com a orquestra do maestro Simon Boutman e com arranjos de Radamés Gnattali. Neste programa eram apresentadas músicas como *Cidade Maravilhosa* de André Filho, *Carinhoso* de Pixinguinha, *No tabuleiro da baiana* de Ary Barroso e *Fantasia brasileira nº 1* para piano e orquestra. Esses arranjos tornaram-se notáveis e até hoje são referência. Nesse momento, a música erudita composta por Radamés começou a ser divulgada para o exterior, pois a composição *Fantasia brasileira* teve a sua partitura editada e distribuída pela Revista Turismo para todas as embaixadas e delegações do Brasil no exterior.

A partir daí, Radamés começou a testar uma das inovações que fez na música popular ao acrescentar a orquestra de cordas no acompanhamento do samba⁵ em 1937. Juntamente com Pixinguinha, o maestro dividiu as orquestrações para canções dos maiores artistas na década de 30 (DIDIER, 1996, p. 20). Radamés foi responsável pelo acompanhamento de gravações em importantes gravadoras do período, como a RCA Victor e a Columbia, e orquestrou canções para os cantores mais solicitados no período como Orlando Silva, Francisco Alves, Sílvia Caldas e Carlos Galhardo. Inicialmente foi muito criticado e posteriormente copiado por inserir uma orquestra de cordas nos arranjos das músicas *Lábios que beijei* e *Juramento falso* de J. Cascata e Leonel Azevedo, cantadas por Orlando Silva. Com isso, a vendagem de discos do cantor aumentou e o mesmo conseguiu manter-se nas paradas de sucesso por vários anos. Novamente em parceria com

⁵ Neste momento nas rádios, a música brasileira era tocada exclusivamente pelos conjuntos regionais, que não necessitavam de arranjos escritos e eram ágeis na improvisação. Os regionais normalmente tinham como instrumentação dois violinos, um cavaquinho, um pandeiro e uma flauta e também acompanhavam cantores. A Rádio Nacional possibilitou aos ouvintes, por meio dos músicos e maestros, outra audição da música brasileira, calcada em

Orlando Silva, as inovações do maestro não pararam. Em 1938, ele introduziu uma orquestra com três saxofones e flauta na gravação das canções carnavalescas *A Jardineira* e *Meu consolo é você*, gravadas pelo cantor. Outro caso ocorreu na década de 40, quando lançou a orquestração do conhecido samba-canção *Copacabana*, de João de Barro e Alberto Ribeiro, interpretado pelo cantor Dick Farney. Neste arranjo Radamés utilizou oboé, violoncelo, duas violas, oito violinos e dispensou o pandeiro para obter uma marcação rítmica de samba-canção mais leve, contrastando com a voz grave e com toque suave do cantor, causando um grande impacto na carreira do artista (SAROLDI; MOREIRA, 2005, p. 127). Com relação a esse arranjo, o músico comentou: “eu já usava cordas muito tempo, o que chamou atenção foi aquele sotaque americanizado do Dick” (DIDIER, 1996, p. 18). Sob esse aspecto, notamos que Radamés reconhecia exatamente o que deveria explorar em cada artista para que o arranjo fosse um diferencial e por consequência fizesse sucesso. Por esse motivo, trabalhou com grandes cantores da música brasileira e com cada um deles conseguiu unir o que eles tinham de melhor dentro de seus timbres com a orquestração que ressaltava essa característica.

Nesta fase, também notamos o envolvimento de Radamés com a música de cena. Primeiro atuou como compositor e regente para o teatro, na Companhia do Teatro Típico Brasileiro quando estreou a opereta *Marquesa de Santos*, de Luis Peixoto e Baptista Junior, no teatro João Caetano no Rio de Janeiro. Anos depois, Radamés assinou os arranjos e a direção musical da revista em dois atos e 40 quadros, *Parada das Maravilhas*, encenada no Cassino de Copacabana e em 1939, compôs para a peça *O tesouro do Sultão* de Ariovaldo Pires, apresentada no Teatro João Caetano no Rio de Janeiro. Outra composição para uma revista o tornou célebre até hoje por seu arranjo original. Estamos nos referindo ao famoso samba-exaltação de Ary Barroso, *Aquarela do Brasil*, exibido no Teatro Municipal do Rio de Janeiro na revista *Joujoux e Balangandans*. Esta apresentação contou com as orquestras da Rádio Mayrink Veiga e Rádio Nacional sob sua regência. No espetáculo, a canção *Aquarela do Brasil* foi executada com um arranjo diferente e ousado, segundo Barbosa e Devos, “um arranjo no qual os metais e as palhetas apresentavam uma nova função” (BARBOSA; DEVOS, 1984, p. 48). Neste, a introdução incorporou-se à melodia e tornou-se marca do maestro desde então, sendo posteriormente apropriada por outros arranjadores. Neste, a introdução incorporou-se à melodia e tornou-se

arranjos com outra instrumentação, no caso orquestral.

marca do maestro desde então, sendo posteriormente apropriada por outros arranjadores. Ao ser indagado sobre sua autoria, o maestro comentou:

Esse negócio não é meu, não. É do Ari Barroso. Eu apenas botei no lugar certo. O Ari queria que eu usasse o tema nos contrabaixos, mas não ia fazer efeito nenhum. Ia ficar uma droga. Eu então botei cinco saxes fazendo aquilo. O que eu inventei foi o arranjo pra botar a sugestão no lugar certo (BARBOSA; DEVOS, 1984, p. 48).

Esse arranjo foi o primeiro a ser gravado, mas a inovação dos instrumentos de sopro marcando o ritmo advém de um episódio com Luciano Perrone. Neste período a Rádio Nacional ainda não tinha um número expressivo de instrumentistas de percussão e o amigo Perrone, então baterista da Rádio sugeriu que Radamés escrevesse arranjos nos quais a marcação do ritmo fosse distribuída para os instrumentos de sopro. Perrone contou como aconteceu esse episódio:

Íamos, eu e Radamés, andando na Rádio Nacional, em direção a sala do Almirante, quando pedi a ele um arranjo diferente. Radamés, com aquele jeito dele começou a perguntar: diferente como? O que é que você quer que eu faça? Expliquei que, se escrevesse um ritmo de samba para os instrumentos de sopro a minha vida ficaria mais fácil na bateria. Quando chegamos na sala do Almirante, havia uns papéis de musica na escrivaninha. Radamés pegou e foi logo escrevendo. No dia seguinte, no ensaio da rádio, os pistons, trombones, etc. estavam tocando dentro do ritmo do samba. Nas gravações, porém, o primeiro arranjo desse jeito foi mesmo para Aquarela do Brasil (CABRAL, 1993, p.182).

Mesmo não sendo de sua autoria, o samba exaltação ficou conhecido mundialmente por esse arranjo e pela inovação na instrumentação, a qual Radamés já vinha pesquisando. Essa nova instrumentação aliada à orquestra possibilitou outra inovação introduzida no rádio e posteriormente no cinema: uma nova concepção de arranjo orquestral para o samba. O maestro conferia aos instrumentos de sopro uma função sincopada e rítmica, substituindo a

instrumentação típica americana por instrumentos como violão, cavaquinho e acordeões, incluindo também instrumentos de percussão de escola de samba como pandeiro, ganzá e outros (ONOFRE, 2005, p. 288). De acordo com Paulo Tapajós,

Radamés Gnattali deu uma organização ao samba - a Orquestra Brasileira. Nunca o samba chegara a sonhar com uma orquestra assim: grande, completa, perfeita. Radamés Gnattali começou a tratar o samba de forma como nunca fora tratado, fez grandes arranjos para ele, emoldurou-o, descobriu-lhe riquezas que nunca imaginara ter. E tratado pela cultura e bom gosto de Radamés, o samba, com a orquestra brasileira, começou a viajar pelo mundo afora, através das ondas curtas da Rádio Nacional (BARBOSA; DEVOS, 1984, p. 54).

Esse tipo de construção musical passou a influenciar outros orquestradores e, por conseguinte, as gravadoras. A Continental contratou Radamés para fazer parte do seu *casting* porque o público exigia tal tipo de tratamento orquestral nos discos de cantores de sucesso (BARBOSA; DEVOS, 1984, p. 54). Toda a carreira de Radamés foi marcada por grandes arranjos e ligada a cantores de sucesso. Entretanto, um fato interessante é que muitos se lembram do maestro por sua participação nos discos compactos de histórias infantis da Continental. Os disquinhos eram coloridos, no formato de *single play* (compacto simples com 17 cm de diâmetro) e apresentavam contos de fadas como *Chapeuzinho Vermelho*, *A formiguinha e a neve*, *Rapunzel*, *História da Baratinha*, dentre muitas outras. Radamés foi responsável por toda a direção musical, incluindo orquestrações e composições e muitas das fábulas eram narradas por Braguinha, também produtor deste trabalho.



Fig. 1: Compactos simples coloridos



Fig. 2: O Rouxinol do imperador – Conto de Andersen – adaptação e melodias de Elza Fiuza – orquestração de Radamés Gnattali



Fig. 3: A goela do inferno – História de Mário Faccini Melodias e orquestrações de Radamés Gnattali



Fig. 4: A roupa nova do rei – Conto de Andersen – adaptação e melodias de Elza Fiuza – Arranjos musicais de Radamés Gnattali



Fig. 5: Ali babá e os quarenta ladrões – adaptação e melodias de Elza Fiuza – Orquestrações de Radamés Gnattali

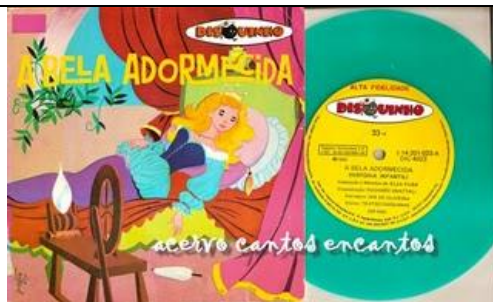


Fig. 6: A bela adormecida – Conto de Andersen – adaptação de Elza Fiuza – arr: de Radamés



Fig. 7: Dona coelha e seus filhotes – autora: Elza Fiuza – Orquestrações de Radamés Gnattali



Outra característica da obra de Radamés refere-se aos seus arranjos diferenciados, com uma exploração intensa de ritmos brasileiros e combinação de instrumentação orquestral com instrumentos típicos brasileiros. Para o desenvolvimento desses aspectos a pesquisa sobre a música popular e a convivência com os músicos não eruditos foram essenciais. Radamés confirmou que teve muita influência do choro e do samba e em entrevista, reconheceu que a amizade dele com os músicos Pixinguinha e Jacob do Bandolim influenciou sua maneira de compor e interpretar sambas e choros:

(...) trabalhei em orquestra de *jazz*, em cinema, fiz misérias. Foi bom, porque tive contato com a música popular, conheci Pixinguinha, Jacob do Bandolim, conversava muito com eles, me meti naquela roda de choro com aquela turma toda, ali aprendi música brasileira, popular, que serviu pra fazer minha música sinfônica, de concerto. Isso, tanto como compositor como pessoalmente, me valeu muito (DIDIER, 1996, p. 20).

Além de Pixinguinha, Jacob do Bandolim e da música brasileira, Radamés também citou que teve influências dos compositores Debussy e Ravel (BARBOSA; DEVOS, 1984, p. 15) e do *jazz* americano e choro em sua obra:

O *jazz* ganhou o mundo porque não exigia uma orquestra cara. Apenas um piano, contrabaixo e um ou outro instrumento de sopro. *Jazz* é a

música popular mais evoluída do mundo e é claro que me influenciou, de Oscar Peterson às grandes orquestras como Glenn Miller, Benny Goodmann e Tommy Dorsey. Aprendi a escrever música popular também ouvindo *jazz*, uma música americana (DIDIER, 1996, p. 70).

Sou um compositor sinfônico, de música de câmara, mas foi a música popular brasileira [que o influenciou]. Escrever música internacional é besteira. O mais certo é fazer música brasileira mesmo. Acredito que há alguma coisa fora desse mundo, porquê o mundo já é uma droga mesmo, se não tiver isso... talvez por premonição sempre gostei de choro, aonde tinha qualquer coisa eu tava lá, com Jacó , na casa do Pixinguinha. O choro para mim é a forma mais evoluída da música brasileira, o pessoal hoje geralmente faz a análise da música popular pela letra, mas quando eu ouço música popular, o choro, estou mais perto da música (CABRAL; CARVALHO, **O pasquim**, 1977).

Adentrando os anos 40, Radamés efetivou sua carreira na Rádio Nacional, já era o primeiro maestro da casa e como reconhecimento por seu trabalho, os principais acontecimentos musicais da Rádio estavam ligados à seu nome. Um deles foi a comemoração do 4º ano da fundação da Rádio Nacional na qual foi apresentado um concerto com composições de Radamés Gnattali. No programa, a obra *Rapsódia Brasileira* (1930). No mesmo ano, na Rádio Nacional, Almirante, José Mauro e Radamés organizaram o programa “Instantâneos Sonoros”, documentário musicado do folclore brasileiro.

Nesta década, a música erudita composta por Radamés começou a se consolidar na Europa, quando o renomado pianista espanhol José Arriola executou a *Rapsódia Brasileira*, em versão para piano e orquestra com a Orquestra da Rádio de Berlim, sob a regência de Georg Wach. Seguindo a linha de expandir sua obra para o exterior, Radamés foi convidado a participar do programa “Hora do Brasil”, da Rádio Municipal de Buenos Aires, em cadeia com a Rádio Nacional de Montevideú. Ele e a família permaneceram quase um semestre na capital portenha. Durante esse tempo, sua musica de concerto foi sempre bem acolhida com entusiasmo pela imprensa e músicos argentinos, como relatou: “Não podia acreditar que aquilo estivesse acontecendo. Achava que ninguém me conhecia fora do Brasil. Estava enganado!” sobre a recepção dos artistas locais quando da sua chegada a Argentina, em março de 1941. De volta ao

Brasil, Radamés recebeu o Prêmio Roquete Pinto pelos serviços prestados ao engrandecimento do rádio e da música brasileira.

Radamés foi mesmo um compositor especial e dotado de um grande talento. Muitos de seus envolvimento musicais, tanto na Rádio Nacional, quanto no teatro e no cinema tornaram sucessos e marcas de um compositor altamente envolvido com cada processo. Seu profissionalismo e adequação de sua música para cada linguagem foram reconhecidos também por importantes nomes do cinema na década de 40, os cineastas Orson Welles e Walt Disney. Em 1942, notamos a percepção de Welles com referência à retratação da cultura brasileira na obra de Radamés. Em um artigo escrito por Miguel Curi observamos que Welles gostou muito do que ouviu e escreveu ao músico: “sua expressão e cultura, Radamés, são vigorosas” (CURY, *Jornal A noite*, 1956). Outro momento refere-se a Walt Disney quando esteve no Brasil. O cineasta ouviu as composições de Radamés e escolheu o samba *Aquarela do Brasil* de Ary Barroso para musicar o seu filme *Alô Amigos*. Na mesma ocasião, Disney convidou Radamés para ir aos EUA produzir música para os seus filmes, contudo Radamés por questões familiares recusou o convite. Esses episódios nos mostram que Radamés era muito competente e se tivesse aceitado o convite de Disney, teria tido uma carreira muito reconhecida no exterior.

Outro marco da carreira de Radamés foi sua atuação no programa “Um milhão de melodias” (1943). O programa foi patrocinado pela Coca Cola e criado para lançar o refrigerante no Brasil, sob o comando de Almirante, também na Rádio Nacional. Para o programa, Radamés ampliou a orquestra, completando os naipes das madeiras, metais e saxofones, enfatizando nos arranjos as cordas a arco e introduzindo a harpa, a celesta e os tímpanos. Dentro dessas mudanças na instrumentação havia também uma base rítmico-harmônica, com piano (tocado pelo próprio Radamés), percussão (Luciano Perrone: bateria e tímpanos, João da Baiana no pandeiro, Heitor dos Prazeres tocava caixeta ou prato com faca e Bidê no ganzá) e um regional de choro completo (José Menezes, Garoto e Bola Sete cordas dedilhadas: cavaquinho, violão tenor, banjo, violão, viola caipira). Essa base pode ser considerada uma das inovações mais importantes que Radamés introduziu na Rádio Nacional, pois até então, as bases das orquestras de rádio não introduziam instrumentação brasileira e eram centradas em instrumentos como piano, bateria, contrabaixo e guitarra, padrão norte americano. O programa permaneceu 14 anos no ar. Vale notar que essa nova

formação proposta por Radamés influenciou posteriormente muitos arranjadores e maestros que atuavam na música popular brasileira. Sobre o programa Radamés comentou:

“Um milhão de melodias” ficou 13 anos no ar. Uma espécie de parada musical onde eram apresentadas músicas de todas as partes do mundo. Quem escolhia o repertório era Paulo Tapajós e Haroldo Barbosa - discotecário da rádio - que estava por dentro de tudo quanto era música de sucesso (BARBOSA; DEVOS, 1984, p. 54).

Eu tinha um programa patrocinado pela Coca Cola. Ficou 13 anos no ar, até me chamavam de “Maestro Coca Cola”. Fazia nove arranjos por semana para um programa de meia hora. Quem fazia o programa era Haroldo Barbosa, diretor de discos, e era com música internacional e os sucessos do momento. Não havia orquestra popular, então eu e disse pro diretor: “vamos botar um piano, dois violões, um cavaquinho, um contrabaixo e bateria”. Tinha João da Baiana, Heitor dos Prazeres, o Luciano, esse era o centro. E atrás deles a orquestra em roda. Com flautas e sopros. As músicas brasileiras eram tocadas assim, não dá pra tocar em ritmo de *jazz*. O ritmo era feito pelo Garoto, Menezes e Bola Sete, dois violões e um cavaquinho, quarta-feira de tarde tinha ensaio e de noite era ao vivo, a Nacional era um estação de rádio como não tem hoje nenhuma (Idem).

Podemos notar que Radamés fazia um número excessivo de arranjos e tocava em orquestras de variados gêneros, o que colaborou muito para a sua formação musical. Além disso na década de 50, era muito comum os profissionais de música ligados à orquestra - regentes, arranjadores, instrumentistas – trabalharem juntos e trocarem informações musicais, o próprio veículo do rádio possibilitava esses encontros. Radamés conviveu com os melhores músicos do período, dentre eles, os maestros que atuavam na Rádio Nacional: Lírio Panicalli, seu irmão Alexandre Gnattali, Alberto Lazolli, Romeu Ghysman, Alceo Bocchino, Léo Peracchi, e outros, no programa semanal “Quando os maestros se encontram” que apresentava os maestros da casa demonstrando arranjos especiais com solos de instrumentistas e cantores explorando o repertório nacional e internacional. Nesse programa, a convivência com os melhores maestros do período, influenciou também os estudos de Radamés no que diz respeito à orquestração.

Sua obra orquestral com caráter mais erudito sempre continuou em paralelo com sua carreira da música popular. Destacamos o Festival Radamés Gnattali (1959) com a Orquestra Sinfônica Brasileira. Neste concerto, foram executados o *Concerto para harpa e orquestra de cordas* com o harpista Gianni Fumagalli; a *Brasiliiana n.3*; o *Concerto n.1 para violino e orquestra*, tendo como solista Anselmo Zlatopolsky. Sobre ter deixado a música erudita e ter trabalhado muito com a música popular Radamés comentou:

(...) faço música popular com todo prazer e gosto muito. Só de conviver com Pixinguinha, um sujeito fabuloso, com Garoto, Dino, Jacó, excelentes músicos. Se eu tivesse ido para Europa talvez fosse um grande pianista – tinha qualidades pra isso – mas nunca seria um compositor brasileiro. O que faço não é baseado em folclores porque meu negócio é o Rio de Janeiro, logo minha música é toda carioca. Vocês conhecem minha música sinfônica? Tenho 60 obras sinfônicas, algumas gravadas nos EUA, em Berlim, mas são todas baseadas no Rio de Janeiro (GNATTALI, catálogo digital, 2005).

Outra formação instrumental importante na trajetória de Gnattali ocorreu nos anos 60, quando o músico excursionou pela Europa na II Caravana Oficial da Música Popular Brasileira com o Sexteto Radamés composto por sua irmã Aída Gnattali ao piano, José Menezes no violão, Vidal Ramos no contrabaixo, Chiquinho do acordeon, Luciano Perrone na bateria (BARBOSA; DEVOS, 1984, p. 63). Nesta temporada, o arranjador e seu novo grupo musical puderam mostrar a música popular brasileira, suas orquestrações inusitadas e combinações de instrumentação para ouvintes europeus. É desse período sua contratação como regente e arranjador na TV Excelsior e na TV Globo (1968), emissora na qual permaneceu por aproximadamente vinte anos (EVANGELISTA, Folha S. Paulo, 2005). Sobre seu trabalho na Rede Globo com Radamés Gnattali, o músico Luiz da Anunciação nos contou:

Eu trabalhei muito com ele na Globo, onde nós tínhamos uma função de arranjador e de regente de programa, tinha regente nos programas, hoje não, acabou tudo. Tinha os programas que você era responsável, aquela

coisa toda, ele tinha essa função lá e eu tinha também a mesma função e nós trabalhamos juntos. [sobre sua amizade com Radamés] Só na Globo foram mais dez anos. (...) A orquestra da Globo era muito boa, grande. Zé Menezes estava lá também, depois fazia arranjos, os melhores músicos do Rio estavam lá. A Globo tinha condição de ter os melhores músicos. As cordas eram boas, o pessoal do Municipal. [sobre os arranjos] (...) não eram só do Radamés, ele trabalhava lá, eu trabalhava, tinha outros regentes como por exemplo Lírio Panicalli e alguns que já morreram que não me lembro. Hoje que a coisa é menos, porque tem esse negócio de gravação, você faz e pronto. Não tem mais orquestra, não tem mais nada. (ANUNCIACÃO, entrevista, 2011).

No final da década de 70, Radamés Gnattali foi apresentado por Joel Nascimento a um grupo de músicos jovens, com os quais formaria a Camerata Carioca. Faziam parte deste Rafael Rabello, violonista, Joel Nascimento no bandolim, João Pedro Borges e Maurício Carrilho, nos violões de seis cordas, Luciana Rabello no cavaquinho e Celso da Silva, ritmista. O grupo teve uma aceitação instantânea, lançou novamente a suíte *Retratos*, de autoria de Radamés, que homenageava em quatro movimentos, quatro grandes músicos brasileiros: Pixinguinha, Ernesto Nazareth, Anacleto de Medeiros e Chiquinha Gonzaga. Gravaram cinco discos até 1984, dando um novo vigor e direção estética ao gênero do choro (BARBOSA; DEVOS, 1984, p. 67).

Em 1986, Radamés sofreu um acidente vascular cerebral, entretanto recuperou parte de seus movimentos, a escrita e a fala. Voltou a tocar e estudava piano muitas horas por dia. Os amigos que tocavam com ele comemoraram e começaram os preparativos para um novo concerto, mas no final do ano, ele sofreu novamente outro acidente vascular e depois disso não obteve melhoras. O músico faleceu em 1988.

Em suma, Radamés foi considerado desde jovem o melhor instrumentador de música popular no Brasil, trabalhou em um ritmo impressionante na composição de trilhas para cinema, teatro, *ballets*; na elaboração de arranjos para orquestras de rádio, de televisão, gravação de discos; além do seu trabalho na música erudita, com mais de 300 sinfonias, sonatas e concertos diversos (GNATTALI, catálogo digital, 2005). O maestro transitou entre a música erudita e a popular com desenvoltura, utilizando diversos estilos musicais com competência e sem constrangimento.

1.3 Radamés e o cinema brasileiro

Gnattali também teve um intenso envolvimento no cenário do cinema brasileiro. Verificamos que o maestro atuou como compositor de trilhas para o cinema brasileiro de 1933 a 1983, compôs trilhas musicais de 56 filmes⁶, trabalhou com significativos diretores como Humberto Mauro, Nelson Pereira dos Santos, Victor Lima, Eurides Ramos, José Carlos Burle, Rui Santos e orquestrou os primeiros filmes estrelados por Mazzaropi realizados na Vera Cruz, sendo que sua maior produção ocorreu na década de 50 com um total de 35 trilhas musicais para filmes de ficção.

Além da vasta filmografia, outro fator que nos instigou, foi o fato da assinatura musical de Radamés Gnattali estar relacionada com filmes bastante representativos da cinematografia brasileira sob os pontos de vista estético e de crítica. Nos referimos à *Ganga Bruta* (1933), *Argila* (1940), *Sai da Frente* (1952), *Tico-tico no fubá* (1952), *Rio 40 Graus* (1955), *Rio Zona Norte* (1957), *A falecida* (1964), *Jogo da vida* (1976) e *Eles não usam black tie* (1981). Radamés Gnattali foi durante toda sua carreira, sinônimo de competência e inventividade, o que questionamos foi se a música composta para os filmes por ele contribuiu para que os fatores relacionados ao sucesso e difusão afluíssem.

Na sua adolescência Radamés estudava música erudita no Conservatório e ao mesmo tempo tocava em cinemas e em bailes para se manter financeiramente. Sua intimidade com o cinema veio desde época em que acompanhava ao piano as sessões de cinema mudo no Cine Colombo com os amigos Sotero, Luiz Cosme, Júlio Grau e mais dois músicos que compunham uma orquestra formada por dois violinos, flauta, violoncelo, contrabaixo e piano. De acordo com o maestro:

⁶ A filmografia completa está nos ítem “anexos”, ao final deste trabalho. É relevante notar que esta filmografia foi obtida através de levantamentos e pesquisas para nosso trabalho. Como dissemos, a pesquisa da música elaborada para o cinema brasileiro por Radamés Gnattali é inexistente, a única lista de filmes musicados por ele consta no site do maestro, entretanto está incompleta. Em entrevista, o organizador do site, Roberto Gnattali, sobrinho de Radamés, nos disse que não sabia ao certo quantos filmes Radamés tinha musicado, foi por meio do nosso trabalho que tomou

Com 18 anos, enquanto eu estudava no Instituto teoria, solfejo, piano e violino, tocava ao mesmo tempo num cinema para ganhar uns cobres. Em 1924 integrei uma pequena orquestra (...) a gente tocava no Cinema Colombo, no bairro Floresta, e ganhava 10 mil réis por dia. As partituras eram *pout pourri* de canções francesas, italianas, operetas, valsas, polcas. Nós líamos tudo o que havia na estante enquanto na tela passavam os filmes mudos (BARBOSA; DEVOS, 1984, p. 14).

Embora o acompanhamento musical no cinema desse período, não possa ser classificado como a trilha sonora⁷ composta nos moldes que conhecemos atualmente - Radamés mesmo afirmou que ele e os músicos tocavam todo o repertório que estava à disposição, enquanto os filmes transcorriam - é notório que tudo isso lhe trouxe a bagagem e um bom conhecimento da música incorporada à imagem em movimento.

A relação do compositor com o cinema estreitou-se por questões financeiras, visto que ainda na infância Radamés estudava piano com o intuito de ser concertista. Radamés perpassou todo repertório de música erudita para piano, que era o programa do Conservatório de Música de Porto Alegre e que formava seu repertório de concerto⁸, no entanto teve que abandonar seu sonho e partir para a música popular. Daí começaram os primeiros trabalhos nas transmissoras de rádio e depois no cinema como ele comentou:

Eu comecei como concertista. Terminei meu curso em Porto Alegre e vim para o Rio para ser concertista. Eu tinha qualidades para isso. Mas naquele tempo não havia possibilidade de se viver só de concerto. Hoje, há uma porção de sociedades que dão bolsas, mas naquele tempo não havia. Então eu tive que ir para a música popular para sobreviver (GNATTALI, catálogo digital, 2005).

(...) Talvez, eu gostasse de viver apenas da música erudita, o que é muito difícil. Talvez, nos países socialistas não seja assim. Mas aqui, viver do

conhecimento.

⁷ A partir da década de 30, com a invenção da banda sonora e a gravação em pistas separadas, podemos concluir que trilha sonora é a atuação do conjunto das três pistas de som constituintes em um filme: a pista de ruídos, a pista de diálogos e a pista de música (CARRASCO, 1993).

⁸ Ao longo de sua adolescência Radamés se apresentou com orquestras e como pianista solista com repertório que reunia Liszt, Bach, Tchaikovsky, entre outros. Já em sua maturidade continuou se apresentando como solista com obras de caráter erudito, contudo as obras eram de sua autoria.

direito autoral das composições, não é possível. Se eu fosse tentar viver das minhas composições, eu estaria maluco, hoje. Já tinha me suicidado. Não dá. A não ser tocando em orquestra de rádio, em cinema, em televisão (Idem).

Observamos em nosso trabalho a preocupação de alguns diretores de filmes sobre retratação da identidade nacional. A pesquisa nos revelou que os compositores de música que participaram das trilhas sonoras eram maestros e arranjadores importantes da música popular brasileira, a maioria deles ligada ao movimento do nacionalismo musical.⁹ Radamés participou deste momento, e quando indagado sobre seu estilo ele afirmava: “Sou um neoclássico nacionalista” (BROWNE, *Gazeta do povo*, 1998). As manifestações sobre o caráter nacionalista na obra de Radamés Gnattali são apontamentos que nos fazem refletir sobre sua vertente musical no sentido de ressaltar ritmos e folclore brasileiros. Há algumas notificações sobre essa vertente em sua carreira, principalmente no que corresponde a sua obra erudita. Anotamos a crítica por ocasião da execução da *Suíte para pequena orquestra* (1940) de Radamés na escola de Música do Rio de Janeiro, pela Orquestra PROMUSICA, sob a direção do maestro Edoardo de Guarnieri:

Aproveitando temas folclóricos ou infantis, ele fez do seu trabalho uma obra viva e palpitante, onde o emprego de uma instrumentação próxima dos processos *jazz* bandistas revela os seus fortes pendores para a música sinfônica moderna. O emprego do ritmo é vario e múltico, o jogo de timbres se reveza num feliz emaranhado de sonoridades. Brinquedo, como *Acalanto*, explora a temática singela de concepções musicais da criança, enquanto *Aboio* comenta em encantadora peregrinação pelos vários naipes de sopro, de madeira e de cordas, o canto triste e nostálgico dos vaqueiros. Assoa o eco longínquo que é uma das características

⁹ No final do século XIX, em oposição ao estilo da ópera italiana e à estética romântica, surgiu na Europa uma nova corrente estética denominada de nacionalismo musical baseada na música genuína dos países muitas vezes decorrente do folclore. Segundo Mariz: “Compositores da Rússia, Espanha, Polônia, Tchecoslováquia, Hungria agregaram o patriotismo por meio dos ritmos e melodias populares em diversos gêneros musicais. Pelo processo político mundial vivido, depois da 1ª. Guerra Mundial houve uma intenção de universalismo musical e a corrente perdeu sua força, embora não tivesse acabado”. No Brasil, o nacionalismo aconteceu anos mais tarde com relação à Europa e na Semana de Arte Moderna de 1922, o nacionalismo musical teve um forte impacto com a participação de Villa Lobos, um dos grandes expoentes do movimento (MARIZ, 1981, p. 262).

desses cantares campestres, ressoando pelas estradas. Radamés Gnattali que soube retratar em sua página, com êxito de expressão e de técnica. A valsa é um mimo. Vibra em sua melodia sinuosa, das lembranças de um Brasil distante, em meio de uma harmonização algo raveliana. Desfile, último tempo da suíte, talvez se ressinta de um certo desperdício de instrumentação. Contudo, apresenta uma estrutura dinâmica e ousada, cheia de interesse, pelas suas formas rítmicas, e bem concebida na evocação da nossa fase inicial (D'OR, **Jornal da tarde**, 1940).

A crítica acima faz muitas considerações importantes sobre o nacionalismo na obra de Radamés, embora também coloque sobre o “desperdício” da instrumentação utilizada. Neste momento, o músico se firmava como orquestrador e é natural esse tipo de apontamento. É importante ressaltar que Radamés transitou na música nacionalista e conseguiu o envolvimento da cultura brasileira, do folclore e das canções regionais também na Rádio Nacional - com o programa “Cancioneiro Royal” (1956) que tinha essa temática musical e no cinema – principalmente nos filmes da década de 50. Pelos críticos o maestro foi considerado um “defensor intransigente de um nacionalismo musical” e, segundo o comentário do jornalista José Carlo Burle,

(...) Radamés sempre que pode, e os roteiros permitem, insere motivos musicais populares ou mesmo folclóricos, aproveitando o cinema como instrumento de divulgação das tradições mais arraigadas e desconhecidas (BARBOSA; DEVOS, 1984, p. 46).

Confirmando essas colocações, observamos na análise dos filmes musicados por Gnattali da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, o aparecimento de vários temas com raízes populares, entretanto caracterizadas com inovação devido aos arranjos e orquestrações tão explorados (ONOFRE, 2005, p. 285). Os filmes são todos de 1952 - *Sai da Frente*, com direção de Abílio Pereira de Almeida; *Nadando em Dinheiro* dirigido também por Abílio P. de Almeida e Carlos Thiré e *Tico-tico no fubá*, com direção de Adolfo Celi.

Radamés Gnattali também foi o responsável pela trilha musical de dois filmes importantes na cinegrafia brasileira dirigidos por Nelson Pereira dos Santos filmes *Rio 40 graus*

(1955) e *Rio Zona Norte* (1957). Para *Rio 40 graus* a trilha de Radamés é ímpar, como destaque podemos citar a abertura que apresenta a orquestração do samba *A voz do Morro*, de Zé Kéti, com instrumentação percussiva brasileira aliada a instrumentos orquestrais, como violinos e naípe de madeiras. Já em *Rio Zona Norte* Radamés trabalhou com seu irmão Alexandre Gnattali, dividindo as orquestrações e segundo Roberto Gnattali provavelmente também a regência da orquestra:

Às vezes o Radamés chamava o Alexandre para reger, Alexandre era um bom maestro, era exigente. Radamés não tinha menor paciência para gravar, para reger, ele regia as músicas dele sinfônicas porque ofereciam para ele para tocar, mas não tinha regente, aí ele regia, mas não gostava muito de reger. Alexandre gostava, era exigente, brigava com os músicos, era muito bravo, se tocava errado, dizia “que absurdo”. Radamés não se estressava, de jeito nenhum (GNATTALI, entrevista, 2011).

Na década de 80 vemos que Radamés compôs a trilha de *Eles não usam Black tie* (1981) dirigido por Leon Hirszman e *Perdoa-me por me traíres* (1983) com direção de Braz Chediack. Os dois filmes são baseados em textos de dramaturgos brasileiros, Gianfrancesco Guarnieri e Nelson Rodrigues e apresentam canções temáticas condutoras da narrativa. *Eles não usam black tie* apresenta uma canção de Adoniran Barbosa e orquestrações com composições originais de Radamés para seqüências, essa combinação de músicos para compor a trilha deu ao filme um caráter popular e enfatizou a luta de classes proposta no roteiro. *Perdoa-me por me traíres* conta com o tema homônimo de Chico Buarque, compositor com uma carreira consolidada. Nos dois casos, Radamés Gnattali trabalhou com as canções, modificando seus arranjos e instrumentação ao longo das narrativas.

1.4 A habilidade de Radamés Gnattali para musicar filmes

Radamés Gnattali atuou como maestro, regente, compositor e arranjador e essa gama de possibilidades em sua na carreira possibilitou também que atuasse nessas especialidades nos filmes brasileiros. Algumas dessas particularidades estão presentes nos créditos iniciais dos filmes e colaboram para o entendimento de como a música de Radamés contribuiu para a narrativa, embora alguns créditos sejam confusos e até hoje não denotem com exatidão o trabalho do compositor da trilha musical.

O primeiro filme que Radamés compôs a trilha foi *Ganga Bruta* que traz em seus créditos iniciais, o músico como regente, selecionador musical e compositor da trilha original. As canções ficam creditadas para Heckel Tavares e ao próprio Radamés e um terceiro crédito coloca a canção tema como sendo de Heckel Tavares e Joracy Camargo cantada por Jorge Fernandes. Na verdade, a única canção que Radamés compôs foi *Teus olhos... água parada* conforme podemos observar na partitura, que é o *leitmotiv* do casal protagonista Marcos e Sônia. A canção tema *Ganga bruta* e as canções populares então, são reservadas a Tavares e Camargo.



Figs. 11 a 14: Créditos iniciais do filme *Ganga Bruta* (1933).

Na década de 40 selecionamos o filme *Argila*. Neste filme nos fica duvidoso sobre o que realmente o maestro fez, pois a participação de Villa Lobos também é grafada como “Musica de” e a Radamés coube a partitura musical. Segundo entrevistado Hernani Heffner, os créditos

“Música de”, designam a composição de Villa Lobos para o filme, que pode ser inédita ou não¹⁰, e a partitura musical a que está destinado para Radamés se trata da composição original inédita para o filme¹¹. Para este filme podemos afirmar que a música que Iberê Gomes Grosso executa ao violoncelo é de Villa Lobos por dois motivos: a personagem principal diz ao seu criado que peça a Iberê para tocar aquela musica de Villa Lobos e segundo a entrevistada Valdinha, Iberê mantinha uma relação musical intensa com Villa Lobos participando de muitos de seus arranjos. No caso a *Canção de Romeu* tem letra de Olavo Bilac, musica de Roquete Pinto e partitura de Radamés. Neste caso, a “partitura de” são os arranjos da canção descrita.

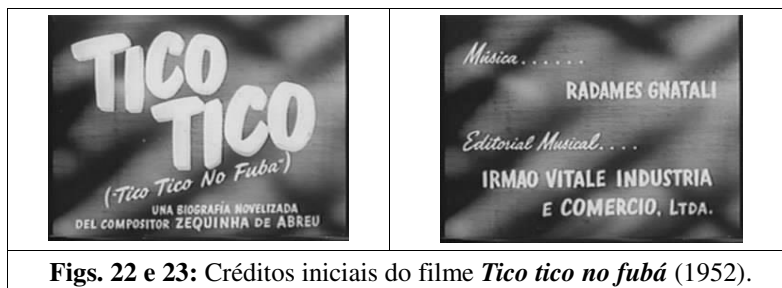
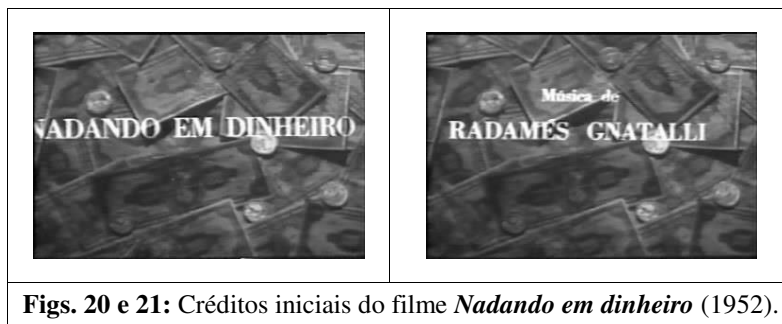


Figs. 15, 16 e 17: Créditos iniciais do filme *Argila* (1940).

Na década de 50, exemplificamos os créditos de 18 filmes. Destes filmes há uma variedade de créditos para o trabalho de Radamés. Um dos créditos mais comuns é o de “Música de” e de acordo com nosso agrupamento os filmes *O barbeiro que se vira* (1958), *Fuzileiro do amor* (1956), *O rei do movimento* (1954), *Sai da frente* (1952), *Dona Xepa* (1959), *Nadando em dinheiro* (1952), *Tico tico no fubá* (1952) e *Titio não é sopa* (1958), apresentam esse tipo de denominação.

¹⁰ Podem existir no filme composições de Villa Lobos que já tinham sido executadas com orquestra e gravadas, entretanto foi a primeira vez que essas composições foram acopladas a um filme.

¹¹ A expressão “partitura de” também pode significar arranjos com temas inéditos.



O crédito “Música de” nos diz que toda a música do filme foi composta por Radamés. Deste modo podemos pensar na música diegética – incluindo as canções nos *dancings* e shows - e na música não diegética. Entretanto, a análise das músicas dos filmes aponta que as canções presentes neles não são de autoria de Radamés, e em alguns casos nem os arranjos. Vemos então que era uma qualificação generalizada e serve para toda a música do filme, sem distinção, o que por vezes, não ocorre.



Figs. 24 e 25: Créditos iniciais do filme *O rei do movimento* (1954)



Figs. 26 e 27: Créditos iniciais do filme *Fuzileiro do Amor* (1956).



Figs. 28 e 29: Créditos iniciais do filme *Barbeiro que se vira* (1958).



Figs. 30 e 31: Créditos iniciais do filme *Titio não é sopa* (1958).



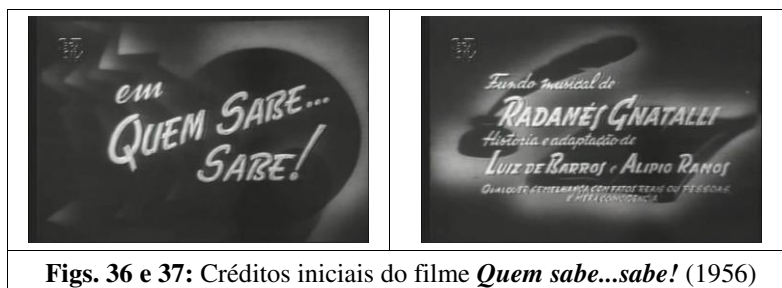
Figs. 32 e 33: Créditos iniciais do filme *Dona Xepa* (1959).

No filme *Marujo por acaso* percebemos juntamente com o crédito “Música de” há

uma denominação que será muito importante na década de 80 e redefinirá a posição do músico compositor de trilhas no Brasil, estamos nos referindo ao crédito de “Direção musical”.



A expressão “fundo musical”, muito comum nesse período, refere-se à música composta como inserção não diegética que pode ser inédita (e na maioria das vezes é) ou não. Entretanto, a maioria dos créditos desse período atribuem a Radamés a função de compositor (utilizando temas inéditos ou músicas de seu repertório orquestral que não estavam vinculadas a filmes) e orquestrador da trilha dos filmes. Lembrando que esse é um período no qual as canções estão muito presentes e Radamés nessa década atuou muito como orquestrador de canções, as quais eram interpretadas por cantores famosos das décadas de 40 e 50. Esse tipo de créditos vemos em *Quem sabe...sabe!* (1956), *O noivo da girafa* (1957), *Chico Fumaça* (1958), *Na corda bamba* (1958). No filme *Quem roubou meu samba* (1959), vemos a denominação de “Música de fundo”, que é idêntica à acima.





Figs. 38 e 39: Créditos iniciais do filme *O noivo da girafa* (1957)



Figs. 40 e 41: Créditos iniciais do filme *Chico Fumaça* (1958)



Figs. 42 e 43: Créditos iniciais do filme *Na corda bamba* (1958)



Figs. 44 e 45: Créditos iniciais do filme *Quem roubou meu samba* (1959)

Nos filmes *Rio 40 graus* e *Rio Zona Norte*, vemos o crédito “Partitura musical de”, significando que a música composta por Radamés para o filme é original, entretanto somente pelos créditos não se pode saber se toda a música do filme foi composta por ele. Especificamente nestes filmes, isso não ocorreu, pois há o crédito das canções para Zé Kéti e muitas vezes essas canções não têm orquestração ou arranjos para instrumentação elaborada – no caso de *Rio Zona Norte* há até uma inserção de uma canção de Zé Kéti sem acompanhamento instrumental.

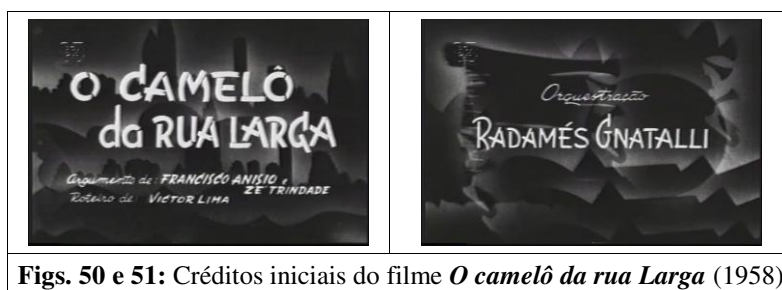


Figs. 46 e 47: Créditos iniciais do filme *Rio 40 graus* (1955)



Figs. 48 e 49: Créditos iniciais do filme *Rio Zona Norte* (1957)

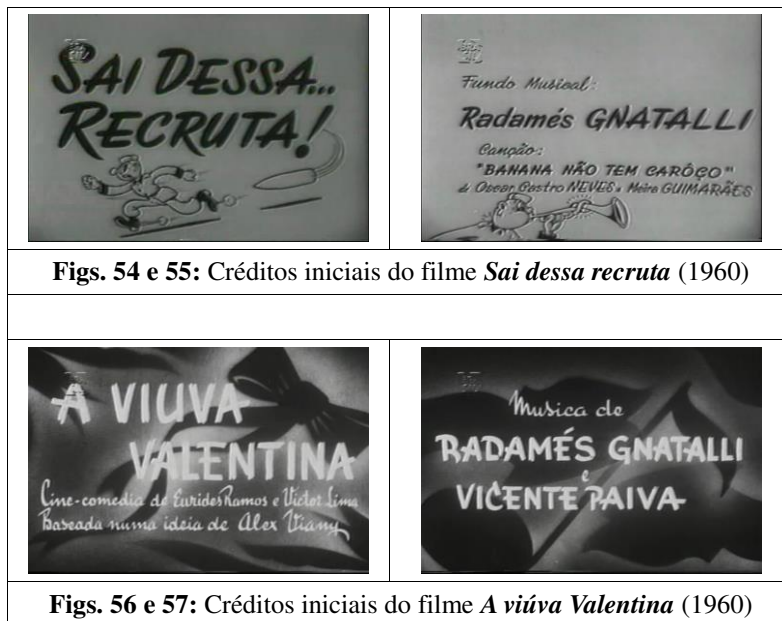
Nos filmes *O camelô da rua larga* (1958) e *Cala boca Etelvina* (1958), o crédito presente é de “Orquestração”. Neste caso há uma especificação de que o compositor apenas fez o arranjo das músicas e não as compôs. Entretanto, nestes filmes observamos que toda a música não diegética foi composta por Radamés e também orquestrada por ele. Essa denominação talvez esteja ligada à valorização dessa característica do músico porque em toda sua carreira, Radamés sempre esteve ligado ao arranjo das trilhas dos filmes, além de atuar como compositor em muitas.



Figs. 50 e 51: Créditos iniciais do filme *O camelô da rua Larga* (1958)

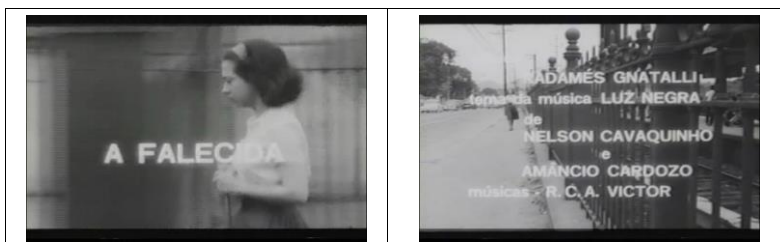


Na década de 60 marcamos os filmes: *Sai dessa recruta* (1960), *Viúva Valentina* (1960), *A falecida* (1964) e *Grande Sertão* (1965). Os dois filmes do início da década são comédias com inserção de canções, bem similares às das décadas anteriores, portanto os créditos ainda são bem típicos da década de 50.



Já *Grande Sertão* e *A falecida* atribuem a Radamés a música composta com a inserção do termo “regência”, o que significa que além de compor a trilha musical, ele regeu a orquestra no dia da gravação da trilha, o que era usual, entretanto não creditado nos filmes anteriores. Portanto, já notamos uma mudança na grafia dos créditos para o compositor da trilha. Já em *Fábula*, Radamés divide os trabalhos da música do filme com Luciano Perrone que assina

direção musical, ficando a composição a cargo de Gnattali.



Figs. 58 e 59: Créditos iniciais do filme *A falecida* (1964)



Figs. 60 e 61: Créditos iniciais do filme *Fábula* (1964)



Fig. 62 e 63: Créditos iniciais do filme *Grande Sertão* (1965)

Na década de 70, Radamés compôs a trilha do filme *O Jogo da vida* (1976) com direção de Maurice Capovilla. Neste filme vemos o crédito “música de João Bosco e Aldir Blanc” se referindo à utilização da canção tema do filme e direção musical do Maestro Radamés Gnattali.



Figs. 64 e 65: Créditos iniciais do filme *O jogo da vida* (1976)

Neste caso, podemos já perceber uma tentativa de creditar o que exatamente ocorreu no filme. O termo de diretor musical nos parece mais adequado e muito utilizado depois da década de 70, o qual designou que toda a música do filme teve arranjos de Radamés, inclusive as inserções da canção-tema orquestrada - autoria de João Bosco e Aldir Blanc. O termo também pode indicar que Radamés foi o compositor das inserções musicais não diegéticas na narrativa. Em entrevista, Maurice Capovilla nos contou sobre como era o processo para contratação e escolha dos músicos e diretores musicais em seus filmes:

Eu não tinha muito contato com o maestro, quem arranjava tudo para mim era o Pelão. Ele chamava o maestro, os músicos, ia junto nas gravações e depois levava para mim, aí eu escolhia onde ia colocar e retirar a música, mas contato com o diretor musical era muito pouco, infelizmente, pois na época isso não era muito comum. O produtor fazia quase tudo (CAPOVILLA, entrevista, 2011).

O produtor João Carlos Botezeli, conhecido pelo apelido de Pelão no meio musical, foi responsável por uma série de produções de músicas de filmes nos anos 70 e 80. Ele trabalhava como um contato entre o diretor e o músico ou compositor da trilha e muitas vezes até indicava quem seria o melhor músico para determinado filme. No caso de *Jogo da vida*, Pelão indicou o nome de Radamés nos primeiros encontros com o diretor Capovilla, que prontamente aceitou a sugestão.

Já no fim de sua carreira, Radamés compôs as trilhas para os filmes *Eles não usam black-tie* (1981) e *Perdoa-me por me traíres* (1983). Os dois filmes trazem o crédito de direção

musical para Radamés, termo que se tornou usual para filmes desde 70. O que os filmes têm em comum é a utilização de dois compositores de renome da música popular brasileira para compor a música tema dos filmes, no caso duas canções. No primeiro, o compositor convidado foi Adoniran Barbosa, que faz um trocadilho com o título do filme *Eles não usam black tie* para *Nóis não usa os blequetais*.



Em *Perdoa-me por me traíres*, Chico Buarque compôs *Mil perdões* interpretada por Gal Costa já nos créditos iniciais. Essa utilização de compositores e músicos expressivos era uma prática usual por diretores na década de 80, como observamos nos filmes deste período (a exemplo dos filmes dirigidos por Cacá Diegues, Arnaldo Jabor, Luis Carlos Barreto, entre outros).



O que notamos com a análise dos créditos é uma tentativa de configuração para o trabalho do diretor musical ao longo dos anos. Vemos primeiramente o crédito “música de” para uma generalização do que o músico possa ter feito no filme e com o passar dos anos as palavras

“fundo musical”, “orquestração”, “regência”, culminam no que vemos até hoje: “diretor musical”. Entretanto, esse termo também é generalizado e não denota exatamente o que o músico fez. Com essa denominação, temos a certeza de que o músico dirigiu o trabalho, mas não sabemos se ele compôs, tocou ou regeu, o que pode acontecer. Isso denota uma deficiência de organização da indústria cinematográfica brasileira no que diz respeito à música e ao som no cinema. Os créditos em filmes no Brasil são confusos porque não há uma divisão rígida de trabalhos, como ocorre por exemplo na indústria cinematográfica americana com um departamento musical constituído desde a década de 30. No Brasil atualmente observamos os créditos “som” e “música” para distinguir as duas pistas sonoras do filme, uma ligada à produção de gravação – captação de som – e outra ligada à área musical – englobando composição, gravação, regência e outras funções.

É curioso notar que em apenas um dos créditos dos filmes, o nome de Radamés está grafado corretamente - no filme *Argila*. Nos outros filmes observamos: Radamés Gnatalli, Radamés Gnattalli, Radamés Gnatali. Notamos também a grafia errada do nome do compositor na partitura de uma canção filme *Ganga Bruta*, Radamés C. Natali.



Fig. 71: Capa da partitura da canção *Teus olhos... água parada*.

Com relação aos créditos de toda obra de Radamés, podemos afirmar que em alguns casos são confusos, como relatou-nos em entrevista Adriana Ballesté por ocasião da pesquisa nos arquivos pessoais do compositor para elaboração do catálogo digital sobre Radamés e do site

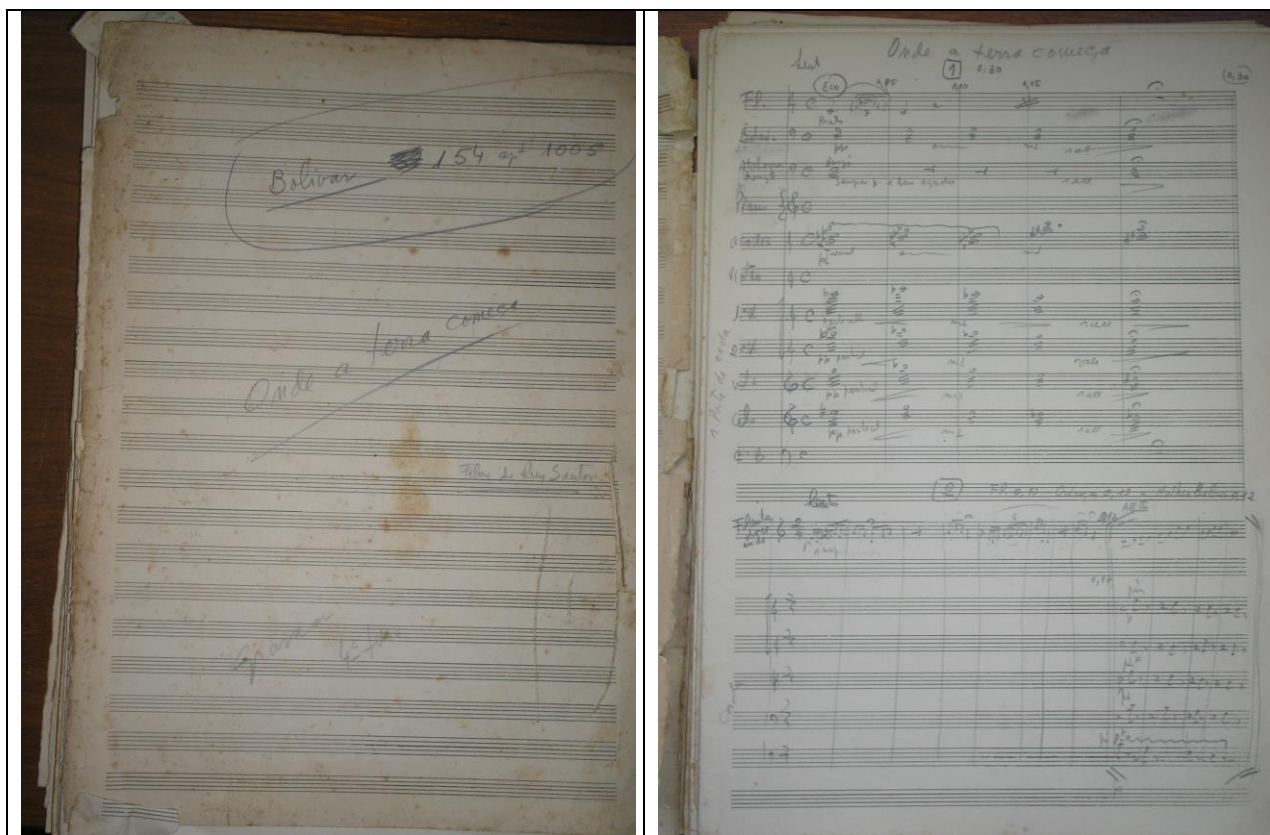
atualmente disponível na mídia digital:

Quanto à catalogação da discografia tem muito problema de crédito, de nome errado, foi muito difícil fazer a discografia, tanto que nós não íamos fazer (...) aí resolvemos e deu muito trabalho porque as informações são muito complicadas, nomes diferentes de peças, são pequenas diferenças que na hora de você escrever tem que parar, você tem Suíte e a outra Sonata e coisas do tipo (BALLESTÉ, entrevista, 2010).

Ballesté complementa que o material musical que o maestro deixou está no Rio de Janeiro com a Sra. Nelly Gnattali, viúva do maestro. Ela também nos contou sobre dificuldade de catalogação e organização do material musical encontrado:

Quanto ao material, estava espalhado, ainda não está todo unido, o Roberto [Gnattali] tem muita coisa e a Nelly também e em termos de discografia o Sr. Jairo Severiano também tem. Quando você começa a abrir as caixas, você vê a multiplicação da obra (...) o Radamés dava muitas partituras, isso é uma coisa interessante, mas que dificulta o trabalho de catalogação e organização. Então ele dava, e agora como a gente tem essa facilidade da digitalização, a gente pedia para as pessoas mandarem a partitura que a gente ia só digitalizar e devolver. A maior parte topou e algumas até mandaram as partituras para a Nelly. Então a gente digitalizou e devolveu. A partitura principalmente antigamente era uma coisa de muito valor, o próprio documento, a partitura. O Radamés fazia cada partitura de uma forma diferente, então são várias versões (...), a catalogação disso é muito complicada, porque o mesmo concerto ele fez para instrumentos variados, formatos variados e fez não só isso, mas cópias diferentes, com datas diferentes, foi difícil chegar a uma conclusão (...) às vezes no início tinha uma data e no final outra, qual é a data? Ele começou a escrever aqui e acabou aqui ou isso aqui foi uma cópia, foi esse arranjo, essa versão, muito difícil, e aí você vai catalogando assim. Ele não tinha nenhum diário, nenhum tipo de organização, isso ele nunca teve. Aí muita coisa o Roberto sabia, a Nelly sabia, tem datas estimadas que eles lembravam e os outros de registro, essa musica foi lançada em tal disco e aí você vai cruzando informações. Procuramos utilizar os padrões de catalogação, contratamos uma bibliotecária e informações de historiadores (Idem).

Um outro fato relevante que abordamos diz respeito as partituras orquestrais dos filmes musicados por Radamés Gnattali. Apenas uma partitura foi encontrada. Trata-se da partitura de *Onde a terra começa* (1965), filme dirigido por Ruy Santos¹².



Figs. 72 e 73: Primeiras páginas da partitura para orquestra do filme *Onde a terra começa* (1965)

É sabido que partituras de filmes são documentos raros no Brasil, principalmente quando se trata de filmes anteriores à década de 60, quando muitos compositores são falecidos. A obra composta para o cinema por Radamés Gnattali não foi armazenada ao longo de sua carreira. Muitos arranjos populares se perderam e em seu acervo particular não consta nenhuma partitura para filmes, fato que não acontece com sua obra erudita, mantida quase em sua totalidade. Valdinha

¹² A partitura original encontra-se no Centro de documentação da Cinemateca do MAM RJ – Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Por ocasião da pesquisa disponibilizamos também para o Centro de documentação, a partitura digitalizada, desenvolvida durante nosso processo (julho 2010).

nos contou que organizou uma parte do acervo de Radamés:

Eu fui a jornais, biblioteca, mas era muito pouco o material que tinha e aquele álbum de recortes de jornais foi o que norteou bastante. E também dona Aída, a irmã dele, foi muito importante para resgatar as coisas que ele tinha feito. [sobre o material de Radamés] Não era organizado, na época eu não tive acesso às partituras. O máximo que aconteceu é que ele tinha uma agenda de telefones onde ele escrevia lá: letra A, Aboio, letra B, Brazilianas, então ele ia colocando naquela agenda de telefone com o alfabeto, as obras que ele tinha. Meu resgate das obras foi feito por essa agenda pessoal dele, de recortes de jornais, de programas de concerto. Depois eu comecei a organizar o acervo de partituras dele. Eu pedi a ele, e ele não queria de jeito nenhum. Porque daí eu vim trabalhar no museu em 86 e comecei organizar o acervo de partituras do Villa Lobos. Então eu estava pegando uma experiência, porque eu queria. Eu disse: “Olha maestro eu posso organizar”. Eram envelopes mal acondicionados, empoeirados, entendeu? Eram envelopes de papel pardo que as partituras iam sofrendo ali. Aí ele resistiu, resistiu, até que eu o convenci e ia lá sempre e comecei a organizar. Aí depois ele faleceu e criamos a Associação Radamés Gnattali e a Nelly permitiu que eu desse continuidade a esse trabalho (BARBOSA, entrevista, 2011).

Em nossa pesquisa abordamos todos os entrevistados com relação a esse material e sobre o paradeiro das partituras de filmes, as opiniões são unânimes:

Eu não vi partituras de filmes nesse material (...) tem músicas originais nos filmes e isso é muito estranho que não tenham essas partituras, mas a gente abriu todas as caixas com o material dele e não vi (Adriana Ballesté).

[contando sobre o filme *Perdoa-me por me traíres*] Ele compôs alguns temas, eu compus outros e fui com os músicos gravar, mas as partituras não sei onde estão. Nem eu tenho, eu compus com ele e não tenho e acho que ele também não (Roberto Gnattali).

Partituras? Não sei, nunca vi. Quem fazia tudo para mim era o Pelão, mas

acho que nem ele via isso (...) era coisa do maestro, dos músicos, isso não ficava com a gente (Maurice Capovilla, diretor de *Jogo da Vida*).

Não tinha nada de filme. Depois com a convivência, aí fiquei amiga dele, fui percebendo que o que ele mais dava importância na vida dele eram as composições eruditas, ele tinha um verdadeiro orgulho de ser um músico que fez obras de concerto (Valdinha Barbosa).

É importante destacar que Radamés compôs trilhas para filmes de diversos gêneros: chanchadas, ficção biográfica, comédias e dramas, assim, fazer música para essa gama de possibilidades permitiu ao músico uma visão ampla da linguagem cinematográfica. São 50 anos de trabalhos dedicados ao cinema brasileiro, o que observaremos na segunda parte deste trabalho.

SEGUNDA PARTE

**50 ANOS DE MÚSICA ELABORADA PARA O
CINEMA BRASILEIRO
POR RADAMÉS GNATTALI**

capítulo 2

ANOS 30

2.1 Panorama da música popular na década de 30

Ao analisar a música composta para cinema na década de 30 por Radamés Gnattali, traçamos um panorama da música popular no Brasil no período antecessor até os anos 30 para compreensão exata das influências que possam transparecer no cinema brasileiro. Notamos que a ligação inicial entre o cinema e a música no Brasil, por volta da década de 20, está muito atrelada ao carnaval e ao samba que no início dos anos 10, com suas origens no morro, começa a ocupar novos espaços em razão da reforma e expansão urbana ocorrida naquele período no Rio de Janeiro. Vale lembrar que até 1917, não se fazia música para o carnaval, entretanto com o sucesso da primeira composição de samba, (*Pelo telefone* em 1917) houve um interesse dos compositores, que passaram a compor sambas e logo em seguida, marchas carnavalescas. O período entre 1917 a 1928 foi de transição e modernização para a música popular com uma renovação de costumes deflagrados com o pós-guerra¹³. No campo da música houve o investimento da indústria fonográfica, que aproveitou a moda da música americana e por conseguinte vimos a proliferação das *jazz bands* e uma diminuição de gravações com os regionais de choro. A partir de 1927, a produção de discos cantados aumentou por causa da chegada do sistema eletro magnético de gravação do som e desta forma, os cantores não precisavam mais se esforçar para cantar, exercendo a forma mais natural de interpretação (SEVERIANO; MELLO, 1997, p. 51). De 1929 a 1945, a música popular no Brasil teve seus momentos mais produtivos que estabeleceram padrões que perduraram até o final do século, foi a chamada Época de Ouro.

Além da gravação elétrica chegaram ao Brasil nos anos vinte: o rádio (1922) e o cinema falado (1929) - com a estréia no Cine Paramount em São Paulo do filme *Alta traição* (*The patriot*), o primeiro longa metragem sonoro sincronizado¹⁴ a ser exibido no Brasil (COSTA, 2006, p. 86). Neste momento, já notamos a relação da música com os filmes de caráter documental datados de 1906, quando o importante documentarista Paschoal Segreto, já filmava

¹³ A primeira guerra mundial deu uma nova direção ao processo de industrialização no país - já sofrendo transformações desde o final do século XIX. A guerra desorganizou o mercado internacional e a economia no Brasil sofreu alterações nas condições do comércio cafeeiro, primeiro pelas dificuldades da exportação do café e depois com a valorização desse produto e fortalecimento do mercado interno. Com uma nova perspectiva econômica, a industrialização no setor cultural, principalmente do cinema, também ocorre, como veremos a seguir.

¹⁴ O filme apresentava o som por meio de discos no qual se ouvia ruídos, música sincronizada e algumas falas.

as festas do carnaval carioca. Entretanto, foi com os filmes cantantes¹⁵, produzidos entre as 1908 e 1912, que encontramos a temática do carnaval mais presente, havendo um aproveitamento do cantor que lançava o sucesso carnavalesco, como comenta Tinhorão:

A partir de 1909 até 1912, esporadicamente (como no caso de *Pierrô e Colombina*, filmado em 1916 com Eduardo das Neves em cinco partes para aproveitar o sucesso carnavalesco da valsa do mesmo título), o cinema pioneiro ia aproveitar-se sempre do prestígio das músicas e das figuras dos artistas populares para a conquista do público (TINHORÃO, 1972, p. 82).

A Cinédia, importante produtora cinematográfica carioca fundada nos anos 30 por Adhemar Gongaza, se empenhou em montagens desse tipo¹⁶. Em sua filmografia há registros de participação de cantores e compositores atuantes no carnaval como Carmen Miranda, Lamartine Babo, Noel Rosa, Francisco Alves e Assis Valente. Esse tipo de filme foi denominado de filme musical carnavalesco¹⁷, somados aos gêneros do samba e aos sucessos da marchinha, outro gênero musical predominante, principalmente entre 1932 e 1942. Segundo Severiano:

A partir do sucesso do filme *A voz do carnaval*, lançado em 1933, desencadeia-se no cinema brasileiro o ciclo da comédia musical, que reinaria por mais de 20 anos. Um lucrativo negócio, esses filmes tinham como chamariz a apresentação na tela de nossos cantores populares, na maioria das vezes interpretando música carnavalesca (...) o cinema era o veículo ideal para mostrar a imagem desses cantores, conhecida pelo grande público somente através de fotografias publicadas na imprensa. O cinema nacional contribuiu ainda para a consolidação do prestígio alcançado no rádio e no disco da cantora Carmen Miranda, a mais importante figura feminina da Época de Ouro (SEVERIANO; MELLO, 1997, p. 86).

¹⁵ Os cantantes referem-se a filmes mudos nos quais os cantores ficavam atrás da tela do cinema sem que o público os notasse e interpretavam ao vivo as canções de acordo com as imagens que viam. São filmes de curta duração e se apropriavam de revistas musicais e árias de ópera conhecidas.

¹⁶ Como exemplo temos o semi documentário *A voz do carnaval* (1933) e os filmes *Alô alô carnaval* (1936), *Tererê não resolve* (1938), entre outros.

¹⁷ As canções de carnaval entravam no filme como números musicais traçando uma ponte com a narrativa. Foi a fase em que o público podia apreciar seu artista preferido do rádio, no cinema.

Com o cenário configurado desta forma: marchinhas de carnaval de sucesso, o samba tomando outros segmentos de mercado e o cinema investindo em filmes carnavalescos, surgiu a parceria de Humberto Mauro e Radamés Gnattali. Entretanto, é interessante notar o gênero carnavalesco no cinema brasileiro, não fez parte dos trabalhos de Radamés. Os filmes da década de 30 e 40 com assinatura dele apresentam outras temáticas, focadas mais ao drama com inserções musicais que acompanharam esse tipo de construção. Há predominância da linha musical não diegética apresentada em narrativas de cinema clássico e no que se refere às canções, são observadas inserções de modinha e canções do folclore brasileiro.

2.2 Adequação da música realizada por Radamés na transição do cinema mudo para o cinema falado e a experiência com a Cinédia

Como vimos no capítulo anterior, nos anos 30 Radamés Gnattali estava mesclando seus trabalhos de composição na música erudita com a popular dando ênfase ao caráter orquestral. Trabalhando na RCA Victor e iniciando na Rádio Nacional, é que Radamés compôs as trilhas de cinco filmes: *Ganga Bruta* (1933), com direção de Humberto Mauro, *Maria bonita* (1936) dirigido por Julien Mandel, *Alegria* (1937) dirigido por Oduvaldo Vianna (filme inacabado) e *Onde estás, felicidade?* (1939) com direção de Mesquitinha e *Joujoux e Balangandans* (1939) dirigido por Amadeu Castelaneta, todos da Cinédia do Rio de Janeiro. Lembramos, que na Rádio Nacional nesse período, o cotidiano de Radamés era composto de suas atuações como pianista em orquestra, como ele contou:

A Nacional tinha orquestra de *jazz* dirigida por Gaó, Patané dirigia a de tangos, onde eu era pianista. Naquele tempo não se tocava musica brasileira com orquestra, só com regional. As orquestras de salão tocavam musica ligeira, operetas, valsas, por aí (GNATTALI, **Jornal do Brasil**, 1977).

Radamés afirma que naquele momento os arranjos orquestrais não existiam no rádio, contudo é importante salientar que nos filmes que participou nesse mesmo período, esse tipo de construção já existia. Saroldi ainda comentou que nos arranjos de orquestra na Rádio Nacional,

O acompanhamento orquestral era feito na base de partituras importadas, os sucessos internacionais. Aos cantores de samba restava a companhia do inevitável regional, formação de instrumentos de corda, percussão e sopro sempre pronta a preencher qualquer lacuna na programação (SAROLDI; MOREIRA, p. 42).

Percebemos que nos primeiros trabalhos de composição para música de cinema realizados por Radamés, a música com caráter erudito está muito presente, confirmando suas primeiras influências. Já percebemos nestes filmes uma influência da tradição operística do período romântico, referência muito comum aos compositores de música de cinema americanos¹⁸ principalmente na década de trinta (PRENDERGAST, p. 39). Formações camerísticas, princípios de orquestração e composições não originais de autores europeus foram utilizados nos primeiros filmes, além de uma característica peculiar, o não uso de percussão popular aliada à orquestra nas trilhas, diferenciando da década posterior. O primeiro filme que Radamés assinou a trilha musical deste período foi *Ganga Bruta*, dirigido por Humberto Mauro, diretor que tinha uma estreita relação com a música, visto que estudou violino e bandolim quando era adolescente.

2.3 *Ganga bruta* e as proposições de Humberto Mauro e Radamés para a narrativa

Humberto Mauro é um dos cineastas mais discutidos no Brasil. Em 1929, ano do surgimento da Cinédia, Mauro foi para o Rio de Janeiro e começou a trabalhar com Adhemar

¹⁸ Nos referimos à Max Steiner, Eric Korngold, Alfred Newman, e aos procedimentos como *leitmotiv* e música para os créditos iniciais. Segundo Prendergast, esses compositores direcionaram seus olhares para os compositores como Wagner, Puccini, Verdi e Strauss e obtiveram soluções para música de cinema semelhantes à da ópera.

Gonzaga. Ele dirigiu as primeiras produções da Cinédia, *Barro Humano* (1929) e *Lábios sem beijos* (1930), ainda no período do cinema mudo¹⁹. Após filmar *Ganga Bruta* e dirigir a *Voz do Carnaval* (1933), Mauro foi contratado pela Brasil Vita Filmes, fundada por Carmem Santos. A convite de Roquette Pinto²⁰, Humberto Mauro realizou por décadas documentários sobre temas variados no INCE - Instituto Nacional do Cinema Educativo – tratam-se de filmes sobre educação física; cidades históricas; personagens da história nacional e eventos oficiais do governo e ciência. Durante esse período dirigiu três longas metragens: *Descobrimento do Brasil* (1937) com música de Heitor Villa Lobos²¹, *Argila* (1940), com música também de Radamés Gnattali e Villa Lobos e *Canto da Saudade* (1952) com uma compilação musical de Villa Lobos, Carlos Gomes, Humberto Mauro, Ernesto Nazareth e Noel Rosa.

Vale lembrar que o processo político no Brasil tinha um quadro advindo da República Velha - que perdeu forças com uma mobilização da classe trabalhadora da indústria e desestabilizou a aliança política entre São Paulo e Minas Gerais na qual os políticos apoiados por esses estados se revezavam na presidência do país - e da instauração do governo de Getúlio Vargas, pós revolução de 30. Com a economia voltada para a procura de um mercado interno e não mais o enfoque para as exportações, desejando um crescimento do setor industrial, os anos 30 marcam o começo da interferência do Estado na atividade cinematográfica. Segundo Vieira:

Getúlio Vargas passa a assumir um papel mais agressivo na defesa de indústria nacional, ao mesmo tempo que dá início à implantação de uma série de reformas de caráter social, administrativo e político (...) os setores urbanos da classe média se animam, e é nesse período que testemunhamos as primeiras tentativas mais sérias de uma possível industrialização da atividade cinematográfica no país com as experiências cariocas da Cinédia (1930), da Brasil Vita Filme (1934) e da Sonofilmes (1937) (VIEIRA, In: RAMOS, 1987, p. 131).

(PRENDERGAST, p. 39).

¹⁹ *Barro Humano* foi um dos primeiros filmes que teve uma trilha indicada especificamente para o acompanhamento da exibição. O responsável pela trilha foi o maestro Alberto Lazzoli com indicações de Adhemar Gonzaga sobre o caráter de ambientação das cenas (RAMOS, MIRANDA, 2000, p. 547.)

²⁰ No próximo capítulo estaremos a ligação entre Roquette Pinto e Humberto Mauro com firmamento do rádio e sua influência sobre o cinema falado.

²¹ *Descobrimento do Brasil* também tem características similares a *Ganga bruta* no que diz respeito à sonorização: muita música e poucas falas. A diferença fica por conta da utilização do silêncio que aparece nesse filme para o momento em que os portugueses riem ao ver pela primeira vez os índios.

Gonçalves, também discutindo o início da industrialização do cinema brasileiro, atenta sobre o cinema da República Velha e a questão do nacionalismo presente na filmografia brasileira:

A produção cinematográfica brasileira durante a Primeira República esteve sempre as voltas com duas vertentes da representação do ser nacional brasileiro: por um lado, o apelo as raízes históricas e culturais da nação, com a reapropriação dos mitos, da cultura, da vida rural brasileiras para construir nas telas, os signos da nacionalidade e por outro lado, o apelo ao moderno, ao urbano, ao luxo e a sofisticação de um idéias que se mostrava insipiente em nossa sociedade, mas que nos servia de paradigma, uma vez que constituía o cerne do conteúdo dos filmes que importávamos da Europa e principalmente dos EUA e que aprendêramos desde cedo a apreciar (GONÇALVES, 2009, p. 73).

Dentro desse cenário político de modificações possíveis e animado com as possibilidades sonoras do cinema americano, Adhemar Gonzaga, então parceiro de Mauro, foi para EUA aprender sobre produção no cinema. Com a viagem ficou muito entusiasmado com o cinema falado e com a inserção do som em filmes, apesar das críticas desfavoráveis à introdução do som no cinema brasileiro, como em outros países. Por meio da revista Cinearte, que fazia parte do projeto da Cinédia, ele e Pedro Lima publicavam sobre filmes, montagens e sobre o cinema falado. A revista foi fundada em 1926 e tratava de discutir assuntos relacionados à arte cinematográfica e tinha como editor Adhemar Gonzaga. A Cinearte tinha como parâmetro, o cinema de Hollywood e em seus artigos iniciais instigava os realizadores de cinema no Brasil a espelharem nos moldes norte- americanos²² (RAMOS, 1987, p. 132). A realização de *Ganga Bruta* ia de encontro a esses interesses e sobre o filme a revista publicou críticas favoráveis sobre os aspectos técnicos durante as filmagens:

Pela primeira vez, nada menos de três câmeras foram utilizadas para a tomada de uma seqüência passada em interiores. Antigamente, o operador tinha de andar com a máquina às costas, toda vez que devia fazer uma

²² A revista discutia sobre o cinema falado e mantinha correspondentes nos EUA. Em razão disto, a revista publicava informações atualizadas sobre tecnologia no cinema - processos de gravação sonora e de filmagens.

nova tomada. Em *Ganga Bruta*, havia uma câmera para os close-ups, outra já assentada para os *long-shots* e a terceira aguardando o momento de apanhar outras cenas (CINEARTE, maio, 1932).

Um fato curioso também ocorreu na época. No mesmo dia em que a *unit* de *Onde A Terra Acaba* filmava algumas cenas desse novo filme de Carmem Santos, Humberto Mauro, em outra montagem fronteira, filmava *Ganga Bruta*. Por esse motivo o grande palco do Cinédia Estúdio apresentava um aspecto de atividade nunca visto antes: pela primeira vez no Brasil ocorria a filmagem simultânea de duas produções diferentes no mesmo estúdio. E em outro canto do palco, outra câmera estava rodando, fazendo teste de uma nova estrela. (CINEARTE, maio, 1932)

Contudo, todos os esforços de Gonzaga e o apoio da mídia não foram suficientes e *Ganga Bruta* teve dificuldades na sua realização que se prolongou de 1931 a 1933. Posteriormente, em seu lançamento, o filme foi muito criticado e conseqüentemente teve uma baixa freqüência de público, ao ponto do filme sumir de circulação durante anos. Em 1952, o filme foi restaurado para a 1ª Retrospectiva do Cinema Brasileiro²³ e avaliado como uma obra prima do cinema no Brasil, apontado por Glauber Rocha como um dos vinte maiores filmes de todos os tempos. O cineasta também atribuiu a Humberto Mauro o título de "pai do cinema brasileiro" (ROCHA, 2003, p. 48) e depois de sua participação no Festival de cinema de Cataguazes, onde ele e outros críticos e cineastas discutiram sobre a o futuro do cinema no Brasil, chegaram a conclusão:

(...) concluímos que Humberto Mauro e logicamente *Ganga Bruta*, como cabeça de sua obra, é tema para livro (...) cremos que no momento a política mais eficiente é estudar Mauro e nesse processo repensar o cinema brasileiro, não em forma de indústria, mas em termos do filme como expressão do homem. (...) a tradição de Humberto Mauro, não é apenas estética e cultural, mas é também uma tradição de produtor que não encontra eco no delírio milionário de hoje. Humberto Mauro - com o impacto de sua obra – obriga repensar cinema no Brasil (ROCHA, 2003, p. 48).

²³ Carl Scheiby, remexendo nos arquivos da Cinédia encontrou os negativos de *Ganga Bruta*, remontou-os (com aprovação de Humberto Mauro) e exibiu-os, em 1952, na 1ª Retrospectiva do Cinema Brasileiro.

Ganga Bruta teve seu som restaurado, em nota a restauração sonora do filme, o cineasta e jornalista Alex Vianny comentou:

Outro caso especial foi o trabalho de arte de Humberto Mauro em *Ganga Bruta*, filmado em 1932. Quando o filme está pronto, a Cinédia, companhia a qual pertencia a Adhemar Gonzaga, ainda não tinha posse do equipamento de som direto. Como resultado disso, um tipo de acompanhamento sonoro usado para gravação foi criado. Juntamente com as canções as quais foram compostas especificamente para este filme, uma foi escrita por Humberto Mauro enquanto haviam outras escritas por Villa Lobos, e tão populares canções *Taií* de Carmen Miranda. Cerca de três anos antes, um grupo de pesquisadores em cinema de São Paulo realizaram um excelente trabalho de limpeza desses discos e os regravaram em trilha de som ótico. Deste modo, eles transformaram *Ganga Bruta* em um dos grandes filmes do período do cinema mudo, dentro de um momento único na história do cinema brasileiro sonoro (Revista CULTURA, 1977).

O pesquisador Fernando Costa, em uma análise detalhada sobre o uso do som no cinema brasileiro, também comentou sobre os momentos sonoros do filme e a transparência na imprecisão do sistema sonoro utilizado. Costa também atenta para o uso da música que aparece em grande parte no filme, como veremos adiante:

A trilha sonora de *Ganga Bruta* traz a confusão resultante da indefinição quanto ao procedimento sonoro a ser usado. Há falas completamente ausentes; há legendas em determinados momentos; dublagem por meio de discos, principalmente em frases curtas, risadas ou quando os personagens estão longe da câmera ou de costas. Há alguns poucos ruídos: o tiro disparado no crime que dá início à trama; o som do trem; dos martelos da obra; da cachoeira. Há uma ou outra passagem de diálogos mais longos, mas durante longos intervalos de tempo a música predomina sem interferência de diálogo (COSTA, 2006, p. 120).

Vale notar que *Ganga Bruta* não foi concebido como um filme falado e nem pode ser

considerado como tal, pois tal denominação se enquadra para os filmes que têm fala sincronizada e esse aspecto não acontece no filme. No cinema americano o som no cinema neste período se configurava pelo surgimento da gravação multipista, que possibilitava a fala em sincronia com a imagem. Sobre esse aspecto, Carrasco em uma análise sobre o discurso visual e sonoro no cinema mudo, comenta a relação do cinema com a música e faz uma comparação com um elemento harmônico, o acorde:

A gravação em múltiplas bandas ópticas permitiu que o cinema pudesse alcançar um estágio semelhante ao que a música havia atingido com o surgimento do conceito de acorde: a precisão sincrônica em frações de segundo, a exatidão do encontro entre sons e imagens. A polifonia audiovisual passa a contar com a possibilidade da construção homofônica. Constatamos, assim, que o filme sonoro está para o mudo como um coral de Bach está para um contraponto eclesiástico do século XII. As relações entre música e imagem serão dimensionadas em função da possibilidade de sincronização (CARRASCO, 2003, p. 134).

O acorde traz em sua formação os aspectos de sincronia e precisão, entretanto as falas dos personagens no filme não são precisas. Algumas acontecem durante o foco dos personagens, mas fora de sincronia e outras apresentam atraso com relação à imagem. Por essas observações, percebemos que o caráter experimental das falas e ruídos no filme contrasta com as imagens bem articuladas por Mauro e com a inserção da música, que também foi muito cuidada.

O filme mostra a história de Marcos, que mata sua noiva na noite de núpcias. Já absolvido do crime, vai trabalhar em uma empresa de construção civil no interior. Na cidade pequena conhece Sônia, apresentada por seu amigo Décio, noivo da moça. Marcos se apaixona por Sônia, Décio fica sabendo e vai desesperado falar com Marcos. O desfecho é uma briga de Marcos com Décio em uma cachoeira, culminando com a morte de Décio por afogamento. Na última seqüência, Sônia casa-se com Marcos. Segundo a pesquisadora Sheila Schvarzman,

O filme começa e termina com cenas de casamento, o que caracteriza um

percurso circular: o início e o final da história são quase idênticos, embora o que importe seja o percurso que leva do primeiro ao segundo matrimônio – que pode ser resumido como o calvário de Marcos (assassinato da mulher, julgamento, libertação, exílio no interior, o segundo e involuntário – crime), ou como o caminho de sua remissão (SCHVARZMAN, 2004, p. 75).

Para Schvarzman, uma das peculiaridades da direção de Humberto Mauro é a composição do universo dos personagens. Mauro reforça em Marcos a brutalidade, caracteriza um morador de cidade urbanizada e em Sônia a moça ingênua que mora no campo, mas atormentada por abandonar seu noivo e lutar pela sua paixão, a autora comenta:

O diretor documenta os conflitos entre tradição e mudança, cordialidade e truculência, sublime e boçalidade, desenhando personagens não mais contraditórios, mas complexos e conflituados, influenciado agora também pelo contato com Gabus Mendes, embora, mesmo em relação à composição dos personagens, ***Ganga Bruta*** vá mais longe, eliminando a heroína e o vilão. O tratamento do enredo vai do realismo ao naturalismo, sobretudo na abordagem da figura do engenheiro e de sua natureza arrebatada, governada pelos instintos, assim como da protagonista, moça a primeira vista pura, mas presa ela também da paixão (SCHVARZMAN, 2004, p. 77).

Ganga Bruta apresenta a estrutura narrativa não linear contendo *flashback* e cortes rápidos, uma inovação para a época. Observamos também uma fotografia ímpar: planos meticulosamente calculados, contrastes de luz, experiências com enquadramentos não convencionais, tomadas externas com diversas panorâmicas, natureza presente, figurino impecável, locações interiores bem cuidadas e locações externas em espaços enormes. Segundo Glauber,

Ganga Bruta não é um filme tranqüilo; é um clássico às avessas. Sendo expressionista nos cinco primeiros minutos (a noite do casamento e o

assassinato da mulher pelo marido), é o documentário realista na 2ª. seqüência (a liberdade do assassino e seu passeio de bonde pelas ruas), evolui para o *western* (o bafafá no bar, com pancadaria geral ao melhor estilo de John Ford), cresce com a mesma força do cinema russo (a posse da mulher, de notações erótico-freudianas na montagem metafórica da fábrica de aço) e, se na discussão entre o noivo e o marido criminoso no primeiro anticlímax lembra outra vez o expresssionismo alemão, todo final é construído no clima de melodrama de aventuras (...) todas essas visões ganham um só movimento fílmico, corporificadas por um constante elo de lirismo que é a substância do *mise-en-scène* de Mauro (ROCHA, 2003, p. 52).

O filme foi realizado no período de transição do cinema mudo ao sonoro no Brasil e teve sua produção iniciada como um filme mudo, mas ao longo de sua produção ganhou falas e músicas. Sobre essa compilação de legendas, falas, ruídos e música, João Luiz Vieira comentou: “o filme ao ser exibido, já estava completamente defasado com relação à sua técnica sonora, falado apenas em alguns momentos, e com ruídos que não se aproximavam do padrão sonoro mais realista, já demonstrado nesse mesmo ano pelas produções norte-americanas” (VIEIRA, In: RAMOS, 1987, p. 139). A defasagem que o autor comenta é com relação aos filmes exibidos no mesmo período nos EUA, entretanto no Brasil esse era um procedimento comum para a época em tempos de experimentações e utilização do Vitaphone. Visto hoje, - e até em 1952, época de sua restauração - podemos afirmar que o filme traz uma linguagem diferenciada e muito interessante para o cinema, compilando diferentes formas de comunicação com o espectador em uma mesma película. Quanto à trilha sonora, se os diálogos e os ruídos são esporádicos, a unidade da narrativa se faz pela música, presente no filme todo.

Desta forma, *Ganga bruta* possui seqüências sonoras e mudas, apresenta falas dubladas e legendas substituindo os intertítulos, canções, música em primeiro e segundo planos e música original. Segundo Ramos e Heffner:

Ganga bruta foi concebido como um filme silencioso, que seria acompanhado por uma trilha musical própria, gravada em discos que seria sincronizada durante a projeção, (assim com o que ocorrera com *Mulher*).

Superada, porém, a rejeição inicial, o filme falado acabou se firmando de vez no mercado brasileiro. Essa realidade se firmou quando *Ganga Bruta* já estava quase concluído, mas ainda assim Gonzaga decidiu acrescentar algumas falas ao filme, gravadas com equipamento Vitaphone (RAMOS; HEFFNER; In: RAMOS, MIRANDA, 2000, p. 131).

A trilha sonora foi gravada nos estúdios da RCA Victor, no sistema Vitaphone, sob a direção de Luis Seel. O Vitaphone utilizava o processo de gravação da banda sonora em um disco que posteriormente era sincronizado na exibição do filme, contudo não se manteve pelo desenvolvimento de outros processos mais fiéis e menos caros de edição e sincronização do som²⁴. No Brasil o sistema do som gravado em película, sistema Movietone, chegou em 1932 e foi introduzido pela Cinédia no curta *Como se faz um jornal moderno*. Abaixo, cartaz e *folder*²⁵ de divulgação do filme que além de atribuírem créditos à música de Radamés, comentam o sistema de som utilizado:

²⁴ Assim como o Vitaphone, foram inúmeros os equipamentos que antecederam o Movietone para inserção sonora em filmes e da mesma forma aconteceu o aperfeiçoamento de aparelhos para projeção de imagens. Os primeiros aparelhos para projeção advém de experiências com fotografia. Entretanto, um dos dispositivos mais conhecidos é o Cinematógrafo, patenteado pelos irmãos Lumière em 1895. O Cinematógrafo era movido à manivela e utilizava negativos perfurados, sendo possível a projeção para o público – diferente do cinetoscópio, criado por Thomas Edison patenteado em 1891, um dispositivo com visor que consistia em uma caixa que projetava as imagens da película, dentro havia um rolo de 1,5m de filme, que ficava rodando sem parar, por meio de uma manivela, mas apenas uma pessoa podia assistir por meio de um orifício. Com relação ao som, haviam ainda muitos acertos a serem explorados para que o sistema resolvesse problemas como sincronia e qualidade sonora no momento em que o filme era exibido. No mercado neste período haviam aproximadamente 200 sistemas diferentes de som, mas todos ainda com falhas. Em 1926, a Warner Bros., apresentou o primeiro programa sincronizado mecanicamente com o sistema de gravação de sonorização em discos chamado de Vitaphone, utilizado no primeiro filme sonoro americano *The jazz Singer* (1927). Entretanto em 1928, quase todos os estúdios já haviam deixado de utilizar o Vitaphone adotando o processo de gravação da Western Electric. Em 1928, a RCA juntamente com a Westinghouse iniciaram suas pesquisas sobre um sistema de abarcar o filme e o som aplicados diretamente na película, sem intermediários. Porém até 1930, o registro do som no filme ainda era principalmente em disco. Em 1931, surgiu o Movietone, sistema de leitura óptica, que imprimia o som na própria película e acabava com as limitações de chiados excessivos e falta de sincronia. Os primeiros aparelhos de projeção no Brasil dataram de 1897, com a chegada dos cinematógrafos. A partir de 1902, o pesquisador Fernando Moraes da Costa comenta que começaram a chegar no Brasil os aparelhos chamados de cinematógrafos falantes, aparelhos que uniam “imagens e sons mediante exibição sincronizada por meios de cabos, de um projetor e de um gramofone”. Assim chegaram os fono-cinematógrafos aparelhos utilizando um grande fonógrafo automático entre outros.

²⁵ Reprodução fotográfica autorizada pelo Centro de documentação da Funarte do Rio de Janeiro/RJ.



Fig.74: Cartaz de divulgação do filme *Ganga Bruta*.



Fig.75: Folder de divulgação de *Ganga Bruta*.



Fig.76: Folder de divulgação do filme *Ganga Bruta*.

Ganga bruta foi uma produção da Cinédia de Adhemar Gonzaga, com roteiro, montagem e direção de Humberto Mauro. Para Radamés ficou reservada toda a música do filme como vemos nos créditos iniciais: “música original, regência e seleção musical: Radamés Gnattali”. Os créditos nos informam que Radamés foi o único responsável pela música presente no filme, compondo e também selecionando trechos de obras já existentes para a película.

A totalidade das seqüências de *Ganga Bruta* tem música, algumas sem interrupção e outras com alguns momentos silenciosos. Ao longo da narrativa há uma variedade de gêneros e estilos musicais como seresta, maxixe, batuque, valsa e canções românticas. Algumas informações sobre a trilha musical foram reveladas, antes da exibição do filme, como meio chamativo para atrair público por meio da Cinearte:

A música é do maestro Radamés e tem, além de uma canção e um batuque original, uma composição dramática, que acompanha uma das seqüências mais fortes do filme. As demais músicas são motivos tirados da canção citada e do batuque. Há, ainda, isoladamente, uma outra canção da autoria de Heckel Tavares, com letra de Joracy Camargo. Essa canção é cantada por Jorge Fernandes, o conhecido cantor carioca, que é acompanhado por um grupo de notáveis violinistas, chefiados por Pereira Filho, considerado o melhor violinista do Rio, Jorge André e Medina. Ouviremos também algumas músicas portuguesas, executadas em guitarra por Pereira Filho, que por sua vez faz o solo do violão, que se ouvirá em várias partes da história. A canção de Heckel Tavares foi ensaiada por ele próprio, ensaio esse que se realizou no próprio estúdio, durante vários dias, com a presença de Déa Selva, que aliás canta trechos no filme. Todas essas músicas são genuinamente brasileiras. Terminando, convém frisar ainda que a orquestra do Maestro Radamés foi composta dos mais exímios executantes que se poderiam desejar, entre eles Iberê Gomes, o melhor violoncelista da América do Sul. *Ganga bruta* não é um filme propriamente falado, mas não é silencioso: tem ruídos, falas, músicas e melodias que exprimem situações e muitas são as cenas silenciosas que falam mais do que a voz do *movietone* (CINEARTE, 1933).

A canção e letra composta por Radamés que o autor se refere é *Teus olhos... água parada*²⁶, embora a letra faça menção direta aos olhos de Sônia e a impossibilidade de Marcos de amá-la, a canção é apresentada no filme todo sob forma instrumental:

²⁶ A partitura de *Teus olhos... água parada* foi lançada pela Vitale Editores S. Paulo – Rio de Janeiro e gravada em disco pela Columbia (copyright 1933) para voz e piano. Isso denota o que era bem comum e tornou-se um hábito dos editores: o investimento na editoração de partituras de músicas de filmes para piano ou para voz e piano e também partituras de temas de filmes para acordeon, já depois dos anos 40. (Fotocópia autorizada Biblioteca Nacional, abril de 2003)

Figs.77a e 77b: Partitura da canção do filme *Ganga Bruta*

Pelo mapeamento da trilha em sua macroestrutura, notamos que Gnattali percebeu as seqüências com o mesmo caráter ou temática, as agrupou e adequou a música para elas. Assim, configuram-se as seqüências que mostram: o par romântico, realce para a personagem feminina e seqüências enfatizando locais, no caso fábrica e do bar. Como veremos a seguir.

A consolidação do par romântico Sônia e Marcos é realizada com utilização do *leitmotiv* *Teus olhos, água parada* (partitura acima) que aparece pela primeira vez já nos créditos iniciais e depois em 5 seqüências, em andamento lento, em compasso 2/2. A canção apresenta duas partes e está na tonalidade de dó menor, com modulação para o modo maior (Mi bemol Maior) na segunda parte. Contudo, durante o filme houve uma transposição da tonalidade original, para Fá Maior. Desta canção somente a segunda parte foi inserida em 6 seqüências do filme com arranjo instrumental. Ao longo da narrativa o trecho da canção se tornou o *leitmotiv*²⁷ do casal Marcos e Sônia. Como vários tipos de inserção musical em filmes, o *leitmotiv* é um dos que são muito discutidos por vários autores. Segundo Carrasco, em seu trabalho *Syngronos, a*

²⁷ *Leitmotiv* é um tipo de composição musical que utiliza de unidades musicais temáticas de forma recorrente e pode pertencer a um personagem, a um lugar ou a uma determinada situação ou ação. O uso de temas recorrentes em filmes, não quer dizer que o tema musical é apresentado da mesma forma ao longo da narrativa. O *leitmotiv* tem a característica de se transformar ajustando-se a cada situação do filme, sendo possível a ocorrência da variedade

formação da poética musical do cinema, já se podia ouvir um esboço desse tipo de construção musical na obra de Monteverdi e posteriormente com a mesma configuração que vemos hoje no cinema, na obra de Wagner, que sistematizou esse tipo de processo (CARRASCO, 2003, p. 44). Para Gorbman, em *Unheard Melodies*, o *leitmotiv*, que ela denomina de “tema”, faz parte dos códigos musicais cinematográficos e pode carregar um significado representacional – embora considere que a música é não representacional - à medida que a aparição do tema em conjunção com elementos inerentes ao filme como imagens, diálogos, etc. seja constante (GORBMAN, 1987, p. 26). Michel Chion comenta o mesmo procedimento em *La musique au cinema* e aponta que o *leitmotiv* encarna o real movimento da repetição, e dentro do filme, desenha e delimita pouco a pouco um objeto, um centro. (CHION, 1995). Com relação à repetição, comentada por todos autores acima, Wingstedt também discorre sobre essa finalidade em *Narrative Musica: towards an understanding of musical narrative functions in mutimedia* no qual estabelece uma série de classes para a música no cinema. Em uma delas, denominada classe temporal, o autor comenta que a música de alguma forma organiza o tempo e uma das funções da música no filme é criar continuidade total com o *leitmotiv*, acrescentando também para isso os recursos da instrumentação e do estilo musical que percorre o filme todo. (WINGSTEDT, 2005). Em ***Ganga bruta***, o *leitmotiv* do casal já aparece nos créditos iniciais e deflagra o par romântico e de acordo com os autores, percebemos que o *leitmotiv* também ofereceu ao espectador a sensação de unidade da narrativa, já que aparece seis vezes.

A melodia do *leitmotiv* do casal Sônia e Marcos é apresentada no naipe de cordas combinadas com madeiras nas regiões médias e agudas, e o piano realiza o acompanhamento com sons graves nos baixos e acordes invertidos num padrão rítmico de semínimas, já os trombones e as trompas compõem a orquestração do refrão. O tema é construído por uma melodia disposta em 8 compassos e a nota inicial é o 5º grau da escala da tonalidade principal. A frase melódica apresenta no primeiro compasso, graus conjuntos ascendentes e descendentes tendo como centro melódico o intervalo de uma 4ª. justa (**sib-do-ré-mib-ré-mib-ré-dó-sib**), terminando a frase em uma mínina no outro compasso. No segundo compasso, a melodia faz um salto em 5ª J (sib-mib) e torna o movimento ascendente resolvendo em uma 4ªJ (dó-sol). No terceiro compasso, o mesmo desenho ascendente-descendente se repete com resolução por graus

melódica, rítmica e de instrumentação.

conjuntos (tom-tom-tom), terminando no 5º grau do centro tonal e mesma nota inicial da melodia (sib). Nos outros quatro compassos as figuras musicais se repetem para um desenho melódico semelhante ao anterior. Desta forma, não há muito movimento como diz a letra da canção: “os teus olhos são água parada”, “alma torturada, a me comover” e denotam completamente a postura de Marcos com relação a Sônia nos momentos em que estão juntos. Também vale notar que a música apresenta uma melodia simples, sem saltos, mas com uma harmonia bem elaborada. Iniciando no 5º. grau da escala e orbitando em torno dessa nota, a melodia culmina em uma resolução para o primeiro grau que somente ocorrerá no último compasso desta parte. Desta forma, o processo já se instaura com conotação de suspensão que precisa de uma resolução, como a relação de Sônia e Marcos.

Os teus olhos são água pa - rada Alma tor - tu - rada A me como - ver
Os teus olhos são água pa - rada Alma allu - ci - nada Sem con - so - la - ção

1.
No teu o - lhar tris - te me des - tino Ou - ve um som de sino Lon - ge, a plan - ger...

2.
Na dor - men - cia tris - te des - se o - lhar Vi - ve a flor já morta Do meu co - ra - ção.

Fig.78: 2ª. parte da canção *Teus olhos... água parada.*

Nas seqüências da fábrica, espacialidade que permeia toda narrativa, há ênfase na pista de ruídos, contribuindo para a unidade da narrativa. Sônia visita a fábrica à procura de Marcos. A moça está interessada no rapaz e pergunta para os funcionários sobre Marcos. Os funcionários trabalham e há um clima de desconfiança sobre Sônia. Há três momentos de ruídos na região aguda combinados com orquestração em madeiras e cordas, e solos de violoncelo, somadas ainda às falas dos personagens. Em seguida ouvimos os mesmos ruídos em 1º plano com inclusão de uma valsa orquestrada em 2º plano. A valsa estimula a leveza de Sônia e dá

leveza ao diálogo dela com Marcos, embora o moço a despreze. Outras seqüências em que a pista de ruído está em primeiro plano são aquelas em que Marcos viaja de trem para o interior.

Outra espacialidade proposta no filme é o bar. Marcos vai ao bar cujos freqüentadores são a comunidade local e os funcionários da fábrica que coordena. São duas seqüências neste espaço e na segunda observamos a presença de um batuque em andamento acelerado com melodia nas madeiras e trompete com surdina e depois com melodia nas cordas. São mostrados rostos de homens trabalhadores em primeiro plano e o ritmo popular está presente juntamente com as imagens dos freqüentadores. Marcos desiludido bebe cervejas e desdenha dos funcionários da fábrica, obrigando-os a entretê-lo. Os homens fazem caretas, números de equilíbrio e dançam para ele. Marcos ri e tem a fala enrolada, deixando o bar ao som do batuque, que só termina no momento em que o dono faz as contas do prejuízo. A música colocada desta forma indica o que Nicholas Cook define em seu trabalho *Analysing Music Multimedia* como uma coerência entre música e narrativa. No modelo de Cook, a coerência precisa ser submetida a um teste de diferença que pode levar a uma discordância ou complementação (COOK, 2000, p. 106). Neste caso, a colocação desta música de caráter popular em conjunto com as imagens de populares, complementa a narrativa, sugerindo algo além do que está sendo dito. É a configuração da figura popular por meio das imagens e da música. A representação da camada popular com ritmos populares como o maxixe e o batuque, melodia simples, baseada na escala mixolídea e harmonia dentro do campo harmônico, sem alterações, presentes no filme, sobretudo nesta seqüência, acentua a cultura e representação do povo brasileiro.

tema principal do batuque seqüência do bar



Fig. 79: Trecho do tema musical principal – seqüência do filme *Ganga Bruta*

Juntamente com os rostos rudes sorrindo, o andamento e construção melódica repleta de síncopas denotam a alegria, a descontração e desenvoltura do povo brasileiro. Contudo, vale notar que no momento das cenas das brigas no bar entre patrão e empregados, esse tipo de construção musical desaparece e ouvimos uma introdução com notas longas e graves na orquestra

para introdução da briga, depois um tema orquestral com movimento acelerado no naipe de cordas somados aos ruídos de pessoas falando e gritando, culminando em um *grand finale* orquestral com notas longas e tímpanos.

De acordo com essas evidências, percebemos que cada seqüência teve uma música calculada e já notamos neste filme, o surgimento de uma configuração para a trilha musical. Nele, podemos notar que a música ocupa um papel fundamental por se tratar de inserção musical em 1º plano. Contamos que o conjunto da trilha sonora, definida pela junção das pistas sonoras: música, ruídos e diálogos, opera em um filme por questão de prioridade dos planos sonoros²⁸. O diretor juntamente com o compositor da música e o responsável pela da trilha de ruídos definem essa prioridade. Para a condução da narrativa, em *Ganga Bruta* a música está muito mais em função da imagem e do que ao contrário.

A música em 1º plano na trilha sonora de *Ganga Bruta* sobrepõe diálogos e ruídos. Isso já acontece logo na primeira seqüência na qual há utilização de legendas para os diálogos embora ouçamos alguns ruídos de gargalhadas do homem e grito da mulher. Outra situação é para o momento em que Décio conversa com Sônia no jardim da casa e ouvimos uma valsa em primeiro plano, que sobrepõe os diálogos que são demonstrados pela movimentação labial dos personagens. Outra seqüência que destacamos é no momento em que Sônia convida Marcos para passear. A moça se insinua em cima de uma árvore, depois vai para a varanda, sob um dia de sol. Marcos, sentado no escritório, recebe rajadas de vento nos cabelos e em sua roupa e ouve a moça. O engenheiro fica irritado, entretanto sua irritação não é gratuita, ele está apaixonado pela namorada do amigo e isso lhe traz aborrecimentos. O tema musical é o *leitmotiv* do casal. Sobre esse tipo de inserção musical, Chion a denomina como valor agregado, e explica seu conceito a partir do momento em que a música dá referências, indica algo sobre uma situação, ambientação, acrescenta informação e o espectador projeta esse efeito sobre o que ele vê (CHION, 1995). Neste caso, Chion coloca que a música causa um efeito empático, pois adere a um sentimento

²⁸ Em nosso trabalho de mestrado intitulado *O zoom nas trilhas da Vera Cruz*, discutimos no capítulo 1, a manipulação das pistas de som. Diante dos exemplos apresentados, chegamos à conclusão de que para se obter resultados expressivos de cada uma das pistas sonoras é preciso perceber a diferença na edição. Para tanto, buscamos o contraste, fundamental para a maior articulação entre som e imagem. Na composição audiovisual os significados desdobram-se, por exemplo, quando há corte na música, o contraste é estabelecido e o silêncio causado pode fortalecer a imagem ou transformá-la em corriqueira e sem importância. Assim procedemos com as outras pistas, estudando cortes e também a soma parcial ou total desses itens, como também fizemos neste trabalho.

despreendido pela cena, no caso, lemos a legenda do convite e ouvimos o *leitmotiv* do casal em 1º plano, sugerindo um possível envolvimento, já que até aquele momento, nada ocorreu entre os dois personagens.

Como colaboradora no desenrolar da narrativa, também há momentos em que a música presente em *Ganga Bruta* acompanha as tensões do filme. Como exemplo, podemos citar a 3ª seqüência em que vemos um homem no bonde, lendo no jornal a notícia do assassinato cometido por Marcos e sua absolvição. Há burburinhos de cidade grande, movimento do bonde, carros, pessoas que falam, gritam e nesse caso, a música está agitada e tem motivo melódico repetitivo. Sobre essa seqüência, podemos observar a música como força motriz, como denomina Chion, a música produzindo a sensação psicológica de pressa (CHION, 1995). É como se o movimento do bonde fosse realizado pela inserção musical - que detém elementos próprios da linguagem: pulso, ritmo, motivos melódicos com repetição e outros - proporcionando a impressão de aceleração. No momento em que o menino vendedor de jornal aparece, há um *glissando* do agudo para o grave, anunciando que algo aconteceu. Há um corte seco e a câmera focaliza em primeiro plano a notícia de jornal sobre o assassinato da moça. O tema que acompanha a leitura – realizada pelo figurante que está com o jornal e também pelo público, pois há um tempo razoável para se ler o texto na íntegra - está em tom menor, tem andamento lento com melodia apresentada no naipe de madeiras. A música acompanha o que acontece na imagem, está em função dela. O texto do jornal, focalizado em primeiro plano com câmera parada, foi um recurso eficaz para situar o espectador dentro de um filme mudo. Todas as informações sobre o fato ocorrido e os subseqüentes estão impressas na página do jornal: Marcos matou a noiva que o traiu e foi absolvido pelo júri.

Há também presente na narrativa, a música que acentua características da personalidade do personagem. Notamos a diferenciação da música de caráter leve e saltitante para a personagem Sônia, principalmente no momento no momento que antecede sua apresentação para Marcos. O momento é alegre, leve e acontece em um belo jardim iluminado com a luz do sol. A melodia é suave com flautas e cordas. Para a seqüência da briga no bar, notamos que a música também acompanha as características da ação dos personagens. Marcos vai para o bar e os freqüentadores o desafiam em uma luta de braço. O clima é tenso e todos estão

torcendo contra Marcos. A cena apresenta dois momentos, o primeiro com adesão de instrumentação que privilegia sons graves para a seqüência inicial da briga, criando atmosfera de preparação para a ação. O segundo é reservado para os socos e pontapés dos homens, com acompanhamento em andamento acelerado, melodia no naipe cordas com desenho melódico repleto de semicolcheias. Ao término da briga, Marcos sai do bar, cambaleando e exausto. Nesse momento a música inserida é lenta, calma, suave, acompanhando seus movimentos e passos lentos, como se o personagem tivesse cumprido sua missão de bater em todos os rapazes e naquele momento se sente aliviado. Esse foi um procedimento muito usado por Max Steiner²⁹, analisado por Gorbman como sugestão narrativa, em que a autora coloca sobre a música inserida no filme que proporciona referências ao espectador, estabelecendo ambientação e caráter (GORBMAN, 1987, p. 73). Chion coloca outro termo para esse tipo de inserção, discorre sobre o efeito empático, que diz respeito à música que adere ao sentimento desprendido pela cena, funcionando do que ele chama de valor agregado, uma adição de informação, de emoção ou atmosfera nas imagens do filme (CHION, 1995, p. 189). Notamos que neste filme, Radamés se apropriou desse tipo de construção musical, evidenciando características de configuração da trilha musical para o cinema brasileiro.

Há também em *Ganga Bruta*, embora em menor quantidade, a música que rege a ação em primeiro plano. Citamos a seqüência na qual Marcos está no trem rumo ao interior para

²⁹ Ao traçar um paralelo entre a trajetória musical de Steiner e Gnattali é relevante ressaltar alguns fatos. Ambos eram pianistas, começaram seus estudos ainda crianças e compunham músicas desde cedo. Radamés e Steiner tiveram seus estudos musicais iniciais centrados em compositores eruditos e saíram ainda jovens de suas cidades natal para fixar residência em grandes centros. No momento em que Steiner estava ligado à Hollywood e firmou sua carreira no cinema, Gnattali fazia o mesmo, na Rádio Nacional e era também requisitado para trabalhos em filmes. Max Steiner começou a trabalhar em Hollywood com a chegada do cinema sonoro em 1927 e logo em seguida, em 1929 foi nomeado chefe do departamento musical da RKO. Neste mesmo período, Radamés tocava pela primeira vez com uma orquestra e iniciava a década de 30 com seus trabalhos no rádio. Em 1931, Steiner fez a música para *Cimarron* que ganhou o Oscar de melhor filme. Inicialmente, a maioria dos inúmeros filmes musicados por Steiner só apresentavam alguns compassos de abertura e encerramento, pois essa pequena quantidade de música era resultado das limitações técnicas da época e a partir de trabalhos realizados em 1932, as contribuições de Steiner começaram a ficar mais substanciais. Um de seus trabalhos mais conhecidos foi a trilha sonora do filme *King Kong* (1933), marco do cinema sonoro, no qual a trilha musical inaugurou procedimentos que aparecem em filmes até hoje. Radamés, no mesmo ano, fez a trilha de *Ganga Bruta* e teve sua primeira obra musical gravada em disco. Os dois continuaram trabalhando no cinema e tiveram seus nomes ligados às principais diretores e obras cinematográficas no Brasil e nos EUA. É importante notar que ambos compositores utilizavam de grandes orquestras para compor seus arranjos para cinema e se valiam de procedimentos musicais presentes na ópera, como o *leitmotiv*, *overture* e *grand finale*. As aberturas dos filmes também é um fator de semelhança entre os dois, que preferiam os arranjos orquestrais com variedade temática que estava sempre presente ao longo do filme. O que difere os dois é com certeza a utilização de instrumentação e ritmos, no caso do brasileiro, exaltando sua nacionalidade.

conhecer a fábrica na qual trabalhará. O moço está pensativo e seu semblante é preocupado, o trem anda rápido. O tema musical proposto por Radamés trata-se de um trecho da 1a. parte da obra *Abertura 1812* de Tchaikovsky³⁰. No início da seqüência, Marcos embarca no trem e as trompas combinadas com os oboés soam como um sinal da sua partida e anunciam a entrada das cordas na melodia com tema agitado. A câmera parada no fundo do vagão, em plano geral, registra Marcos entrando ao fundo e ocupando seu lugar no vagão, neste momento o tema mais brando toma conta da ação. A partir daí, o trem passa a se movimentar e a música é agitada com cordas na melodia em andamento acelerado. No trecho escolhido, a harmonia e a instrumentação se fundem com o som do maquinário de um trem em movimento. No momento em que há o corte para o plano geral de uma estrada, aparece um carro, logo em seguida a música está em andamento lento, fazendo o contraponto com a agitação e barulho do trem e dando a impressão ao espectador que o carro está em um movimento muito mais lento que o trem. Durante o trecho todo com 1 min e 36 seg, não há interrupção da obra musical e por isso percebemos que a montagem foi pautada na música, o trecho dos trilhos e ruídos do trem apresentam-se totalmente sincronizados com a ação demonstrada. A música desta forma colabora para que a impressão causada no espectador seja acentuada, ou seja, o movimento do trem é impulsionado pela música e vice versa. É importante ressaltar que essa obra é muito conhecida, principalmente o trecho que faz menção aos hinos dos países França e Rússia e Radamés, autor da escolha da música, utiliza trechos menos conhecidos para denotar o trem. No momento da entrada dos hinos, há um corte na música e o que vemos são planos de paisagem com câmera em movimento da direita para esquerda em silêncio da pista de música e ruídos. Após o corte para o plano de Marcos com o funcionário da fábrica, a música volta numa formação camerística em 2º. plano, com a presença do diálogo. Mais uma vez, entendemos que Radamés tinha a compreensão de que a música aliada a imagem em movimento deve subordinar-se ao que a narrativa propõe. Isso contraria muitas críticas de que o músico não era um compositor para música de cinema, se não o fosse, todo esse pensamento musical não seria estudado, o que não nos parece o caso. Sobre esse tipo de música que Radamés escolheu para fazer parte do filme, Heffner discorre:

³⁰ Obra de caráter nacionalista composta no ano de 1880 para a comemoração da vitória russa sobre as tropas de Napoleão. A obra musical está centrada em dois pontos: a inicial vitorai francesa e a revanche russa. Deste modo, coloca o hino da Rússia (Hino czarista *Deus Salve o Czar*) e o hino da França (Tema de *La Marseillaise*). Como instrumentação original a peça tem um coro, orquestra sinfônica (completa incluindo na percussão timbales, bumbo, caixa, pratos, pandeiro, triangulo, carrilhão) e banda militar (com o auxílio de peças de artilharia e disparos de

É uma seleção muito interessante, muito boa, à medida que ele seleciona do repertório erudito e semi erudito trechos que compõem muito bem com a narrativa e como ainda era um filme de transição entre o silencioso e o sonoro, a música ali tinha uma importância muito grande, ela tinha uma função maior de comentar a narrativa e em *Ganga Bruta* isso funciona muito bem. Embora seja uma música relativamente conhecida, composta por Tchaikovsky, os trechos que Radamés escolhe, encaixam na narrativa perfeitamente. Então, isso condiz a um músico que tem grande sensibilidade para o ritmo interno da narrativa cinematográfica e o quanto a música pode alterar esse ritmo dentro do plano e da seqüência a partir de sua própria estrutura. Essa sensibilidade de Radamés fez com que ele se tornasse inclusive um músico regular para cinema. Os diretores tinham muita confiança, pois ele tinha um pleno conhecimento musical e o discernimento de como usar aquilo a serviço da cena. Se a música não contribuísse, ela não prejudicava, o que já é uma grande qualidade, pois ela pode ser bonita, exuberante, expressiva, mas em cinema isso não é tão importante, o que é mais importante é que ela colabore com a narrativa.

Outra situação, desse tipo de construção musical que reforça a idéia imagética, é na ocasião em que Marcos é apresentado à Sônia por Décio. A moça desembaraçada vai ao encontro dos dois rapazes e ouvimos a música em primeiro plano que a impulsiona a andar pulando, pois com um andamento médio, marcando os passos altos da moça em compasso quaternário e caráter saltitante, percebemos que se trata de uma menina moça, alegre, com certo ar de ingenuidade. E por fim, selecionamos a música em 1º. plano, presente na seqüência em que Sônia procura Décio foi ao encontro de Marcos na cachoeira. O tema musical é agitado e conduz Sônia, também inquieta, à procura de Décio. A música colabora com sua ânsia de tentar achar Décio, acentuando o caráter desesperador da situação. Os personagens estão afoitos, Décio quer encontrar Marcos para inquiri-lo sobre Sônia e Sônia quer encontrar Décio, tentando impedi-lo de brigar com seu amigo.

Como vimos, há no filme a inserção de canções, dentre elas pontuamos *Ganga Bruta* - canção tema de Heckel Tavares³¹ e Joracy Camargo, cantada por Jorge Fernandes e *Côco*

canção. Em salas de concerto, os canhões são substituídos pelos tímpanos).

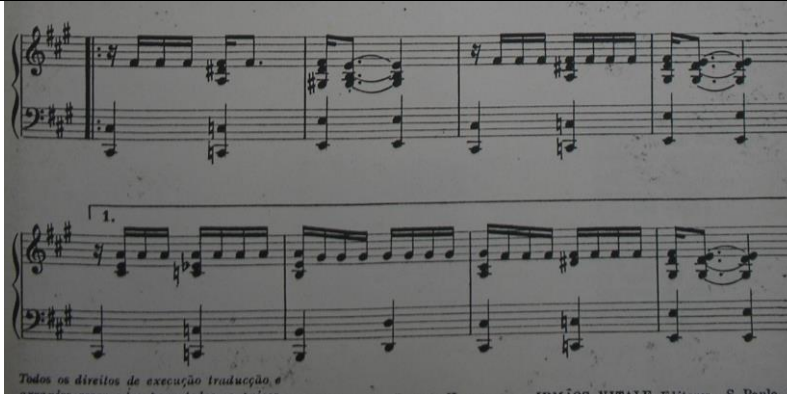
³¹ Tavares nasceu em Alagoas em 1896, foi para o Rio de Janeiro em 1921, onde ficou conhecido por suas canções

de praia no.1 e no.2 também de Heckel Tavares. A primeira inserção da canção *Ganga Bruta* é para seqüência em que Marcos chega em sua casa bêbado e o personagem Guimarães, motorista de Marcos, toca violão e canta para amigos, que também tocam bandolim. Sônia e Décio estão sentados no jardim e também ouvem a canção. Deste modo, a canção pontua as cenas da roda de amigos em montagem paralela com cenas de Sônia e Décio namorando e Marcos sentado bêbado no escritório. A canção é o *leitmotiv* da personagem Sônia, que por vezes cantarola no filme.

Na inserção desta canção, ouvimos que a letra traduz exatamente o estado em que Marcos e Sônia se encontram. A primeira seqüência nos mostra o amigo de Guimarães pedindo para ouvir uma música: “Canta a canção que você diz que é de outro mundo”. Ele afina o violão e em seguida, vemos o instrumento em primeiro plano e início do canto:



populares. Foi compositor, pianista, regente, orientado por Souza Lima, escreveu sinfonias e concertos eruditos. Entretanto, também transitou na área popular, em especial no teatro de revista, compondo peças ligeiras para um público sofisticado. São canções de seu repertório *Sabiá*, *Azulão*, *Chove Chuva*, *Favela*, dentre outras. (MARIZ, 2005, p. 131).



Na primeira parte da canção vemos a melodia construída na tonalidade de Lá Maior, iniciando com o 6º grau da escala sempre terminando a melodia no 5º grau durante a 8 compassos. A melodia disposta sem movimento nas vozes, com repetição de notas, compõe os momentos em que Sônia é apresentada sozinha ou em planos de *close* de seu rosto.

Fig. 82: Trecho da 1ª. parte da canção *Ganga Bruta*

Na segunda parte o desenho melódico é diferenciado do primeiro, com mais notas, mais movimento nas figuras musicais sincopadas e desta forma, empresta leveza à personagem, sempre caracterizada alegre e saltitante.

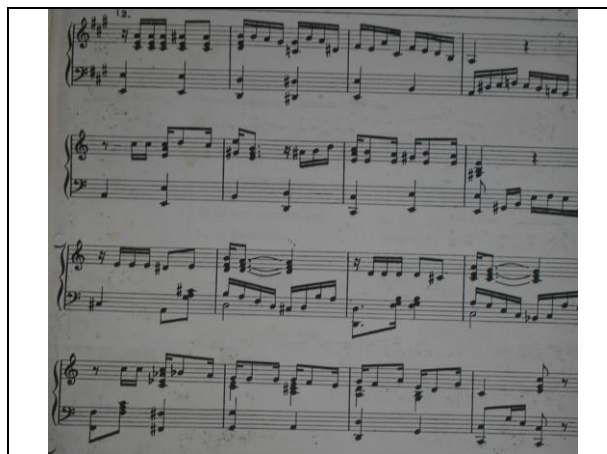


Fig. 83: Trecho da 2ª. parte da canção *Ganga Bruta*

Neste momento, Décio comenta com Sônia que a canção é linda e há um foco em primeiro plano para Sônia que concorda. E a canção continua.



Após essa seqüência, Marcos está embriagado e entra em sua casa. Ele vai para o escritório, ouvindo o trecho da canção. A canção em primeira pessoa traduz o pensamento de Marcos e seu propósito inicial: não se envolver com mulher alguma porque é atormentado pelo drama que viveu com a esposa:



A narração da situação continua e agora com foco no rosto de Sônia em primeiro plano:



Neste momento, alguns planos gerais são mostrados desviando a atenção de Sônia diretamente e a letra diz:

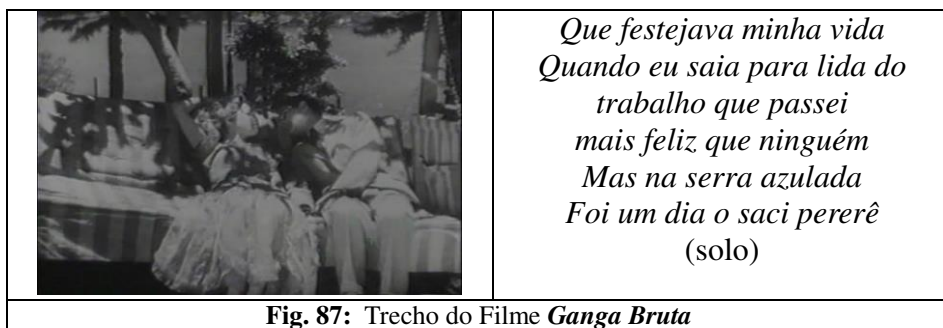
*A natureza em festa
E o coração sempre contente
E o sol entrava pela fresta
Da janela mal fechada
Mal dormia madrugada*

Aqui, observamos Sônia e Décio sentados no jardim, enamorados ao som da canção e Marcos ouvindo do escritório. No solo de violão, o foco das imagens tem planos abertos no jardim e em plantas. É interessante notar na letra de Joracy Camargo, a presença marcante de dois aspectos. Um deles refere-se à presença da natureza, intimamente ligada à construção de imagens de paisagens propostas por Mauro no filme:

*Era uma serra imensa
De jatobás gigantes
E uma garoa muito intensa
Passeando pela mata tinha cor estonteante
E nas imbuías mais bonitas
Encordoadas de cipós
Tinha as mais lindas parasitas
E nos galhos passarinhos e no sangue curiós*

E outro, da cultura popular presente, quando comenta sobre o saci pererê e as

peripécias do personagem atreladas ao sentimento do amor:



Ao final, Décio beija Sônia e Marcos vê, fica desconsolado e chora. A letra neste momento narra exatamente a situação do triângulo amoroso:



Partitura da canção:

Figs. 90a, 90b, 90c: Partitura da canção *Ganga Bruta*, composta para o filme homônimo. Letra de Joracy Camargo e Música de Heckel Tavares.

É interessante notar que para a inserção desta canção no filme, as imagens são totalmente correspondentes. Esta é uma evidência de que Radamés – já que a ele foi atribuída toda a música do filme – e Humberto Mauro estudaram cada cena e assim acoplaram as imagens de acordo com a canção e não o contrário, como comumente neste período acontecia. Este tipo de pensamento está alinhado com o que chamamos de música descritiva. No caso, no conceito de música descritiva não há acréscimo de imagens, mas no caso a descrição das imagens corresponde exatamente ao conflito estabelecido para os personagens e traduzem o estado de espírito dos mesmos. A apresentação da canção desta forma acentua no filme o caráter melodramático, muito comum no período em narrativas brasileiras. Schwarzman complementa que além de melodramático, as músicas apresentam um “sentindo parnasiano (...) um tom inclusive que contrastava com o realismo das imagens” (SCHVARZMAN, 2004, p. 80). Ela ainda afirma que o que os realizadores do filme esperavam era o reconhecimento e sucesso, mas que isso não ocorreu.

A apresentação de *Côco de praia no.1 e no.2* está presente na seqüência noturna em

que numa roda de amigos, uns tocam violão, outros percussão e outros dançam e cantam em andamento acelerado: “*Ô minha gente vamos cantando, enquanto a cabrocha tá na roda sambando*”. Neste momento, fazendo alusão à letra observamos uma mulher rodando e sorrindo como cabrocha de escola de samba. Neste filme, os personagens populares são apresentados com músicas de caráter popular. Vemos então para caracterizar o povo, o ritmo do côco e para os frequentadores do bar, o batuque. Para os personagens principais, a música é orquestral. O côco é um ritmo que está ligado a dança de roda acompanhada de cantoria. A dança é colocada em pares, fileiras ou círculo em festas do litoral e sertão nordestino, o ritmo tem influências africana e indígena e é bem difundido em Pernambuco e Alagoas. Na instrumentação são característicos o ganzá, o surdo, o pandeiro, triângulo, tamancos (de madeira nos pés) e palmas.

Em sua análise para situar a obra de Mauro, Glauber Rocha fez um resumo do cinema no mundo na década de 30 abordando o período histórico antes da Segunda Guerra Mundial, o advento sonoro no cinema e produções cinematográficas francesas, americanas, russas, inglesas. O cineasta atentou para o lirismo presente na obra e complementou o comparando a pintores e cineastas renomados:

Numa época de complexa criação cinematográfica, Mauro, em *Ganga bruta*, realiza uma antologia que parece encerrar o melhor impressionismo de Renoir, a audácia de Griffith, a força de Eisenstein, o humor de Chaplin, a composição de sombra e luz de Murnau – mas sobretudo a simplicidade, agudo sentido do homem e da paisagem (...) (ROCHA, 2003, p. 45).

Outra análise minuciosa do filme está presente na obra de Schvarzman. A autora comenta que Mauro desconstrói os personagens dando-lhes um caráter ambíguo e isso reflete na escolha do cenário – paisagens, fábrica, fazendo - para a narrativa e que Mauro vai além, compõe o universo dos personagens beirando o realismo, mas sem deixar de lado o naturalismo e atribui isso a um reflexo da sociedade brasileira. A autora discorreu:

Essa ambigüidade, essa convivência em um mesmo espaço, em uma mesma cena, do bem e do mal, que já esboçavam em filmes anteriores, neste torna-se motivo central. Todos os signos, papéis sociais e morais são subvertidos. A mulher não é apenas pura, o engenheiro não é apenas civilizado, o campo não é lugar de retorno e muito menos de paz, mas de conflito – tanto quanto na cidade (...). Não há certeza alguma, valor seguro, imagem unívoca. Essa mesma complexidade explica a representação da natureza (...) ela não é lugar de idílio (...) não há um só idílio nesse filme: os casais ou casal adúltero estão sempre deslocados, não expressam felicidade e encontro. Mauro expõe a dupla vigência dos valores de uma sociedade que se quer forjar harmônica, civilizada, cordial, mas que o filme mostra carregada de primitivismo, conservadora e preconceituosa. A sociedade brasileira é muito mais complexa e carregada de resistências as mudanças do que pretendiam as elites modernizadoras. Toda aspiração de modernidade, evolução e até mesmo controle de uma certa imagem nacional vão, portanto, por terra. O diretor documenta os conflitos entre tradição e mudança, cordialidade e truculência, sublime e boçalidade, desenhando personagens não mais contraditórios, mas complexos e conflituados. (SCHVARZMAN, 2004, p. 77).

Diante desta exposição, a confrontamos com a inserção musical presente em *Ganga Bruta* e segundo nossa análise, a música do filme não expressa esse conflito, ela não é dual no sentido de contrapor o discurso. Há somente a distinção entre os personagens principais, elitizados, caracterizados pela música orquestral e os populares, demonstrados com ritmos e instrumentação não orquestral.

Diante desta exposição, confrontamo-la com a inserção musical presente em *Ganga Bruta* e segundo nossa análise, a música do filme não expressa esse conflito e ela não é dual no sentido de contrapor o discurso. Há somente a distinção entre os personagens principais, elitizados, caracterizados pela música orquestral e os populares, demonstrados com ritmos e instrumentação não orquestral. Embora tenha sido pensada para cada seqüência, como relatamos anteriormente, a opção pela inserção da música teve intenção de pontuar situações bem delineadas, dispostas e contribuir para a acentuação e fixação de elementos constituintes na

narrativa. Para citar alguns exemplos lembramos: da seqüência do trem, no qual a música está em sintonia com o trem; na colocação das canções, acentuando a depressão de Marcos e a leveza de Sônia, e nas colocações das músicas de caráter de cultura popular, que denotam a camada popular do filme. Também não é uma música que remete ao realismo ou mesmo ao naturalismo, é orquestral e não diegética na maioria das seqüências. A opção de Mauro e Radamés é conservadora, no sentido de que a inserção da música ocorre dentro dos padrões do cinema clássico narrativo. O filme por vezes utiliza nas inserções, temas conhecidos do repertório do período clássico e romântico com referencial na música européia. Portanto, a música acentua o plano proposto, a seqüência demonstrada, a angústia do personagem principal, reforça a imagem e não dá vazão ao ambíguo.

Todas essas observações e ponderações sobre o filme *Ganga Bruta* nos levam a questionamentos sobre a trilha musical presente. Humberto Mauro dispôs da competência de Radamés Gnattali em um momento no qual o músico estava começando sua carreira no cinema e tinha um pensamento musical voltado para as orquestrações eruditas e sinfônicas. As análises do filme na década de 50 apontam outros aspectos cinematográficos como fotografia, enquadramentos, montagem e outros. Entretanto, a música também participa deste complexo entrelaçamento de idéias que Mauro propõe. A música presente em *Ganga bruta* - embora haja, além da música original, uma compilação de trechos obras de compositores do período romântico – é uma espécie de coroação das cenas e situações propostas. A música soa como um reforço dessas paisagens, mas também como complemento da montagem, e como colaborador da narrativa porque está sempre em primeiro plano.

2.4 As experiências de Radamés Gnattali com *Maria bonita*, *Joujoux e Balangandans*, *Onde estás, felicidade?* e *Alegria* ³²

No filme *Maria Bonita*, Radamés Gnattali juntamente com Luis Cosme estão creditados para orquestração, regência e finalização musical. O filme foi produzido pela Cinédia

e contou com a participação de José Carlos Burle como assistente de direção, importante integrante do cinema brasileiro, principalmente nas décadas de 40 e 50, atuando na Atlântida como diretor de muitos filmes.

Segundo o professor de cinema Maximo Barro: “Até 1933, era ainda possível exibirem-se filmes mudos, pois apenas as capitais e cidades importantes estavam aparelhados para projeções em Vitafone (discos) ou Movietone” (BARRO, 2007, p. 55). Entretanto, dentro desse ambiente sonoro do cinema no Brasil, o outro filme que Radamés compôs a trilha foi *Maria Bonita* que apresentou seqüências faladas, embora a crítica tenha notado uma precariedade de som e imagem. Maximo comenta que o diretor Julien Mandel, José Carlos Burle e Moacyr Fenelon discutiram muito sobre o filme. O que conta é os dois últimos apontavam que os diálogos eram artificiais e que a cenografia e figurinos não eram condizentes com a época retratada no filme (BARRO, 2007, p. 56). O autor comenta sobre um contrato de 1936, segundo ele o mais antigo do cinema brasileiro, com respeito a música de *Maria Bonita*:

O compositor obriga-se a escrever letra e musica e a dirigir a orquestração de todas as canções, assim como os fundos musicais necessários a serem incluídos no filme *Maria Bonita*, baseado no romance de mesmo nome de Afrânio Peixoto (...). O compositor obriga-se a acompanhar todo o trabalho de filmagem, dando-lhe assim a sua colaboração musical (BARRO, p. 57, 2007).

Esse documento transparece que os diretores de cinema tinham a clareza exata das funções da musica no cinema já na década de 30. Quando aborda “letra”, “música”, “orquestração de canções”, e “fundos musicais” (no que diz respeito a musica não diegética composta para o filme ou compilada para ele), percebemos que todas essas funções são pertinentes e podem ser elaboradas por diversos músicos em um filme. O que tornou a responsabilidade de Radamés redobrada, já que ele foi o compositor da trilha. Quando o documento coloca que o compositor deve acompanhar o trabalho de filmagem, isso durante muito tempo no cinema e na grande maioria das vezes até hoje, não é realizado. É comum a

³² Estes filmes não foram encontrados em nossa pesquisa.

inserção musical acontecer já com o filme montado e com recursos financeiros já designados, sem a possibilidade de negociação com a produção. Sobre as questões jurídicas do filme Barro comentou:

Tendo o senhor Julien Mandel obtido autorização por escrito do senhor Afrânio Peixoto para filmar sua obra *Maria Bonita*, desde que lhe seja pago 2% sobre os lucros da referida filmagem, entrou em contato com a empresa cinematografia Sonoarte para realização da mesma, chegando ao seguinte acordo: a Sonoarte entra com toda aparelhagem técnica, operadores, laboratório, sais químicos, despesas de energia elétrica, transporte de seus materiais, enfim tudo o que concernir a aparelhamento necessário a filmagem e respectivo pessoal técnico, na condição de perceber 30% sobre o lucro bruto, deduzidas as porcentagens de 50% para os cinema exibidores e de 20% para a companhia encarregada de distribuir o filme. Ficaria o senhor Julien Mandel responsável pelas despesas de montagem, cenarização, películas virgens, guarda roupa, decores e respectivos transportes, artistas, musicas, músicos e cantores, em suma, tudo o que corresponde a parte artística propriamente dita. A parte musical do filme ficaria sob a direção do senhor José Carlos Burle, que par isso perceberia 20% sobre o lucro líquido. (...) terminada a confecção do filme, que deverá ser exibido em um prazo Maximo de 3 meses a contar da data do início da filmagem, das duas primeiras quantias advindas dessas exibições, e retiradas as porcentagens de 50% para o cinema exibidor, sobre este resultado 20% para a distribuidora e 2% para o autor da obra, e sobre este novo resultado 30% para a Sonoarte, o capitalista teria completo o reembolso da quantia invertida. (...) dos 70% restante, 20% seriam pagos à direção musical e 50% caber-lhe-iam como pagamento dos seus trabalhos na direção da produção (BARRO, 2007, p. 60).

Por esse documento, percebemos que o montante reservado a parte musical é nada significativo quando nos deparamos com o documento anterior, no qual o compositor tem variada função dentro da direção musical do filme como um todo.

Maria bonita conta a história de uma jovem bonita que provoca a morte de homens que a desejam e além desse argumento forte, o filme ficou marcado por uma polêmica envolvendo o diretor e o assistente. Segundo Barro, Julien Mandel contou que trabalhou um mês na adaptação do romance, entretanto Burle estranhou os diálogos que eram muito rebuscados e os cenários internos que contrastavam com o exterior. Os dois se desentenderam. Mandel era

francês, alegava que desconhecia o idioma e que deu a Burle muita liberdade para dirigir e depois o brasileiro não teve medidas. Por sua vez, Burle dizia que Mandel nunca aparecia para dirigir o filme e por isso assumiu boa parte da direção. Além disso, estranhamente no contrato a Burle era destinada 5% da bilheteria e a Mandel, 2%. Entretanto, a discussão entre os dois ainda não é muito clara, de acordo com depoimento da atriz principal Mandel dirigia totalmente. Ela também afirmou que não havia um roteiro e que os diálogos eram distribuídos no momento da filmagem e que considerava o filme ruim, principalmente a sonorização. Para completar Barro comentou: “até que ponto Burle é responsável pelo salseiro final, quando os temas musicados para as seqüências específicas sofrem a salada geral tão reclamada por ele mesmo?” (BARRO, 2007, p. 78).

Em época de sua estréia o filme teve ampla divulgação, mas a crítica considerou a história ruim, bem como a interpretação. Segundo Barro, Dustan Maciel, da revista Vanguarda comentou: “a direção é fraca, mas o roteiro é pior, feito por um português sem a mínima noção de cinema.” Pedro Lima também comentou: “é o filme mais pobre de linguagem cinematográfica que temos assistido. O som falho, a fotografia fora de foco, Mandel é quem mais compromete, temos melhores no Brasil.”

Outro filme musicado por Radamés foi *Onde estás, felicidade?*, baseado na peça de Luis Iglézias e traz no elenco Rodolpho Mayer, Grande Otelo, Paulo Gracindo e Dircinha Baptista. É baseado na história de uma esposa que canta no rádio e sonha com sucesso, dinheiro e fama. Seu marido é tranqüilo, mas acata tudo que ela manda. Juntos se mudam para Copacabana e vão morar em um casarão cheios de mordomias. Após cometer adultério, os dois voltam a morar no bairro simples e pobre. *Onde estás, felicidade?* teve a seguinte sinopse publicada na imprensa da época:

Onde estás, felicidade? é uma história sentimental e humana. Uma história que focaliza um velho tema com a própria humanidade, mas atual porque é eterno. *Onde estás, felicidade?* é uma adaptação da famosa comédia que as platéias de todo o Brasil tanto aplaudiram (GONZAGA, 1987).

As músicas de *Onde estás, felicidade?* foram executadas pela orquestra da Rádio Nacional com direção de Romeu Ghipsman e regência de Radamés Gnattali. As músicas foram compostas por Radamés e Luciano Perrone. A canção *Onde estás, felicidade?* é cantada por Sônia Barreto, na época a “Rainha da Canção Brasileira” e dublada pela atriz Alma Flora. É interessante notar que foi a primeira vez que a dublagem de voz trocada foi usada no cinema no Brasil (GONZAGA, 1977, p. 76). O filme foi bem recebido pela crítica como atestam os artigos:

A música é agradável e fácil, e só temos pena que Dircinha Batista, que aparece tão bem, tão impressiva não cante ao menos uma de suas marchinhas. A fotografia é bom e o som de Hélio Barrozo Netto é excelente. Isto significa que a Cinédia já resolveu o problema técnico. De uma produção de linha é que estava precisando o cinema brasileiro para impor-se às platéias e para divertir o público (J.W., **A notícia RJ**, 1939).

Este filme dá-nos a certeza de que com a continuidade de produção o cinema brasileiro atingirá a almejada perfeição. *Onde estás, felicidade?* é uma coisa séria, digna de ser vista, principalmente por aqueles que não fazem fé no cinema nacional. Não é nenhuma superprodução. Apenas um bom filme (P.R., **Correio da Noite**, RJ, 1939).

A oposição entre duas mulheres que amam o personagem principal é muito bem conduzida, bem observado o desenvolvimento das duas paixões, bem tomados os momentos mais expressivos de seu drama. Sim, drama porque as amorosas criaram uma atmosfera levemente dramática no filme que resulta em bela e emotiva alta comédia (LACERDA, **A semana**, 1939).

Neste período os filmes brasileiros eram duramente criticados, contudo calcado no texto teatral, com uma interpretação também teatral, *Onde estás, felicidade?* atingiu um número significativo de elogios. Nesse período, a Cinédia já tinha boa parte de seu aparato técnico

adquirido, além de ter realizado muitos filmes e portanto, certamente o número de críticas positivas aumentou.

Joujoux e Balangandans é uma versão cinematográfica da revista de Henrique Pongetti e Lea Azeredo da Silveira apresentando o arranjo do samba-exaltação de Ary Barroso, *Aquarela do Brasil*. É o mesmo espetáculo apresentado no Teatro Municipal do Rio de Janeiro em 1939. Os produtores alugaram os estúdios da Cinédia para filmar a revista que tanto sucesso fez no teatro. Nos créditos constam o nome de Radamés apenas dirigindo a orquestra Radamés Gnattali apresentando o arranjo de *Aquarela do Brasil*. Sobre o filme, os comentários dos jornais mais uma vez não foram tão generosos:

(...) vale a pena assistir *Joujoux e Balangandans*. É uma sucessão de números ou de quadros vividos por artistas improvisados, alguns deveras interessantes. Não seria lícito esperar muito, conseqüentemente, de artistas que pela primeira vez se viam diante de uma câmera. Há que ser indulgente no caso e o estamos sendo, dando ao filme cotação boa, três estrelas brancas. A primeira deficiência flagrante é a falta de ligação entre os quadros, coisa simples, no entanto, algumas palavras de espírito, aqui e ali, de um *speaker*. As demais seriam a falta de dinamismo, tudo é um tanto arrastado, fala, ação, canto e dança, pecando alguns dos números por serem longos demais. Também o som claudica: ora aumenta, ora desce, tornando-se grave ou estridente com prejuízos da naturalidade do microfone (NUNES, **Jornal do Brasil**, 1939).

Alegria tem direção, argumento e roteiro de Oduvaldo Vianna, que na época era um dramaturgo já conceituado. Oduvaldo estudou cinema nos EUA e quando voltou dirigiu *Bonequinha de Seda* (1936) com música de Francisco Mignone, tendo recebido muitos elogios da crítica. Em 1937, antes de embarcar para Argentina ele iniciou as filmagens de *Alegria*. Neste filme também seu filho Vianninha atua, ainda bebê. Na ficha técnica encontramos Hélio Barrozo Neto responsável pelo som, câmera de Edgar Brasil, fotografia de A. P. Castro com externas na Fazenda Javary em Vassouras/ RJ. No elenco a consagrada Gilda de Abreu, Aristóteles Penna, Benjamin de Oliveira, Luiz Tito e a filha de Ademar, Alice Gonzaga, entre outros (SILVA NETO, 2002, p. 873). Sobre o filme, Alice Gonzaga comentou:

Um fato marcante foi que a revelação dos primeiros mil metros de filmes se processou em uma máquina profissional Multiplex, fabricada e importada da Debrie (França). Pela primeira vez se processava a revelação contínua dos filmes, um aperfeiçoamento avançado dentro da técnica moderna então existente no mundo. Ainda pela primeira vez, foi usado o gesso como matéria prima de cenários, em vez de pano, onde para se pendurar um quadro precisava-se de um sarrafo por trás. Todos os cenários eram em gesso trabalhado; os relevos, trabalhosíssimos eram verdadeira esculturas. Todo desenvolvimento de uma filmagem foi irradiado pela Rádio Nacional, fato que acontecia pela primeira vez no Brasil e na América do Sul (GONZAGA, 1987, p. 70).

O filme narra história de Alegria, uma cigana que foi criada por uma família com uma educação primorosa. A mãe de Alegria, Aramin, foi assassinada quando ela ainda era criança e o senhor Velho Netto a rouba para criá-la. Quando está moça, um rapaz se apaixona por ela e sua família não aprova por causa de sua origem cigana. Mesmo assim, Velho Netto acerta o casamento dos dois e no dia do casamento Alegria aparece com vestimentas ciganas ao som de música cigana. Depois disso, ela faz viagens pelo Brasil e pelo mundo divulgando sua cultura. Ao final, o moço a reencontra em Paris e terminam juntos. Radamés participou do filme assinando a partitura musical e regeu a orquestra da Rádio Nacional, chefiada por Romeu Ghipsman. Há outras músicas no filme que são de Francisco Mignone. Infelizmente o filme ficou inacabado por questões divergentes entre Vianna e Ademar Gonzaga (GONZAGA, 1987, p. 70).

Certamente esses episódios serviram de experiência futura para Radamés Gnattali no início de sua carreira como compositor de músicas para filmes. Pois, toda a polêmica e histórias de desentendimentos e filmes inacabados nos demonstram nessa fase, um cinema brasileiro frágil, experimentando equipamentos e técnicas novas e clamando por bons produtores. Radamés começou sua carreira no cinema nessa década e podemos entender que como compositor de trilhas, ele estava se apropriando da linguagem. O músico participou do processo inicial do cinema no Brasil, primeiramente tocou seleções musicais em filmes mudos e depois elaborou a trilha para um longa metragem de uma importante produtora cinematográfica brasileira, com

composições autorais e também músicas não originais, dentro de um processo de sonorização ainda em evolução. *Ganga bruta* foi um marco em muitos aspectos, principalmente com relação ao som inserido no filme e Radamés teve um papel importante com relação ao aspecto sonoro, pois o filme foi tratado com um filme mudo, tendo praticamente música em sua totalidade, o que torna o papel do compositor mais incisivo. Os outros filmes que participou, não tiveram tanto sucesso, mas foram produções importantes para a Cinédia, principalmente no que diz respeito à maneira de se fazer cinema no Brasil, aos moldes da narrativa clássica, com parâmetros hollywoodianos, o que certamente influenciou a produção subsequente de trilhas de Radamés.

capítulo 3

ANOS 40

3.1 A inserção da música composta por Radamés no cinema falado e as influências do processo de industrialização do país interferindo na inserção musical dos filmes

A década de 40 foi muito produtiva para Radamés Gnattali. Ele continuava a compor músicas com caráter erudito, expandindo sua obra no país e no exterior, e alargava suas atividades na Rádio Nacional, já começando a transparecer sua vertente de arranjador para música brasileira. Neste período, Radamés fez trilhas de quatro filmes: *Argila*, (1940) dividindo os trabalhos com Villa Lobos, dirigido por Humberto Mauro, *Pureza* (1940) dirigido por Chianca de Garcia, *Caminho do Céu* (1943) de Milton Rodrigues e *Escrava Isaura* (1949), com direção de Eurides Ramos.

O que marca a década de 40, e principalmente a de 50 no meio musical e cinematográfico no Brasil, é a relação de parceria que se desenvolveu entre três segmentos culturais e de comunicação: o rádio, o cinema e as gravadoras. Havia uma gama de músicos, compositores, cantores de rádio, radialistas e outros profissionais trabalhando no cinema. O músico Zé Menezes é um exemplo disso, atuante até hoje, trabalhou com Radamés em gravações com orquestras de cinema, orquestras na estação da Rádio Nacional e na gravadora Continental. É importante pontuar que essa tríade foi a marca registrada desse período. Havia uma sistematização dos trabalhos realizados por uma equipe de profissionais para que tudo funcionasse perfeitamente, principalmente nas estações de rádio. A produção contava com arquivos para partituras, *casting* de músicos e cantores contratados, outros tantos arregimentados e maestros e arranjadores fixos. Desta forma, gerava-se a expansão no setor musical e o início de uma configuração para as indústrias do rádio, do cinema e das gravadoras.

Nesse período estavam em cartaz nos cinemas as chanchadas da Atlântida. As chanchadas apresentavam como características a mistura de comédia e canções de carnaval, a paródia de filmes clássicos, conhecidos do grande público e a atuação de atores-comediantes que se tornaram astros do cinema, desta forma, os filmes obtiveram grande sucesso junto ao público. Foram várias as tentativas de vincular o cinema à indústria e as chanchadas da Atlântida, são um exemplo disto. A trilha musical desse período se baseava em composições para espetáculos

musicais e tinha uma ligação muito forte com o teatro de revista. Em consequência disso, durante os anos 30 e 40, o Rio de Janeiro teve uma maior produção cinematográfica e se verificou muito interesse do mercado no comércio e exibição dos filmes nacionais (GOMES, 1980, p.42). Contudo, igualmente à década anterior, os filmes musicados por Radamés neste período – *Argila*, *Pureza* e *Escrava Isaura* - não estão na lista das chanchadas e obtiveram uma diferenciação no tratamento musical, principalmente por pertencerem ao gênero do drama e durante os filmes não haver a inclusão de números musicais ao estilo carnavalesco.

A partir desse momento, podemos afirmar que Radamés iniciou o que se tornou marca registrada em sua carreira para o rádio e para o cinema: a união da orquestra completa com a base harmônica desempenhando padrões rítmicos. Radamés atuava no programa “Um milhão de melodias” da Rádio Nacional e a cada vez mais utilizava esse tipo de arranjo para música brasileira. Além desta característica rítmico harmônica, os arranjos eram baseados na harmonia com inclusão de acordes dissonantes, principalmente com adição de nonas e estudos oriundos do *jazz* americano. É importante ressaltar que esse tipo de pensamento harmônico aparece mais acentuado na obra de Radamés para o cinema nos anos 50.

Argila é um filme muito comentado e foi realizado por Humberto Mauro, de 1938 a 1940 e produzido pela Brasil Vita Filmes no período de implantação do Estado Novo (1937-1945), sob a presidência de Getúlio Vargas. No período em que dirigia *Argila*, Mauro trabalhava no INCE, Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), em um projeto que visava o uso do cinema para fins educativos. Naquele momento, o cinema e o rádio eram veículos de comunicação muito utilizados para divulgação de temas nacionalistas e educacionais. O programa de governo tinha basicamente questões de industrialização e nacionalização do país como principais metas e é interessante notar em *Argila* que por meio dos personagens Luciana e Gilberto há uma representação desse processo tão almejado pelo governo de Vargas. É a representação do Brasil Novo, com as atitudes arrojadas de Luciana, sem perder a admiração pela arte popular do país e o Brasil Velho, com o artesão que mora no interior e não tem acesso à cultura.

A produção brasileira cinematográfica neste período procurava firmar-se por meio de alguns estúdios, como percebemos:

Os produtores nacionais se lançavam em experimentos de conquista do público, tendo como referência os produtos consagrados pelos espectadores – musicais cômicos e ligeiros, dramas românticos, adaptações literárias e reconstituições históricas - em busca de uma produção contínua de filmes de enredo. O núcleo mais estável de produção era formado pelas empresas cariocas: Cinédia, de Ademar Gonzaga, com inquestionável liderança no setor; Brasil Vita Filmes, de Carmen Santos; Sonofilme, de Waldow-Byington e Estudios Raul Roulien, do *chansonnier* brasileiro que retornava de Hollywood. O governo mantinha seus próprios organismos cinematográficos, dentro os quais o Instituto Nacional de Cinema Educativo, dirigido por Roquette Pinto e operado por Humberto Mauro (PESSOA, 2006).

Esse comentário nos alerta sobre dois pontos essenciais para a compreensão sobre *Argila*: o primeiro sobre o panorama dos estúdios neste período e o segundo sobre a participação de Roquette Pinto em *Argila*. Vimos que a Cinédia dominava o mercado cinematográfico nesse período e o nome de Radamés está ligado à produtora neste momento. A maioria dos filmes com trilhas musicais compostas por Radamés analisados até agora, desde 33 até 40, foram produzidos pela Cinédia - *Ganga Bruta, Alegria, Onde estás, felicidade?, Joux e Balangandan, Pureza e Caminho do Céu*³³. É sabido que a essa produtora cinematográfica buscava um aperfeiçoamento técnico e almejava por resultados primorosos, a contratação de Radamés como compositor das trilhas reflete esse pensamento. Nesse período Radamés estava se firmando na carreira de arranjador no rádio e seu nome e talento já eram reconhecidos. A qualidade que a Cinédia buscava também era esperada no setor musical, contratar Radamés³⁴ significava ter no filme um dos importantes músicos arranjadores do período.

Edgar Roquette Pinto foi professor de antropologia e etnografia do Museu Nacional e em 1909, iniciou a organização da primeira filмотeca no Brasil, reunindo documentários de expedições comandadas por Cândido Rondon, filmadas por Thomaz Reis. Em 1923, ele fundou a

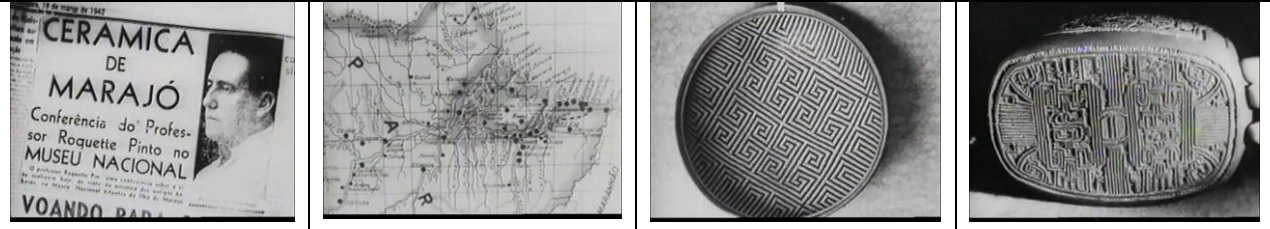
³³ Só deixando de lado *Maria bonita*, co-produção estrangeira e *Escrava Isaura*, já despontando a produtora de Eurides Ramos somada à Atlântida que se tornarão na década de 50 produtoras significativas. *Argila* tem produção de Carmen Santos, também uma forte concorrente da Cinédia.

³⁴ Os maestros Gaó, Lírio Panicalli, Romeu Ghipsman juntamente com Radamés eram principais arranjadores e compositores do rádio e foram justamente esses músicos que mais contribuíram para a Cinédia.

primeira rádio brasileira, a Rádio Sociedade do Rio de Janeiro. Roquette acreditava no rádio como um veículo educacional, entretando mais tarde por volta de 1936, vendo a transformação do rádio em um veículo de difusão comercial, ele cede sua rádio para o Ministério da Educação, para continuação de sua primeira intenção: a educação neste meio de comunicação. Depois disso, ele voltou-se para o cinema, também com um olhar projetado para a área educacional. A amizade de Roquette Pinto com Humberto Mauro já existia desde 1935. Roquette era diretor do Museu Nacional e Mauro foi até lá vender aparelhos domésticos. Humberto Mauro tinha vindo ao Rio de Janeiro para filmar, mas ainda estava iniciando suas atividades no cinema e isso não lhe rendia muito recursos financeiros³⁵. Ao conhecer Roquette Pinto ao acaso, a amizade e afinidade afloraram e posteriormente os projetos de ambos foram estendidos ao Instituto Nacional de Cinema Educativo. Sobre a participação de Roquette Pinto em *Argila*, a musicalização dos versos de Olavo Bilac para *Canção de Romeu* é dele, bem como a locução sobre a cerâmica marajoara. Roquette é apresentado aos espectadores com seu nome verdadeiro, ele não representa nenhum personagem, é sua própria figura dando credibilidade ao caráter nacionalista do filme. A seqüência mostra Luciana, a personagem principal, convidando Gilberto para assistir uma conferência sobre Roquette Pinto. O moço segura o jornal em primeiro plano e vemos a propaganda da conferência, com foto de Roquette. A imagem dura alguns segundos e desta forma a leitura é direcionada. Na seqüência posterior, observamos um trecho de documentário, no qual Roquette Pinto faz a locução sobre a cerâmica marajoara, explicando origens e detalhes. Essa inserção documental ilustra bem o momento vivido por Mauro, trabalhando no INCE e incentivador do cinema educativo.

³⁵ Essa versão do encontro entre Roquette e Mauro foi dada por Beatriz Roquette Pinto, filha de Edgar Roquette Pinto em entrevista a um programa sobre seu pai. (Fonte: www.soarmec.com.br/beatriz8.html) Há outra versão para esse primeiro encontro. Roquette teria convidado Mauro a ir ao museu para comentar sobre a filmagem de *Descobrimto do Brasil*.

Imagens do jornal focalizando a propaganda da conferência de Roquette Pinto. Em seguida, ouvimos sua locução sobre a localização a ilha de Marajó apontada no mapa e a exaltação às peças do artesanato marajoara, pontuando principalmente no maracá, objeto de cena condutor da narrativa.



Figs. 91 a 94: Trechos do Filme *Argila*

Roquette mantinha o pensamento de que o estrangeirismo o qual o país estava exposto era prejudicial ao nosso desenvolvimento. Sua ponderação criticava a postura do estrangeiro que morava no Brasil e não contribuía para preservação cultural, apenas tendo interesses financeiros, como comenta Almeida:

Na perspectiva de Roquette Pinto grande parte dos problemas brasileiros tinha origem na má condução da política de ocupação do território brasileiro que, desde os primórdios da colonização, havia privilegiado a imigração de estrangeiros de comportamento questionável em detrimento a grupos étnicos nacionais. Ao invés de contribuírem para o engrandecimento da nação brasileira, esses estrangeiros pareciam estar sempre mais interessados no enriquecimento próprio, obtido de forma quase ilícita com a exploração dos recursos naturais e humanos existentes no Brasil. Nos anos 30 essa dualidade e disputa entre urbano e rural; nacional e importado; já delineava tinha um discurso que culminava sempre no nacionalismo, muito presente na obra de Humberto Mauro, recheadas de idéias de Roquette Pinto (ALMEIDA, 1999, p. 180).

O filme conectou três figuras importantes: Roquette Pinto, Humberto Mauro e Villa Lobos. Segundo Almeida: “Independente de suas qualidades ou defeitos, *Argila* criava um pretexto para a exposição de divergências em torno do cinema educativo e nacionalista” (ALMEIDA, 1999, p. 228). Além dessas afinidades, a narrativa foi calcada na cultura popular, utilizando a cerâmica marajoara como tema norteador. Consideramos que tudo isso colaborou

para que o filme acentuasse o caráter nacionalista proposto.

O longa-metragem apresenta Carmem Santos, dona da produtora, no papel principal. Carmem no papel de Luciana é uma viúva rica e admiradora de obras de arte. Ela mora em um castelo e se interessa pela cerâmica Marajó, típico artesanato local. A moça compra uma fábrica produtora de cerâmica e passa a incentivar a arte Marajó. Luciana conhece Gilberto, artesão local também apaixonado pelos objetos de cerâmica marajoenses. Gilberto é noivo de Marina, jovem do vilarejo onde moram. Com o passar do tempo, Gilberto e Luciana se apaixonam. O pai de Marina, também funcionário da cerâmica, vai procurar Luciana e relata que Gilberto acabou o noivado com Marina e que todos na casa estão muito tristes e abalados. Luciana, então desiste de seu amor e diz para Gilberto que não o ama e que nunca o amou. Gilberto vai embora desiludido e Luciana desolada, o vê partir pela janela do castelo.

Uma das particularidades do filme é sobre sua excelente fotografia, marca registrada de Humberto Mauro. Em variados momentos, o diretor trabalha com nuances de sombras de pessoas em 1º e 2º planos, cenas noturnas enfatizando o caráter realista com recursos naturais de iluminação, como a fogueira na Festa de São João e várias panorâmicas de paisagens e campos, além de locações internas suntuosas, com a retratação da mansão de Luciana.

Nossa análise da trilha musical deste filme, parte da verificação da proximidade do caráter nacionalista e educativo do filme com música, para entendermos sob que aspectos a mesma está inserida dentro da narrativa. Em *Argila* um procedimento comum foi à utilização de artistas da Rádio Nacional para composição do *casting* de atores. O ator principal, contracenando com Carmen Santos, era Celso Guimarães, locutor número um da Rádio Nacional naquele momento. Outros participantes foram Floriano Faissal e Saint-Clair Lopes, cujos contatos foram obtidos através da ajuda do irmão de Humberto Mauro, José Mauro, então diretor artístico da Rádio Nacional. Em entrevista sobre a estréia cinematográfica de Celso Guimarães como Gilberto, Mauro expôs sua intenção de introduzir aspectos educativos e documentais à narrativa ficcional de *Argila*. Mauro durante a entrevista, não faz nenhuma referência a trama amorosa, mas fala da participação de Roquette Pinto no argumento e aponta quatro momentos fundamentais, segundo seu ponto de vista, sobre o sucesso do filme e que servem de entremeios ao enredo principal:

[...] a conferência do Prof. Roquette Pinto sobre a arte e os costumes dos habitantes da Ilha de Marajó; uma dança indígena composta especialmente por Villa Lobos; uma autêntica festa de São João filmada com todo cuidado e os arranjos e as músicas de Radamés Gnattali (Revista **Cine Rádio Jornal**, 1940).

Logo nos créditos iniciais do filme, ouvimos um tema orquestral com melodia no naipe de cordas em andamento lento. Os créditos expõem que música do filme é de Villa Lobos e Heckel Tavares e na *Canção de Romeu* composta por Roquette Pinto com letra de Joracy Camargo, a partitura musical pertence a Radamés Gnattali, com solo de violoncelo de Iberê Gomes Grosso. Assim, sabemos que o arranjo musical da canção foi realizado por Radamés, contudo esse tema aparece recorrente no filme e é possível que todas as inserções tenham sido arranjadas pelo maestro. No *site* sobre Radamés Gnattali, consta que a seleção musical é de Radamés Gnattali. Portanto, sabemos de antemão que Radamés não compôs a trilha musical do filme todo. De acordo com o estilo de orquestração, identificamos as composições de Villa-Lobos, que se apresentam sempre grandiosas com combinação do naipe de metais e de madeiras na melodia. É dele a música dos créditos iniciais, por exemplo, que apresenta esse caráter.

Iberê Gomes Grosso, creditado no filme como solista do violoncelo, foi convidado por Radamés para trabalhar na Rádio Nacional logo no início das atividades da emissora, como conta Radamés:

No início da Rádio Nacional, os programas não tinham roteiro, eu comecei, então a fazer pequenos arranjos para trio: eu no piano, Iberê no violoncelo e Romeu Ghipsman no violino; fazia também pequenas peças: toada, choro, valsa... e quando tinha um buraco na programação, eles iam correndo lá chamar a gente – “toca aquela música!”. Depois, os cantores começaram a gostar e me pediram para fazer uns arranjos. Acabou que começamos também a gravar música brasileira com orquestra. Até aquela época, musica brasileira era tocada somente por conjuntos regionais (BARBOSA, 2005, p. 130).

Em 1938, Iberê já era considerado um grande artista da Sociedade Rádio Nacional e isso na imprensa alcançava alta divulgação, compensando assim o *marketing* para Rádio:

Iberê Gomes Grosso, entre os altos círculos musicais do país, é justamente considerado o maior violoncelista da América do Sul. Na PRE-8, com Radamés e Romeu Ghipsman, ele compõe o trio clássico para execução de delicadíssimas peças da musicologia universal (Jornal **A noite**, Rio de Janeiro, 02 ago 1938).

Entretanto, na Nacional o trabalho apresentado não contava com muitos ensaios e isso aborrecia Iberê. Radamés explicou:

Na rádio não dava para ensaiar. Era botar a música na estante e tocar. A leitura era uma qualidade que todo músico tinha que ter. naquele tempo todo mundo lia muito, tinha que ler. (...) Com ele [Iberê] não tinha esse negócio de dizer que para estudar é preciso ganhar mais. Ele estudava muito, para tocar bem (BARBOSA, 2005, p. 132).

Em *Argila*, Iberê aparece atuando, tocando violoncelo em *O canto do cisne negro*, composição de Villa Lobos. Sobre essa amizade e admiração, Villa Lobos comentou:

Iberê Gomes Grosso é desses artistas predestinados. Um artista de primeiro plano, de uma musicalidade e de um talento superior. Sinto-me orgulhoso de ter sido seu perseverante espectador artístico e de haver sido, freqüente e inteligentemente, por ele, interpretado (VILLA LOBOS, Paris, 1948).

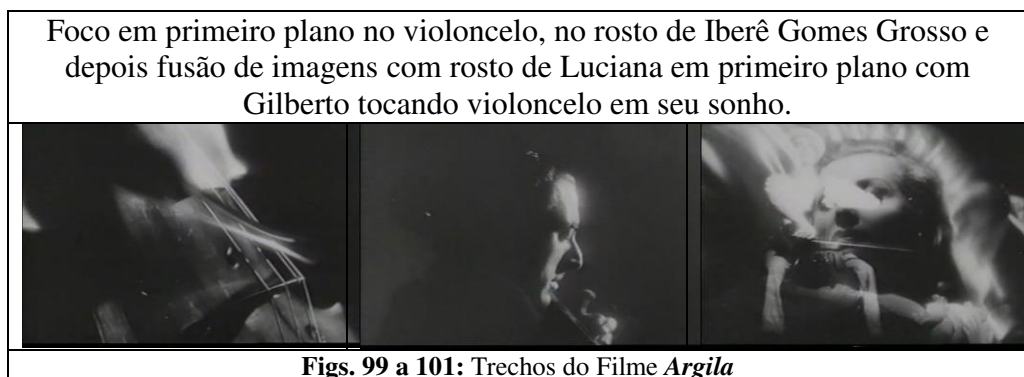
No filme, a justificativa para a inserção dessa música instrumental exalta a figura de Villa Lobos, mais uma vez, frisando no filme o caráter nacionalista. Esse tipo de inserção, principalmente a partir da década de 50 nos filmes brasileiros, no que concerne às canções - têm um local e um disfarce para colocação da música. Era comum a música instrumental ser inserida de forma não diegética. Neste caso, a música instrumental é colocada de forma diegética e

declarada pela personagem principal que pede a música, cita o nome real do solista e do compositor da mesma. A justificativa aqui para inserção desta música é apenas o desejo de Luciana de ouvi-la. A música aparece no momento em que Luciana vai até o lago repleto de vitórias régias e se senta em um banco. A tomada é noturna e a montagem apresenta várias fusões do rosto de Luciana com as plantas. A moça com olhar calmo e fala tranqüila, pede para seu amigo Mário que Iberê toque a “música bonita” de Villa Lobos. Neste momento, Iberê Gomes é focalizado de perfil e ouvimos o solo de violoncelo com acompanhamento de piano. Vemos agora, o foco em primeiro plano do rosto de Luciana, também de perfil com semblante sereno. A câmera segue da direita para esquerda, focalizando em primeiro plano o rosto da personagem de perfil e terminando esse plano em *close* de sua orelha. Depois, a câmera faz uma tomada no lago, refletida a imagem de Luciana, contemplativa e estática. No próximo plano, vemos a fusão de imagens do rosto de Luciana com Gilberto tocando violoncelo de chapéu de palha e a imagem de Gilberto é trocada pela imagem de Mário. Luciana ao ouvir a “música linda” de Villa Lobos, lembra de Gilberto e projeta nele seu desejo de que o moço fosse refinado. O instrumento de orquestra tocado por Gilberto une duas culturas: o violoncelo representando a cultura erudita e o chapéu de palha lembrando o matuto. Mais uma vez, a afirmação do novo em junção com o velho é percebida, lembrado ao espectador o caráter da modernidade sem o esquecimento das tradições. Ao final da seqüência, na última fusão Ferreirinha beija uma mulher e Luciana acorda.

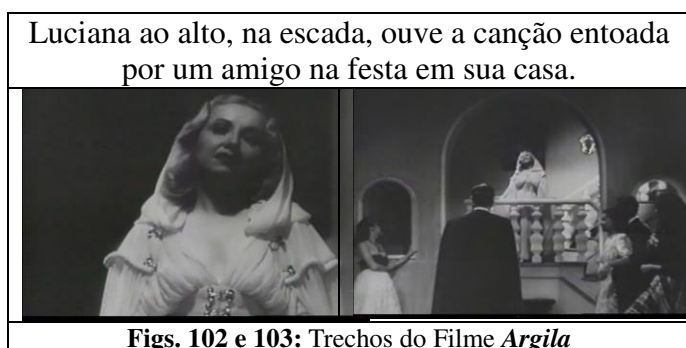
Luciana sentada no banco em frente ao lago pede para o amigo Mário que Iberê toque aquela “música linda de Villa”.



Figs. 95 e 96: Trechos do Filme *Argila*



Em *Argila* aparecem canções justificadas na ação narrativa. A primeira delas é *Canção de Romeu* com letra de Olavo Bilac, música de Roquette Pinto, arranjo orquestral de Radamés e apresentada por uma voz masculina, na festa de Luciana. Doutor Barroca, amigo de Luciana, faz tudo parecer uma encenação, dá uma capa para o cantor e pede para Luciana colocar outra capa. A moça fica no degrau mais elevado e o homem canta aos pés da escada como se fosse uma serenata. Os convidados apreciam o recital, também no piso inferior. O arranjo de vozes da harmonia acompanha as figuras musicais da linha melódica, sem contrapontos. A melodia não se destinou ao poema completo e sim sobre os versos: 1, 2, 9 e 11.



Canção de Romeu
(Olavo Bilac)

Abre a janela... acorda!
Que eu, só por te acordar,
Vou pulsando a guitarra, corda a corda,
Ao luar!

As estrelas surgiram
Todas: e o limpo véu,
Como lírios alvíssimos, cobriram
Do céu.

De todas a mais bela
Não veio inda, porém:
Falta uma estrela... És tu! Abre a janela,
E vem!

A alva cortina ansiosa
Do leito entreabre; e, ao chão
Saltando, o ouvido presta à harmoniosa
Canção.

Solta os cabelos cheios
De aroma: e seminus,
Surjam formosos, trêmulos, teus seios
À luz.

Repousa o espaço mudo;
Nem uma aragem, vês?
Tudo é silêncio, tudo calma, tudo
Mudez.

Abre a janela, acorda!
Que eu, só por te acordar,
Vou pulsando a guitarra corda a corda,
Ao luar!

Que puro céu! que pura
Noite! nem um rumor..
Só a guitarra em minhas mãos murmura:
Amor!...

Não foi o vento brando
Que ouviste soar aqui:
É o choro da guitarra, perguntando
Por ti.

Não foi a ave que ouviste
Chilrando no jardim:
É a guitarra que geme e trila triste
Assim.

Vem, que esta voz secreta
É o canto de Romeu!
Acorda! quem te chama, Julieta,
Sou eu!

Porém... Ó cotovia,
Silêncio! a aurora, em véus
De névoa e rosas, não desdobre o dia
Nos céus...

Silêncio! que ela acorda...
Já fulge o seu olhar...
Adormeça a guitarra, corda a corda,
Ao luar!

A canção é apresentada com acompanhamento de uma orquestra que não aparece em cena. Analisando a trilha musical de filmes hollywoodianos nos anos 30 e 40, esse recurso de colocação da música desta forma tornou-se uma convenção. Esse tipo de inserção musical em filmes foi comentado por diversos autores. Gorbman aponta esse tipo de emprego da música em filmes dentro do princípio da invisibilidade do aparato sonoro, no qual o aparato técnico da música não diegética não é visível (GORBMAN, 1987, p. 83). A autora estabelece um paralelo com o princípio de invisibilidade do aparato técnico visual, assim como não vemos câmera, microfones e outros aspectos técnicos em cena, a instrumentação na qual a música é apresentada também não aparece. Outro trabalho que discute esse tipo de colocação da música é do compositor americano Earle Hagen³⁶ (HAGEN, 1971). O autor discute sobre a transição do diegético e não diegético e para ele, muitas seqüências de filmes utilizam esse tipo de inserção que ele denomina como uma inserção híbrida, entre o plano diegético e não diegético. A inserção híbrida pode referenciar a duas fontes de emissão sonora em uma mesma seqüência ou plano, esse tipo de construção sonora no filme ele denomina de *source scoring*. Nos filmes de 30 e 40 musicados por Radamés esse tipo de inserção é bem comum, entretanto na década de 50 a mostra da fonte sonora se tornou constante.

O tema *Canção de Romeu*, aparece no filme 7 vezes sob diferentes arranjos e duas

³⁶ Earle Hagen tocava trombone e integrou a famosa big *band* de Tommy Dorsey e Benny Goodman. O compositor trabalhou em cinema tendo uma larga experiência nos anos 40 nos estúdios da 20th Century Fox. Nos anos 50, deixou a Fox e começou a se dedicar à composição de música para televisão se tornando um dos principais compositores para seriados.

tonalidades diferentes, entretanto não configura somente um elemento dentro da narrativa. Ele surge para uma situação, personagem e para um objeto de adorno marajoense, o maracá. Além dos créditos iniciais, o tema é ouvido na demonstração da canção por Barroca que canta para Luciana, no momento em que Gilberto devolve o maracá para Luciana, no momento em que Gilberto e sua namorada caminham e nas seqüências finais do filme quando Gilberto abandona Luciana. Nos créditos iniciais e na apresentação da canção, presente na primeira parte do filme, a tonalidade presente para o tema é Sol Maior:



Ao longo da narrativa, a tonalidade se mantém mais uma vez em Sol Maior e depois ascende um semitom, mudando para tonalidade para Láb Maior e a mantendo inclusive até a última seqüência do filme. A música colocada desta forma nos dá pistas de que Luciana deixa Gilberto ir embora, mas deve retomar sua vida amorosa. É o tom acima instigando o espectador a perceber que Luciana reconstruirá sua vida, a construção musical que o compositor sueco Johnny Wingstedt define como classe emotiva. Dentro de seu pensamento embasado na psicologia da música, ele define que fatores estruturais específicos desta linguagem como articulação, intervalos melódicos, tempo, parâmetros do som, ritmos etc; podem corresponder a certas emoções humanas. Nesta categoria emotiva, o autor coloca que se pode observar funções de acrescentar credibilidade, ludibriar espectadores, criar pressentimentos, estabelecer relacionamentos entre personagens, dentre outras, quando se combina parâmetros musicais com a imagem em movimento (WINGSTEDT, 2005).

A outra inserção da mesma canção é na última seqüência do filme, agora sob forma instrumental no momento em que Luciana vê Gilberto ir embora de sua casa com focos de primeiríssimo plano no maracá. O cenário é bem semelhante ao da seqüência analisada

anteriormente, Luciana também está ao alto, agora de costas apoiada em uma janela, vendo Gilberto partir. Os elementos: a janela, o alto da escada e a *Canção de Romeu* remetem ao clássico *Romeu e Julieta* de Shakespeare e fazem uma metáfora sobre o amor impossível de Luciana e Gilberto. A canção inicia-se com a primeira frase melódica alterada por 8 compassos e depois culmina em um acorde de preparação para entrada da melodia original. Neste momento dentro do maracá vemos uma mão esculpindo, uma tigela de cerâmica e a quebra da mesma, traduzindo imagetivamente sob a *Canção de Romeu* (com Julieta desolada) a relação entre Luciana e Gilberto. Juntamente com o corte no maracá, já com o centro escuro, a orquestra termina a canção em *tutti* e em seguida o crédito: FIM.

Luciana vê na janela Gilberto partir, senta-se e lamenta a perda de seu amor agarrada ao maracá. Ao final, as imagens que demonstraram a relação dos dois personagens durante a narrativa são agora exibidas dentro do objeto.



Figs. 105 a 107: Trechos do Filme *Argila*

Há neste filme inserções de músicas com conjuntos regionais compostos por violão, percussão e vozes. O filme traz seqüências com características de cultura folclórica e apresenta uma festa de São João com fogos e música típica. A fogueira e os fogos de artifício iluminam os atores em cena e são focalizados rostos e pés dos integrantes dançando. Na festa há inserção do Regional de Benedito Lacerda com participação de Emilinha Borba, com acompanhamento de violão e percussão, apresentando uma melodia em flauta na introdução numa inserção não diegética, o que traduz a influência que o rádio teve no cinema. Na década posterior, a inserção dos cantores de rádio será o oposto, sempre em situações justificadas e diegéticas. A canção é um tema popular junino brasileiro:

*Tá na hora de pular a fogueira
Vamos todos saudar São João
São João, meu São João
Não deixe apagar meu balão*

*Vai vai subindo para imensa
Meu colorido balão
Levando em seu bojo de papel de cor
Os meus sonhos e a minha ilusão.*

Outra entrada com o mesmo de caráter musical aparece com outro grupo regional na seqüência em que Gilberto vê nos *slides* detalhes de obras artísticas para compor sua inspiração e ouvimos em 2º plano a serenata ao som de cavaquinho, violão e percussão. As músicas de Nelson Trigueiro (Zé do Bambo) ficaram reservadas para a seqüência em que Luciana visita Gilberto na cerâmica. A seqüência é sensual e Luciana se olha atentamente para Gilberto, sentada em um banco, fumando um cigarro. A música está em 2º plano e há um corte no momento em que Luciana se aproxima de Gilberto e o beija, apresentando o tema orquestral em primeiro plano sonoro. Esse momento marca bem a opção do diretor/arranjador para composição do universo dos personagens: ao se tratar de Gilberto, rapaz simples do vilarejo, a música tem caráter regional ao som da viola; no momento do seu beijo com Luciana, moça culta e rica, a opção fica por conta da música erudita. Esse tipo de inserção está ligado à informação por meio da música sobre os aspectos do personagem. É pertinente citar a visão de Chion sobre essa proposta musical em filmes. O autor debate sobre o valor agregado, um efeito criado pelo acréscimo de informação. O espectador associa a imagem com a característica proposta pela música. Gorbman sobre esse aspecto coloca como sugestão narrativa referencial, na qual a música proporciona sugestões referenciais, indicando pontos de vista e informando ao espectador aspectos, nesse caso, sobre os personagens (GORBMAN, 1987, p. 83). Observamos então, que esse tipo de informação musical proposta por Radamés em *Argila* e presente em filmes de narrativa clássica, já era comum no Brasil na década de 40 e permaneceu por décadas nas trilhas sonoras.

Seguindo essa linha da música com caráter de cultura popular, no salão marajoara do castelo de Luciana, há uma apresentação da dançarina Anita Otero, com uma coreografia baseada

em danças indígenas ao som do bailado extraído de uma lenda amazônica: *Mandu-Çarará* de autoria de Villa Lobos³⁷. Mariz, comentando o bailado, fala sobre a temática e sobre os arranjos de Villa Lobos para ele:

Abandonado na floresta pelo pai, por gostarem de Mandu-Çarará, a encarnação da dança, um casalzinho de irmãos depara subitamente com o Curupira, que procura atrair os dois para sua cabana e comê-los. O autor conseguiu aqui uma feliz conjugação dos coros infantil e adultos, pintando de maneira expressiva a conversa de Curupira com as crianças, atemorizadas pelos gritos do monstro, em *glissandi*. Após um breve trecho orquestral, surge o tema do Mandu-Çarará, a princípio nos baixos e barítonos, para se estender a toda a massa coral com sonoridade empolgante, as crianças conseguem, enfim, enganar o Curupira e, após muitas peripécias, encontram a casa dos pais, onde já os aguarda o Mandu-Çarará para dançar e brincar (MARIZ, 2005, p. 93).

Anita, além de dançarina, posteriormente foi consagrada como uma grande intérprete de música folclórica brasileira por ocasião de apresentações na Rádio Nacional:

Anita Otero conquistou, pois o mundo radiofônico local, cantando frevos, maracatus, além de grande número de melodias do nosso folclore. Possuidora de linda voz e interpretando as nossas músicas com personalidade, Anita Otero mereceu os aplausos que lhe foram dispensados pelos ouvintes da “dinâmica” e pelos inúmeros frequentadores do auditório do Edifício da Rádio (Revista Flama, 1944).

Villa Lobos, no período da década de 40, proclamava por uma consciência musical que deveria ser levada a toda população brasileira:

Há precisão da formação de uma consciência musical brasileira, que

³⁷ Heitor Villa Lobos foi representante central da cultura musical de nosso país tendo uma atuação pontual durante o governo de Getúlio Vargas. Nascido em 1887 e falecido em 1959, deixou mais de mil obras musicais. Dentre suas obras há destaque para *As Bachianas* e para a série de *Choros*.

estava relacionada a fatores de ordem social, remontando as próprias gêneses da raça em formação e implicando, de uma maneira geral, quase que na determinação dos seus caracteres étnicos (VILLA LOBOS, 1940).

Com esse pensamento, conseguiu posteriormente o apoio de governo federal e desenvolveu um plano de ação musical para o Brasil no âmbito educacional e desenvolveu uma metodologia baseada no canto orfeônico, trabalhando com canções folclóricas do país, que recolheu em viagens a muitos estados brasileiros. Villa Lobos tinha amizade com Roquette Pinto, presidente de honra do Orfeão dos professores do Distrito Federal. Por sua vez, Roquette tinha gravado várias músicas indígenas da Rondônia e as entregou a Villa Lobos para que este se inspirasse em suas obras. O maestro também mantinha amizade com Mauro, tanto que musicou *O descobrimento do Brasil*, e autorizou posteriormente o cineasta a colocar qualquer uma de suas músicas em seus filmes.

O músico esteve na Amazônia e estudou a música da região, um destes estudos culminou na composição *Mandú Çarará*, um bailado utilizado em *Argila*. O bailado apresenta vozes femininas e masculinas, com acompanhamento de tambores e ruídos de chocalhos indígenas. A câmera parada focaliza o palco no qual a índia se apresenta e depois corta para planos mais aproximados do rosto dela e planos médios de sua dança. No final, o número musical apresenta três cortes rápidos para os músicos vestidos de índios que tocam ao lado do palco, em plano de conjunto. Essa é outra característica da presença do regionalismo e da afirmação da cultura nacionalista no filme. O comentário abaixo traduz o pensamento do diretor e de Roquette sobre a inclusão do bailado no filme e estão de acordo com as nossas análises musicais:

A apresentação do bailado indígena, no castelo, parece seguir as sugestões deixadas pela obra de Couto Magalhães, com a qual Roquette Pinto e Humberto Mauro mantinham uma grande afinidade. Uma das sugestões dizia respeito à necessidade de que as danças folclóricas nacionais deixassem de ser objeto de repressão policial, passando a interessar os membros da elite brasileira, num processo que já havia sido desencadeado em alguns países europeus (ALMEIDA, 1999, p. 203).

Início da dança com demonstração da cerâmica marajoara e da dançarina em posições análogas.



Figs. 108 e 109: Trechos do Filme *Argila*

No salão de festas da casa de Luciana, os convidados apreciam a dança.



Figs. 110 e 111: Trechos do Filme *Argila*

Término da dança.



Figs. 112 e 113: Trechos do Filme *Argila*

O autor comenta que não sabe ao certo quem sugeriu a Villa Lobos o tema do bailado *Mandú-Çarará*. Segundo entrevista para Alex Viany, Mauro disse que a música foi composta especialmente para o filme (ALMEIDA, 1999, p. 204). Entretanto, Villa Lobos já tinha composto a cantata homônima em 1939 para câro infantil, câro misto e orquestra. Portanto, o tema do filme

foi uma adaptação deste tema.

O filme apresenta em sua totalidade 21 inserções musicais dentre composições originais, temas não originais e canções de cultura popular e é centrado principalmente na presença da música orquestral sinfônica. Algumas características foram notadas: a primeira delas é que embora as inserções da *Canção de Romeu*, por 7 vezes, não há repetição de outros temas musicais, exceto *O canto do cisne negro*, executado por Iberê Gomes Grosso por duas vezes. Ainda quanto ao *leitmotiv Canção de Romeu*, percebemos que o tema musical por vezes está ligado ao maracá, ora ligado a Gilberto e Luciana e ainda para outras ocasiões. A música, desta forma, colabora para que a unidade se estabeleça. Outra característica notada é com relação a opção por não mostrar os artistas da rádio que faziam sucesso, o que na década de 50 será altamente explorado principalmente como recurso para atração do público no cinema. Entretanto, a particularidade mais importante é a opção da colocação da música regional, um fator que colaborou para que a narrativa se firmasse e auxiliasse na empatia com público. É notório que a opção de Mauro, com participação de Villa Lobos, Roquette Pinto e Radamés Gnattali, reforça as idéias nacionalistas do período propostas pelo governo de Getúlio Vargas, e essa opção está em evidente também no plano sonoro neste filme.

3.2 Parceria Radamés e Eurides Ramos

Na década de 40 é inaugurada a parceria entre Radamés Gnattali e o diretor de filmes Eurides Ramos, que se estenderia por 20 anos até meados da década de 60 com a soma de 17 filmes. O primeiro desta parceria é *Escrava Isaura* (1949) numa produção da Atlântida e baseado no romance homônimo de Bernardo Guimarães. Segundo os créditos do filme, as gravações musicais contidas no filme foram executadas nos estúdios gentilmente cedidos pela Rádio Ministério da Educação. Vale lembrar que o filme *Escrava Isaura* teve mais duas versões paulistas anteriores a esta. A primeira de 1922, e não se sabe se o filme foi concluído e a segunda de 1929, com direção de Antônio Marques Filho e música de Marcelo Guaicurus (SILVA NETO, 2002, p. 310).

Com relação à utilização da música orquestral sinfônica, podemos relacionar algumas entradas. Os créditos iniciais são apresentados em tela com imagem de parede escura e créditos em branco, com um tema orquestral apresentando a melodia no naipe das cordas com acompanhamento de madeiras e metais e percussão orquestral em andamento lento. A introdução é realizada com cadências suspensivas até iniciar o tema principal, um recurso muito comum para abertura, com referência à *overture* operística. O segundo tema que surge nos créditos é mais romântico, com melodia no naipe de cordas e contrapontos de madeiras. Neste início de *Escrava Isaura* é apresentado o material temático que se seguirá durante a narrativa: a tensão, demonstrada pelas atrocidades que Leôncio comete com os escravos e Isaura e o romantismo, a paixão de Isaura e Álvaro. De um lado, a luta dos escravos pela libertação, catalizados pela personagem principal Isaura e de outro, seu amor impossível de uma escrava por um senhor de engenho rico. A apresentação sobre o que ocorrerá no filme por meio do material musical nos créditos é outro procedimento bem comum na década de 40 em filmes americanos. Sobre a música apresentada desta forma, muitos autores comentam sobre a habilidade da música de sintetizar a narrativa. Chion denomina esse tipo de abordagem como a música dando caráter de resumo do filme, dando a essa linguagem o poder de descrever de forma resumida o sentimento principal da narrativa (CHION, 1995). Wingstedt afirma que esse tipo de entrada musical está relacionado à classe descritiva que informa o espectador e descreve um contexto. Assim, a música pode estabelecer a atmosfera do ambiente e no caso dos créditos iniciais, já expor ao espectador sobre o que ele vai assistir (WINGSTEDT, 2005).

O filme inicia com uma locução sobre a escravidão e sobre os feitos de Leôncio, o dono da fazenda que não perdoava os escravos. As tomadas são de Leôncio açoitando escravos em plano geral e observamos a senzala e depois os escravos, focados em plano médio. O tema é orquestral, lento e marcado e as chibatadas compõem o campo sonoro neste momento. O locutor faz menção a Isaura, escrava da fazenda, que Leôncio não maltrata. A música muda de caráter e é apresentado o tema no naipe de cordas em uma tomada frontal de uma janela, na qual observamos uma silhueta feminina, no caso, a protagonista Isaura.

Uma das canções que aparecem na narrativa é *Dá-me ô de ô ô* de Heitor dos Prazeres com solista Edson Lopes, com coro e percussão de tambores. A inserção musical diegética de

cultura popular é observada na seqüência da dança dos escravos e encontra-se ora em primeiro plano sonoro, ora em 2º plano. A canção só é interrompida pelo tiro que Leôncio dá em Belchior e no mesmo momento o acorde sustentado no naipe de cordas na região aguda é observado. A frase principal da melodia é repetida com instrumento solo de clarineta e depois instrumento solo com o naipe de cordas.

A mesma música acompanha a seqüência final do filme na qual Álvaro e Geraldo correm a cavalo e Isaura chega vestida de noiva. O padre faz o casamento e pergunta para os noivos se querem se casar e os noivos confirmam. Os escravos cantam e os noivos bebem. Isaura vai até a casa de Belchior e Leôncio tenta entrar lá. Leôncio e Belchior brigam e ele dá um tiro nas costas do velho. Neste momento Álvaro chega à fazenda, Belchior cai e Isaura o ampara. Belchior agoniza e morre nos braços de Isaura e Leôncio também morre ao lado. A seqüência termina com Álvaro abraçando Isaura. Na posterior, vemos plano geral de Isaura e Álvaro na fazenda e corte seco para o beijo dos dois em plano médio. Ao final do filme, plano geral na fazenda com o casal caminhando de costas e o tema orquestral termina em *tutti* e *grand finale*, típicos procedimentos de filme hollywoodianos.

A outra canção *A morena linda* de Antonio Manoel com o solista Francisco Carlos, foi destinada a seqüência em que Martinho comenta com amigos sobre a morena linda que conheceu na fazenda de Leôncio e que ninguém a reconheceria como escrava. Em externa, vemos em plano geral os músicos passando na rua e a câmara os acompanha, há um corte seco e abre-se plano de conjunto dos amigos conversando. Já esse recurso alusivo foi muito comum na década posterior na qual o assunto da narrativa, em diálogos dos personagens, aparece como canção em seqüências posteriores.

Radamés caracteriza a personagem Isaura de duas formas: por meio do instrumento musical e do *leitmotiv*. As aparições da moça são reveladas sempre pelo instrumento musical, no caso o piano. A melodia é apresentada na região média para o aguda, explicitando a delicadeza e leveza da personagem principal. Isaura foi educada pela mãe de Leôncio e é uma escrava branca, a primeira apresentação de seu personagem se faz ao piano, Isaura aprendeu a tocar piano, como as moças da elite burguesa da época e se tornou uma exímia pianista. Ao longo da narrativa, Isaura toca piano muitas vezes e também tem seu *leitmovit* executado neste instrumento. Além

desta ligação do instrumento musical com a personagem do filme, Radamés utiliza do recurso do *leitmotiv* para caracterizar Isaura. O tema da personagem foi executado com instrumento solo e também com arranjo para orquestra sinfônica, mantendo a melodia no naipe das cordas, também indicando leveza e delicadeza. O que torna interessante o uso deste recurso é a gama de possibilidades que se pode realizar com o mesmo tema. O *leitmotiv* desta personagem reaparece com arranjos diferenciados para cada situação e acompanha Isaura durante toda a narrativa. Como exemplo, na seqüência que ela está em Recife, feliz por fugir da fazenda de Leôncio, o *leitmotiv* aparece com caráter leve e saltitante. Outra inserção é quando Isaura foge de casa, Malvina toca o *leitmotiv* de Isaura no piano, lembrando da amiga. Outro momento de apresentação do tema é quando Malvina pede dinheiro para o pai, e lhe escreve uma carta. Leôncio fala com Isaura que arruma as flores na sala. Leôncio agarra Isaura e Malvina vê. Malvina rasga a carta e diz que vai embora para a casa do pai, a partir daí, ouvimos o tema de Isaura em região grave da instrumentação e a câmera focaliza Leôncio.

Dentro deste mesmo pensamento, o mesmo recurso de instrumentação musical que caracteriza o personagem foi utilizado para Leôncio. Em *Escrava Isaura* temos um exemplo típico desta forma de inserir a música. Nas seqüências em que Leôncio aparece, a música que o acompanha está sempre na região grave dos instrumentos musicais. Uma delas é a que Isaura vê os escravos serem vendidos. O fazendeiro senhor Martinho, comprador de escravos e amigo de Leôncio, está disposto a fazer uma boa oferta por Isaura, 15 contos de réis. Isaura conta a Malvina que Martinho quer levá-la. Leôncio diz que não venderá Isaura por nada. Após essa seqüência, Leôncio vê Isaura na mata e vai atrás dela, diz que se ela não aceitar seu cortejo, a venderá para Martinho. Dá um prazo até a noite para que ela decida. Neste momento, há lembrança do *leitmotiv* de Isaura, com a adição da trilha de ruídos e sons de passarinhos. Na aproximação de Leôncio, aparece a percussão de bumbo e registros mais graves. Quando Leôncio faz a proposta para a escrava há um foco da câmera na moça em plano médio e a volta de seu *leitmotiv*. Isso funciona com um recurso de identificação e construção do personagem no sentido do público perceber o caráter de Leôncio e o de Isaura. Essa convenção da instrumentação e propriedades sonoras para definir o caráter do personagem, pode também ser encontrada no debate sobre música de cinema³⁸ de Chion, no que ele domina de valor agregado; de Gorbman,

³⁸ Esses conceitos já foram explicitados anteriormente.

em seu discurso sobre o significador de emoção, no qual a música estabelece climas e de Philip Tagg³⁹, quando coloca que a música funciona como meio para expressar as emoções dos personagens, havendo por conseguinte, um reflexo na platéia.

Em síntese, *Escrava Isaura* apresenta uma grande porcentagem de música orquestral sinfônica e apenas duas canções. Também tem em sua composição alguns procedimentos para inserção de música que ocorreram em Hollywood como *leitmotiv*, recursos de instrumentação para caracterização do personagem e música para créditos iniciais e finais orquestrada apresentando os temas recorrentes percebidos na narrativa.

3.3 *Pureza e Caminho do céu*⁴⁰

O filme *Pureza* tem orquestração de Radamés Gnattali com participação da orquestra de Luciano Perrone e inserção de uma canção interpretada por Dorival Caymmi – *Quem parte leva saudade de alguém*, de Francisco Scarambone. Teve roteiro de Milton Rodrigues e foi dirigido por Chianca de Garcia diretor atuante em Portugal que foi contratado pela Cinédia especialmente para dirigir o filme e com ele trouxe alguns técnicos em cinema. Era interesse da Cinédia que os técnicos viessem, pois assim a produtora poderia se aperfeiçoar e renovar sua equipe. Assim, os desejos da Cinédia se concretizaram, pois sobre o aparato técnico de sua produtora Alice Gonzaga lembra:

O filme tem a peculiaridade de ter usado a um só tempo equipamento pesado e leve – câmeras blindadas Super Parvo e Eyemos a corda - respectivamente no estúdio e nas locações ao ar livre (GONZAGA, 1987, p. 80)

³⁹ Professor do Institute of Popular Music e do Departamento de Música da Universidade de Liverpool, onde leciona música popular, musicologia, música para cinema e televisão e semiótica da música.

⁴⁰ Estes filmes não foram encontrados em nossa pesquisa.

Pureza teve seu roteiro adaptado da obra de José Lins do Rêgo e apresenta o ator Procópio Ferreira. A história se passa na Paraíba, em meio as plantações de cana de açúcar controladas por latifundiários, local onde um rico político desperta o amor de duas irmãs de uma família pobre. O pai delas é ignorante e se envolve com o político, aferindo sua moral. Sobre o filme, a crítica apontou:

Pureza como cinema é o melhor filme feito até hoje entre nós. Fotografia e som excelentes – atributos aliás de outras películas nossas porque as conquistas nesses setores são positivas – apóiam o desenrolar das cenas a que foi dado o caráter, tão difícil de alcançar, que diferencia o cinema do teatro propriamente dito. Há seqüências magníficas como a da festa da usina, a da luta do pequeno Joca com a correnteza do rio e a queda na catarata, que nada deixam a desejar e podiam figurar com honra em filmes de Hollywood (NUNES, **Jornal do Brasil**, 1940).

A história tem uma boa continuidade, sob esse aspecto o filme merece elogios, pois uma das coisas que mais têm faltado ao nosso cinema é a perfeita concatenação e clareza nas histórias por ele contadas (MAGALHÃES Jr, **Diário da noite**, 1940).

Segundo Vieira, a produção do filme,

Marcava uma vez mais a tentativa de realização de um cinema de qualidade, inspirado na literatura brasileira, com muitos cenários (incluindo uma estação de trem), numa produção cara, que absorveu quase todos os recursos da empresa. O filme inaugura um momento de busca de renovação nos quadros técnicos da Cinédia, com a contratação de alguns profissionais portugueses para se responsabilizar, além da direção, entregue a Chianca de Garcia, também pela fotografia (Aquilino Mendes) e assistência de direção (Fernando de Barros). (VIEIRA, 1987, p. 152).

Todos esses comentários ilustram bem que a referência que tínhamos nesse período já era o cinema hollywoodiano e apontam para a necessidade de uma industrialização do cinema

nacional. Mesmo quando o crítico fala sobre continuidade, está colocando sobre histórias que estejam dentro dos padrões de montagem de Hollywood.

O filme *Caminho do Céu* tem na sua história, o industrial Heitor de Lacerda, que perde sua esposa e dedica-se à Sônia, sua filha mimada. Roberto, um dos funcionários de uma usina de Lacerda, ama sua filha e é dispensado por Lacerda, assim como todos os funcionários, de uma das suas usinas no interior que não apresenta lucros. Sônia não se sente bem e o médico a encaminha para uma cidade serrana. A moça vai então, para a mesma cidade na qual Roberto trabalhava e o moço vai para lá, para informar os funcionários da dispensa e encontra-se com Sônia. Ela fica sabendo do ocorrido e em um momento de delírio de uma febre, pede ao pai que reconsidere a decisão, o pai aceita o pedido. Roberto e Sônia se apaixonam, mas ele vai para a Força Aérea Brasileira para lutar na guerra. Ao final, Roberto volta e vê juntamente com Sônia no mesmo local da usina, nascer uma fábrica de aviões destinada a ajudar o país na guerra. Segundo Alice Gonzaga:

Caminho do Céu é um filme nacionalista, social; na filmagem iniciada a 1 de abril de 1943 notou-se o aprimoramento técnico que havia chegado à Cinédia : câmara Super-Parvo, refletores M-Richardson e mixagem de extensão, equipamento do último tipo e pela primeira vez no Brasil (GONZAGA, 1987, p. 103).

Neste filme, Radamés divide a autoria das orquestrações com o importante maestro da Rádio Nacional, Lírio Panicalli, que trabalhou com ele por muitos anos. Os números musicais presentes no filme são: *Coro de lavadeiras* de Ary Barroso; *Não olhe prá trás* de Alberto Ribeiro com Rosina Pagã; *Caminho do Céu*, David Nasser; *Dá no pandeiro, ué* de Grande Otelo e Cícero Nunes com Grande Otelo e Haydée Marcondes. As críticas, mais uma vez, elogiam o som da fita e os diálogos:

Apesar de não ser a realização máxima e nem um portento, não faltam boas qualidades a esse novo filme nacional. Possui um predicado excepcional, que veio preencher uma lacuna: conjunto. Senão vejamos: som ótimo e muito boa fotografia. Nesses setores, grande progresso foi

conseguido. (...) O diálogo – outro sério embaraço resolvido – é excelente (NELI, **Cena muda**, 1943).

Falemos, em primeiro lugar, do argumento, também da responsabilidade do diretor, que é muito bem imaginado, apresentando, ao lado da história de amor amargurado, uma exaltação do entusiasmo brasileiro pela aviação e do patriotismo com que se acha empenhado na guerra, pela civilização. Para o desenvolvimento desse enredo, o diretor contou com poderosos meio técnicos, fotografia e som, que apesar de alguns rápidos e pouco freqüentes deslizes, raramente têm sido de tão boa qualidade no cinema brasileiro (LEMOS, **O globo**, 1943).

Portanto, com relação à música composta por Radamés presente nos filmes na década de 40, percebemos que há dois recursos muito presentes em todos os filmes: o tema que acompanha as personagens e a utilização de instrumentação para caracterização das mesmas. Nos filmes *Escrava Isaura* e *Argila* também notamos a utilização da locução, um recurso que será muito usado nos filmes musicados por Radamés na década de 50. É relevante relatar que todos os filmes têm uma quantidade grande de música orquestral sinfônica e poucas inserções de caráter popular – geralmente esse tipo de sonoridade nos filmes caracteriza personagens populares e subalternos e também exaltam a cultura brasileira. Do mesmo modo que vemos em *Argila* e em *Caminho do Céu* as inserções da música, tanto orquestral quanto popular enfatizam o caráter de nacionalização pensado pelo governo de Vargas na década de 40.

capítulo 4

ANOS 50

4.1 Inovações ocorridas em 50 e presentes nos filmes musicados por Radamés

A música do cinema brasileiro na década de 50 está intimamente ligada a fatores culturais e mercadológicos ocorridos naquele período e é importante ressaltar que todas essas referências estão presentes nos filmes musicados por Radamés Gnattali. Um dos fatores de ordem cultural refere-se à música popular, que teve um período de transição entre 1946 e 1957. Por um lado, ainda atuavam os artistas da Época de Ouro⁴¹, já terminando suas carreiras, e por um outro, havia o início do movimento da bossanova⁴². Além destes dois tipos de intervenções, observamos também nos filmes desse período o predomínio dos gêneros musicais que emergiram neste momento como o baião, projetando Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, e o samba-canção, tendo como cantora símbolo Nora Ney, além de notarmos o declínio da música de carnaval.

Outro fator que apontamos diz respeito às inovações tecnológicas. Notamos as primeiras transmissões da televisão com a inauguração da TV Tupi (1950) e na metade da década de 50, o aparecimento das primeiras produtoras de *jingles* para esse veículo. Também surgiram o disco *long play* de 33 rotações (1951) e o disco de 45 rotações (1953). O avanço tecnológico permitiu a utilização da fita magnética, do multicanal para gravação de som e a comercialização de aparelhos *hi-fi* (SEVERIANO; MELLO, 1997, p. 242). Nesse período, o rádio tem sua melhor fase com os programas de auditório e com a participação dos astros da música popular, como veremos adiante.

O cenário político modificou-se nesse momento, Getúlio Vargas se suicidou em 1954 e Juscelino Kubitschek foi eleito presidente do Brasil em 1955. A sociedade brasileira mudava de perfil, era o início da industrialização e o caráter agrário exportador ficava em segundo plano, assim, houve uma forte urbanização causada pela migração de pessoas do campo para as cidades. Com essa expansão, o mercado de trabalho e o consumidor também cresceram junto com as camadas médias urbanas de onde saíram os intelectuais dos setores populistas e de esquerda. A

⁴¹ Podemos citar os artistas da Época de Ouro: Ataulfo Alves, Dorival Caymmi, Wilson Batista, Herivelto Martins, Lupcínio Rodrigues, Dalva de Oliveira, Nelson Gonçalves, entre outros.

⁴² O movimento da bossanova começa a esboçar-se com as figuras de Dick Farney, Lúcio Alves, Dóris Monteiro, Sílvia Telles, o conjunto vocal Os Cariocas, Johnny Alf, João Donato, Luis Bonfá, Moacir Santos, Paulo Moura,

cultura política buscava o que seria o nacional e democrático, estava em voga a política desenvolvimentista, que deveria se apoiar nas forças progressistas, formadas pela burguesia industrial nacionalista, a vanguarda política capaz e bem organizada (PECAUT, 1990).

Na década de 50, as novas configurações do meio musical e cultural no mundo⁴³ apontavam para ascensão de gêneros de música com caráter *pop* e sucessos de bilheteria no cinema americano que rendiam milhões de dólares. No Brasil, o cenário cinematográfico estava se configurando e São Paulo, em plena ascensão econômica, se firmava no mercado de cinema com a criação em 1949 e 1950 de cinco novas companhias cinematográficas e até 1953, com mais de vinte produtoras. Segundo Catani “é necessário examinar a relação existente entre a burguesia paulista, o mecenato cultural e a cultura cinematográfica que se desenvolvia na capital”. Dentro desse contexto histórico surge a Companhia Cinematográfica Vera Cruz, fundada em 4 de novembro de 1949, pelo empresário e empreendedor Franco Zampari e segundo a estudiosa Maria Rita Galvão, “uma companhia que tinha o interesse e o apoio dos intelectuais e da elite paulista”. Conduzindo esse pensamento, a pesquisadora Cristina Meneguello, concorda com Maria Rita no sentido de que São Paulo era a cidade que estava em pleno crescimento econômico e de industrialização. Sobre estes aspectos é interessante observar os comentários das autoras:

Em São Paulo, a burguesia que se sente forte e ascendente não estaria a seus olhos plenamente realizada se não houvesse também como nas grandes potências, esse tipo de manifestações culturais e o próprio mecenato. Germinou-se a idéia de que era chegada a hora para os grandes burgueses paulistas, de refinar a vida, cercar-se de arte e cultura... Ora, nesse quadro, o cinema é fundamental: é a arte do século XX, a mais moderna das artes, e para completar é a arte industrial. (GALVÃO, 1981, p. 21)

Tom Jobim, Vinícius de Moraes, João Gilberto, Carlos Lira.

⁴³ No panorama mundial lembramos que o cenário musical nos anos 50 abria espaço para o gênero do *rock and roll*, delineado com o sucesso de Elvis Presley nos EUA e já no final da década com a formação da banda de rock The Beatles. Com relação ao cinema apontamos o lançamento do filme *Cantando na chuva* (1952) filme de Hollywood que estourou no mundo todo, o filme *Os homens preferem as loiras* (1953), com Marilyn Monroe no auge de sua carreira e logo após o filme *Juventude transviada* (1955) com James Dean, tornando-se símbolo da rebeldia nos anos 50. No campo das artes plásticas, em 1951 foi inaugurada a I Bienal Internacional de Artes de São Paulo.

(...) a cidade de São Paulo se fazia enquanto centro cultural metropolitano, orgulhoso de sua quantidade de cinemas e da qualidade de luxo... nas décadas de 40 e principalmente 50, é dentro de uma fala de progresso que se articula a cidade de São Paulo, surpreende em sua imensa quantidade de cinemas e de público espectador, bem como em sua constituição como metrópole e exemplo de organização e crescimento. (MENEGUELLO, 1996, p. 47).

Examinando os contornos políticos do período, observa-se que o pós guerra significou a “redemocratização”, a queda de Getúlio Vargas. É também a esperança de vitória do capital privado, do liberalismo triunfante. São Paulo é a cidade que mais cresce no mundo, com suas indústrias se expandindo e absorvendo grandes levas de migrantes rurais e imigrantes (CATANI, 1987, p. 198).

A Companhia Cinematográfica Vera Cruz surgiu em um momento de intensa atividade cultural na cidade de São Paulo, cujo cenário vigente era o do surgimento do MAM, Museu de Arte Moderna; do aparecimento do TBC, Teatro Brasileiro de Comédia, também fundado por Zampari; da multiplicação de salas de concerto, de exposições de arte, dentre outros. Logo, a Vera Cruz surgiu num momento em que a burguesia se interessava em patrocinar a cultura na cidade e investir também em cinema nacional era uma forma que a classe alta encontrou para demonstrar seu vigor econômico. Os estúdios cinematográficos da Vera Cruz abarcavam também um estúdio amplo para gravação da trilha sonora, com “tela de projeção e sistema de sonorização, até então inédito no Brasil”⁴⁴, segundo o pesquisador de cinema Máximo Barro.

⁴⁴ Entrevista concedida em 2001 por ocasião de nosso trabalho de mestrado intitulado “Nas trilhas da Vera Cruz”.



Fig. 114: Estúdio de gravação de orquestra da Cia. Vera Cruz
(imagem retirada do Cd rom Vera Cruz, 2002)

Com esse pensamento, visando uma industrialização do cinema nacional, a Companhia Vera Cruz investiu na compra de equipamentos de alta qualidade, contratação de técnicos e diretores estrangeiros e músicos de alto gabarito para composição da trilha musical.

Contudo, os anos 50 também marcaram a oposição ao cinema industrial e o firmamento do independente e dos congressos de cinemas, ocorridos em São Paulo e no Rio de Janeiro. O cinema independente era contra o modelo do sistema industrial que tinha como base “a ilusão do universalismo, a aparência do filme estrangeiro, obsessão a qualidade” (CATANI, 1987, p. 274). Os congressos visavam a discussão da problemática do cinema nacional. Os encontros foram importantes porque propuseram o afloramento de discussões sobre outro processo de cinema no país, baseado principalmente em novas formas de produção e na retratação da realidade brasileira⁴⁵, (CATANI, 1987, p. 280) o que se tornou temática constante na década subsequente com o cinema novo.

⁴⁵ Além dessas prerrogativas aconteceu no I Congresso Nacional do Cinema Brasileiro, algumas resoluções importantes como: elaboração da definição sobre o que é um filme brasileiro, instituição de uma comissão permanente de defesa do cinema brasileiro, recomendação da criação de uma Escola Nacional de Cinema, considerações de que os filmes brasileiros não deveriam ser distribuídos no país por empresas estrangeiras, reconhecimento da reivindicação de técnicos de cinema sobre condições trabalhistas, entre outros.

4.2 As orquestrações de Radamés Gnattali para canções no cinema brasileiro

Neste período, notamos que há um predomínio da música sinfônica orquestral nos filmes da década de 50 musicados por Radamés. Além de ser muito criativo, o músico dominava com excelência a escrita para essa formação e os diretores o convidavam para compor a trilha por essas habilidades. Segundo Guerrini,

Antes do surgimento do Cinema Novo, a música extradiegética que se ouvia nos filmes brasileiros era em geral de caráter sinfônico, ou pelo menos orquestral, refletindo as práticas européias e americanas. Isto é, as orquestras nem sempre eram exatamente das proporções de uma orquestra sinfônica, mas contavam, ainda assim, com um número relativamente grande de músicos – se comparado ao padrão dos filmes mais inovadores realizados a partir dos anos sessenta – e seus executantes distribuíam-se pelas seções de cordas, madeiras, metais e percussão (GUERRINI, 2009, p. 27).

A maior produção de trilha para cinema composta por Gnattali foi na década de 50, são 35 filmes de ficção (1 inacabado). Nestes filmes temos uma variedade de inserções sonoras e para contextualizá-las, propomos uma divisão dos filmes em duas macro-estruturas distintas: gênero da comédia musical e do drama. Cada gênero apresenta características similares:

Estruturas	Características	Filmes	
Comédia musical	<ul style="list-style-type: none"> • Canções com arranjos de Radamés: interpretada por atores e cantores que cantam com orquestras em estúdios de televisão, estúdios de rádio, teatros, <i>dancings</i>; • Canções com acompanhamento de conjuntos regionais: com interpretação de atores e cantores de sucesso da década de 50 que cantam com regional em diversas ambientações; • Regional instrumental; • Conjuntos vocais; • Cultura popular: inserções de caráter popular como carnaval, umbanda e outros; • Entradas musicais extra diegéticas • Locução explicativa em inícios de filmes e até em filmes inteiros; • Bandas marciais principalmente Banda da Marinha e do Exército; • Formações jazzistas. 	<p>Estão nesta primeira estrutura os filmes:</p> <p><i>Sai da frente, Nadando em dinheiro, Marujo por acaso, Rei do movimento, Angu de caroço, Quem sabe... sabe!, O camelô da rua larga, Fuzileiro do amor, O noivo da girafa, O barbeiro que se vira, Chico Fumaça, Na corda bamba, Cala boca Etelvina, Titio não é sopa, Quem roubou meu samba e Dona Xepa.</i></p>	
Drama	1ª fase	<p>Demonstra filmes com forte influência americana para inserção sonora. Apresentam:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Recursos hollywoodianos: dentre estes podemos destacar o <i>leitmotiv</i> e o <i>mickeymousing</i>, porém em poucas quantidades; • Entradas musicais extra diegéticas; • Locução explicativa no início. 	<p><i>O diamante e Tico-tico no fubá</i></p>
	2ª fase	<p>Listamos filmes com características neorealistas, dentre os quais dois filmes dirigidos por Nelson Pereira dos Santos. Apresentam:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Canções sob forma instrumental; • Canções sem acompanhamento instrumental; • Entradas musicais extra diegéticas. 	<p><i>Rio 40 graus e Rio Zona Norte</i></p>

A seguir, explicitaremos tais características de acordo com a análise de cada gênero.

4.2.1 As canções orquestradas para o gênero da comédia

A canção no Brasil teve uma grande importância no cinema. Principalmente para que este se firmasse como comercial e industrial, se o filme apresentava uma canção de boa aceitação, esta era veiculada ao rádio, haveria venda de discos e, com isso, o filme conseguia maior projeção.

A canção permite uma gama de possibilidades de interpretação. Carrasco conclui que sem letra, a inserção da música em filmes “tem o poder de penetrar no universo da narrativa e coexistir com a ação, sem que isso seja prejudicial à clareza e a inteligibilidade dessa ação”(CARRASCO, 1993, p. 88). De acordo com a citação de Carrasco, pontuamos que o fato da música possuir letra, torna a inserção da composição na narrativa fílmica mais delicada, pois o poder descritivo é maior e há a associação do discurso musical e o texto poético. Portanto, a canção inserida no cinema deve ser muito bem articulada, para que não se tenha surpresas quanto à recepção do público posteriormente (ONOFRE, 2005, p.106).

Há muitas possibilidades da entrada de uma canção no filme. Uma delas é a canção como intervenção naturalista, ou seja, ela faz parte do contexto e o espectador a percebe. Nos filmes analisados da década de 50 com direção musical de Radamés Gnattali, todos têm esse tipo de enfoque na inserção de canções. A maioria das canções são justificadas na ação, o que sob o ponto de vista de Carrasco, torna sua utilização menos preocupante no sentido em que pode prejudicar a narrativa. Carrasco afirma:

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).

De acordo com esse pensamento, Gorbman também alerta para o uso indevido das canções. A autora aponta que este procedimento pode ameaçar o equilíbrio estético entre música e a narrativa imagética. Entretanto, a melhor solução não está em proibir sua entrada, mas

submetê-la a um diálogo com os demais aspectos da cena construindo significado em sua execução (GORBMAN, 1987, p. 20).

A relação da inserção da canção no cinema brasileiro, principalmente na década de 50 com os filmes da chanchada, advém do teatro de revista, do circo e com fortes influências do rádio. A partir do cinema sonoro, o rádio foi um fator indispensável para o cinema no Brasil, até a chegada da televisão, que mudou o cenário cultural do período.

Também nesse período a música orquestral sinfônica está muito presente e os arranjos de Radamés cada vez mais apurados, mesclando música orquestral com instrumentação base americana e música orquestral com ritmos brasileiros. Lembrando que toda essa bagagem advém de sua pesquisa no rádio. Sobre sua influência para escrever para uma orquestra *jazzista*, Radamés comentou:

Mr. Evans, diretor da Rádio Transmissora, contratou o Galvão, um arranjador que estudou nos Estados Unidos, muito bom aluno e tal. Ele ia pra Rádio no escritório da Rua do Mercado e fazia os arranjos de música popular brasileira para orquestra completa. Cordas, quatro saxofones, três pistons, três trombones e mais flauta, oboé, clarinete, além do Luciano Perrone na bateria. Eu dirigia, era maestro da orquestra e o Galvão me contou que estava muito satisfeito comigo, porquê aqui no Brasil ninguém dava bola prá ele e só eu levava as partituras para casa, estudava, ensaiava e na hora saía tudo direitinho. Foi aí que comecei a aprender como é que se escreve para uma orquestra daquele tamanho (DIDIER, 1996, p. 51).

Na década de 50, Radamés compôs trilhas para 21 filmes do gênero da comédia. Nestes filmes há uma grande variedade de pontuações sonoras, contudo as que aparecem em maior quantidade são as canções com arranjos para orquestra sinfônica.

A) Canções com arranjos de Radamés para orquestra em filmes

Nos filmes dos anos 50 com trilha de Radamés, a maioria das entradas de canções são justificadas na ação narrativa, aparecendo de variadas formas: cantores de sucesso se apresentando em programas de televisão e estúdios de rádio, atores cantando em diversos ambientes, canções apresentadas em teatro e *dancings* e outros, sempre acompanhados de orquestra, com inserções diegéticas e não diegéticas.

Outro fator importante pode ser anotado em filmes brasileiros deste período: o grande número de inserções musicais sob o gênero do samba. Ao longo da história da música urbana brasileira, o samba, ritmo mais popular brasileiro, foi sofrendo influências dos gêneros de música que eram sucesso em cada época, advindos de outros países e que aqui chegavam como novidade. No período de 1920, os EUA iniciavam uma grande corrida industrial pós-guerra. A indústria investia em novidades, o êxodo da população da periferia e dos imigrantes para os grandes centros, possibilitava a demanda e os artigos europeus soavam ultrapassados. Os artigos novos somados ao apoio da publicidade conferem uma mudança no modo de vida das pessoas. O Brasil, influenciado, passou a adotar as novidades norte-americanas como modelo, repercutindo nas várias formas de cultura, inclusive na música popular. Esse período foi o do surgimento das pequenas orquestras de música de dança no Rio de Janeiro, também conhecidas como *jazz-bands* (TINHORÃO, 1998, p. 52). Logo, os bailes do tipo gafieira, freqüentados pela população negra e mestiça, incorporaram esse novo tipo de orquestra. Em meados de 1930, o repertório destas era composto por sambas, maxixes, *fox-blues* e valsas. Pixinguinha foi criticado por utilizar os recursos da música norte-americana para a música brasileira, contudo foi significativo o uso do naipe de metais nas orquestrações para este tipo de formação de grupos musicais. Tinhorão esclarece que a “influência da música norte-americana só se fazia sentir de certa maneira sobre as variedades de sambas orquestrados para atender ao gosto da classe média”, (TINHORÃO, 1998, p. 53) daí as várias denominações do samba. Nos filmes analisados com trilha de Radamés, notamos o samba tanto sob forma de canção – e suas derivações como samba canção, samba exaltação, samba enredo – como forma instrumental, analisado a seguir.

Essas inserções apresentam cantores e atores de sucesso do período, e dentre os atores, Ankito, considerado um dos melhores atores de chanchada, destaca-se na comédia *Rei*

do Movimento (1954). O ator começou como acrobata no circo e era sobrinho do palhaço Piolim. Do circo, Ankito ingressou no teatro e foi convidado para atuar três dias no filme *É fogo na roupa* (1952), o sucesso de sua atuação lhe rendeu quase o filme todo. De 1952 a 1961, Ankito protagonizou 56 filmes e consolidou sua carreira cinematográfica. De 1961 até 2009 participou de filmes e de programas humorísticos na televisão. Em *Rei do Movimento*, Ankito é o carteiro Clementino e canta *Escurinha*, composição de Geraldo Pereira e A. Passos, orquestrada por Radamés Gnattali. Nesta inserção, Clementino vai entregar cartas e é atendido por sua amiga Estela, empregada da mansão. A seqüência é externa em frente à piscina da casa e os dois são focalizados em plano geral.

Nessa seqüência Clementino chega na mansão e a funcionária o indaga:

“- *E os sambas como vão?*”. Ele responde:

“- *Ah! Muito bem! Fiz um daqui ó! Quer ouvir?*”

Neste momento ele faz uma pequena introdução à capela: “*Escurinha tu tens que ser minha...*”. A moça estranha e diz:

“- *O que é isso?*”. Ele responde, se desculpando:

“- *Ué, minha música!*”

- “*Ah...*”. Estela faz um gesto de aprovação, Clementino continua e canta com ela dividindo a letra em pergunta e resposta com acompanhamento orquestrado e apoio do *acordeon*. Clementino e Estela dançam enquanto cantam, os dois estão felizes e o samba é um cortejo de Clementino à moça:

*Escurinha tu tens que ser minha de qualquer maneira
Te dou meu boteco, te dou meu barraco
Que eu tenho no morro da mangueira
Comigo não há embaraço,
Vem que eu te faço meu amor
A rainha da escola de samba
Que teu nego é professor*

Com seu gingado e malandragem, Clementino tenta convencer Estela a namorar com ele.



Figs. 115 a 117: Trechos do filme *Rei do movimento*

O naipe de metais dá o destaque da orquestração e o contrabaixo é bem marcado ao ritmo do samba. A combinação do clarinete com as cordas atuam no contraponto. Os dois atores se movimentam alternando a posição de um lado para o outro e a câmera acompanha os dois em alternância entre planos americanos, médios e gerais. No solo da canção, os dois dançam colados em plano geral e câmera parada. Quando cantam seus solos, a câmera alterna planos médios dos dois. Ao final, Clementino pega uma mangueira ligada e espirra água por todo lado, inclusive no rosto do dono da casa, o ator comediante Costinha, que furioso atira com uma espingarda e corre atrás dele. Utilizando o recurso de câmera acelerada, os dois saem da casa correndo.

O rádio perdeu um pouco seu poder de penetração ao ingressar a década de 50, com chegada da televisão, trazida por Assis Chateaubriant. Com isso, técnicos e artistas migraram gradativamente do rádio para a televisão em busca de novas oportunidades profissionais. Surge uma nova segmentação, as radionovelas foram então substituídas por programas de humor e programas musicais. Com o passar dos anos, a televisão incorporou do rádio as obras de ficção e este passou a apresentar mais notícias e programas com música. O cinema brasileiro utilizou essa nova fase da comunicação e explorou a televisão como meio de transmitir informação e divertimento às pessoas. Nos filmes musicados por Radamés nesta década, a presença do rádio e da televisão, novidade neste período, são constantes com a apresentação de cantores de sucesso.

No mesmo filme, *Rei do movimento*, vemos a apresentação da canção *Valsa de uma cidade*, com letra de Ismael Neto e Antonio Maria, cantada por Lúcio Alves, em um programa de televisão. Lúcio Alves começou a tocar violão na infância, criou nos anos 40 o grupo musical “Namorados da Lua”, no qual era o cantor, violonista e arranjador. O conjunto gravou alguns discos sendo popular até sua dissolução, em 1947, quando Lúcio Alves partiu para carreira solo. Ainda adolescente começou também a compor, tendo feito em parceria com Haroldo Barbosa a famosa *De Conversa em Conversa*. No começo da década de 50, se tornou um dos cantores mais populares do rádio. Gravou a célebre *Teresa da praia*, com Dick Farney, entre outras canções.

Lucio Alves canta *Valsa de uma cidade*.





Fig. 118: Trecho do filme *Rei do movimento*

No filme, a canção *Valsa de uma cidade* aparece em um show de variedades na televisão. Clementino chega à pensão em que mora e é cobrado pela dona do recinto. O moço não tem dinheiro para pagar e os dois discutem. A proprietária exige que ele lhe faça companhia para assistir o programa de televisão no qual aparecem imagens da cidade do Rio de Janeiro e Lúcio Alves canta. A câmera focaliza a tela da televisão e no refrão da canção o plano passa para o palco, onde Lúcio Alves aparece em plano médio. O cenário é um estúdio com janelas e plantas, há cenas intercaladas da cidade do Rio de Janeiro em panorâmicas e fusão. O solo da canção é feito pelo naipe de cordas, com violinos na melodia e violas em *pizzicato*. No refrão, o coro misto entoa “*Rio de Janeiro, eu gosto de você, gosto de quem gosta desse céu, desse mar, dessa gente feliz*”, neste momento surgem imagens de praias, pessoas com trajes de banho, coqueiros e sol. A seqüência acaba com câmera parada em plano aberto no Pão de Açúcar, com um coro em uníssono na cadência harmônica de $IIm - V7 - I$.

Outra apresentação de cantores de sucesso na televisão é no longa metragem *Na corda bamba* (1958). A canção *Viver é cantar*, música de Vicente Paiva e letra de Meira Guimarães, é interpretada por Eliseth Cardoso e Monsueto para um show de televisão em um teatro.

Eliseth Cardoso começou a carreira em 1936 quando se apresentou no *Programa Suburbano*, ao lado de Araci de Almeida e Vicente Celestino. Na semana seguinte foi contratada para um programa semanal na rádio. Em 1941 ela se tornou cantora de orquestra, chegando a ser

uma das atrações do Dancing Avenida. Em São Paulo atuou na Rádio Cruzeiro do Sul, no programa Pescando Humoristas. Elizeth cantava muitos choros, contudo, consagrou-se como uma das grandes intérpretes de samba canção. A cantora também atuou posteriormente na bossanova e gravou em 1958 o LP *Canção do amor demais* de Vinícius de Moraes e Tom Jobim. Nos anos 60, Eliseth apresentou o programa “Bossaudade” na TV Record , já em 1968 apresentou-se em um espetáculo no Teatro João Caetano que foi considerado o ápice de sua carreira, com Jacob do Bandolim, Zimbo Trio e Época de ouro. Monsueto foi um sambista que transitava por todas as escolas de samba, porém sem ser diretamente vinculado a nenhuma. Compôs sambas clássicos como *Mora na Filosofia* e *Me Deixa em Paz*.

	<p>A inserção da canção no filme <i>Na corda bamba</i> começa com a introdução realizada no naipe de metais e focaliza a câmera da TV Rio – canal 13.</p> <p>Entram Monsueto e duas mulheres. Eles passam pelas mesas e atrás há um palco pequeno com dois trombonistas, dois trompetistas e um baterista.</p>
	<p>O homem passa por várias pessoas até chegar no balcão do bar, no qual está Eliseth Cardoso. Ela se vira rapidamente e inicia a canção em plano médio.</p>



Eliseth canta em andamento lento e um c6ro masculino e trombones sustentam o acompanhamento. Ela sobe no palco quando inicia o samba com o rufar da bateria. H6 uns momentos de interven76o do trombone, ent6o os atores aparecem no meio de Eliseth fazendo a coreografia com o instrumento. Os bailarinos dan7am com a cantora. Na 2ª parte h6 novamente a lembran7a da introdu76o lenta com vozes masculinas no c6ro e na resposta.



Monsueto canta em dueto com Eliseth Cardoso e orquestra. H6 um solo ao ritmo de samba e a orquestra 6 bem marcada com a participa76o dos metais somados 6 percuss6o brasileira, com ganz6 e pandeiro. Depois o ritmo se torna uma gafieira, com entrada de dois dan7arinos enquanto Monsueto improvisa na voz.



Ainda h6 a inser76o do *twist* orquestrado e casais dan7ando antecipando a resolu76o harm6nica em um final.



Em seguida, Eliseth canta o lamento, novamente com o c6ro masculino: “A vida s6 me deu coisa ruim, a vida 6 um prazer e nunca se lembrou de mim” e para terminar finalmente a can76o, o ritmo de samba ressurge e encaminha o *grand finale*.

Figs. 119 a 124: Trechos do filme *Na corda bamba*

Podemos afirmar que essas mudanças rítmicas e com andamentos variados foram a especialidade de Radamés Gnattali notadas nos filmes. Suas experimentações com diversos ritmos ao longo de sua carreira permitiram que o arranjador transitasse com segurança também quanto a instrumentação utilizada com uma criatividade ímpar. Esse tipo de construção orquestral também está na apoteose final do filme *Tico-tico no fubá*, produzido pela Vera Cruz, que apresenta arranjos de diversos países com instrumentação e estéticas musicais⁴⁶ dos mesmos.

	<p>O início do arranjo é com a música <i>Tico tico no fubá</i>, do compositor Zequinha de Abreu executado no ritmo de samba. A melodia perpassa o naipe das cordas, metais e piano, numa combinação brilhante e andamento acelerado. Nas imagens para essa composição, vemos em plano geral o Rio de Janeiro, durante o dia e à noite.</p>
	<p>No segundo momento, aparece a avenida lotada de foliões no carnaval. A seqüência tem cortes para primeiro plano de rostos de músicos tocando. Ao final, temos as escolas de samba na avenida em plano geral e novamente tomada panorâmica do Rio de Janeiro.</p>
	<p>Na outra seqüência, o piano faz a transição para entrada da cena que demonstra o Egito. Vemos uma esfinge em plano aberto em fusão com bailarinas no próximo plano e há utilização de percussão marcada em 4 tempos com flauta na região aguda.</p>

⁴⁶ A estética musical a que nos referimos aqui, trata-se da utilização de escalas peculiares, instrumentação típica, ritmos marcantes e intervalos musicais de determinadas culturas.

	<p>Depois é a vez do Japão com três bailarinas vestidas de gueixas e os metais compondo uma frase melódica em escala pentatônica com resposta dos instrumentos do naipe de cordas.</p>
	<p>Na França, ouvimos o <i>Can Can</i> nos instrumentos de metal e madeiras com duas dançarinas no <i>Mouling Rouge</i> estilizado e ao final da seqüência, a última frase melódica do <i>Tico tico no fubá</i> lembrada.</p>
	<p>Ao piano escutamos o baixo em 4 semínimas e o tema do <i>Tico tico no fubá</i> é entoado com marcação <i>jazzística</i> - alterando o valor da colcheia para colcheia pontuada. A orquestra faz outra melodia em contraponto e dois dançarinos bailam o <i>twist</i>.</p>
	<p>Em Cuba, o <i>Tico tico no fubá</i> é apresentado em ritmo de conga com dançarinos em plano geral.</p>
	<p>Ao final da longa seqüência, voltamos ao Brasil. A melodia nos instrumentos de cordas estão em andamento acelerado e apresentam <i>Tico tico no fubá</i> com resolução final para ao rosto de Zequinha de Abreu em primeiro plano, ao chão, já morto.</p>

Figs. 125 a 132: Trechos do filme *Tico tico no fubá*

Nos acordes finais, a caravana passa e o crédito FIM aparece, terminando em *grand finale*. Mais uma vez, aparecem seqüências em que Radamés utiliza muitos ritmos diferentes e combinações de instrumentações diferenciadas. Essas seqüências tornam-se exclusivas e especiais, notadas pelo espectador como um momento marcante da narrativa.

Igualmente acontece o mesmo procedimento em *Camelô da rua larga*, com a apresentação da canção *O que é que Copacabana tem*, música de Vicente Paiva e letra de M. Guimarães com a cantora Eloína. A canção é interpretada no teatro, em um ensaio de um show de variedades. Inicia-se com acompanhamento de valsa ao piano e intervenção ao clarinete, aos poucos a instrumentação incorpora o trompete, contrabaixo, metais agrupados e na parte final ouvimos a volta do piano. Nesta canção, Radamés Gnattali usa os intervalos e a mesma tonalidade da buzina do caminhão do filme *Sai da frente*. Na trilha do filme, composta em 1952, o intervalo de 5ª justa ascendente no saxofone ou no trompete dá seqüência ao *leitmotiv* principal, que é o tema de Anastácio, o caminhão de Isidoro. No filme *Camelô da rua larga*, Radamés Gnattali mais uma vez acopla dois ritmos diferentes numa mesma canção, neste caso valsa e *jazz swingado*, também utiliza os efeitos instrumentais para compor a cena. Trata-se do ensaio de *Virgínia* no teatro com uma valsa cantada intitulada *O que é que Copacabana tem?*. Conforme a moça canta, um cartunista desenha as propostas da canção e o arranjo soa efeitos em instrumentos diversos, como assobio com trompete para a letra da canção que fala dos brotos das praias de Copacabana, alusão à *Marcha Nupcial* de Mendelssohn para os amassos atrás dos muros, frases imitando buzinas de carros e uma batida com o soar do prato, motivos melódicos ao saxofone para demonstrar o carro Romiseta e outros.

Neste mesmo filme, com o mesmo estilo de combinações de gêneros musicais, outro arranjo de Radamés é para *Fantasia internacional*, música de Vicente Paiva e letra de M. Guimarães, cantada por Jolie Joy. No show, alguns países são demonstrados por meio da instrumentação, ritmos típicos e da imagem justificada. Neste arranjo Radamés Gnattali explorou a instrumentação peculiar de variados países. A moça entra e o piano apenas pontua alguns acordes com o final da frase melódica:



*O mundo está cheio de música
De gente que dança e que canta De
ritmos suaves e bárbaros
Quem canta seus males espanta
Nos 4 cantos do mundo
Se ouve o povo a cantar
Eu vou contar a vocês
O que eu ouvi cantar e dançar*



A partir daí, a primeira referência é a Espanha, com Jolie cantando vestida de espanhola e um casal de dançarinos executa os passos do flamenco, o trompete faz a chamada e o violão flamenco pontua em ritmo de *pasodoble*, ao final ouvimos o célebre grito de *Olé*.



Há entrada da canção francesa orquestrada em ritmo de marcha acelerada, e piano no acompanhamento, Jolie canta *Paris chez moi*. O próximo gênero é o *country*, com *Oh Suzana* ao violino, piano e o contrabaixo no acompanhamento.



Depois, é a vez da dançarina do Oriente Médio e Jolie canta a melodia com escala de intervalo de 3ª. menor, o oboé faz a mesma escala ao som de uma percussão representada por 2 semínimas, 2 colcheias e 1 semínima no compasso 4/4. Jolie agora anuncia:

*Mas o ritmo mais feiticeiro
Sem igual no mundo inteiro
Tem xamego e tem muamba
Tem cabrocha e tem pandeiro
Tem macumba no terreiro
É samba, é samba!*



E o samba começa com ritmistas de escola de samba e melodia no *acordeon*, ao final a orquestra se junta à bateria da escola de samba com agogô, cuíca, pandeiro, tamborim, surdos e fazem um número de dança e *grand finale*. Há focos de primeiro plano em rostos de cabrochas e planos geral de conjunto nos ritmistas dançando.

Figs. 133 a 141: Trechos do filme *Camelô da rua larga*

A presença da bateria de escola de samba também é uma constante nos filmes desse período. Vemos em *Rei do movimento* em uma homenagem ao cantor Francisco Alves, a escola de samba interagindo com os arranjos orquestrais de Radamés. A canção homônima é de autoria de Herivelto Martins e David Nasser, interpretada por Ângela Maria.

	<p>Inicialmente há uma narração exaltando Chico Alves. O cenário é composto de uma cidade e várias moças com violões nos braços. A câmera segue Ângela que canta, andando pelo palco todo. A cantora é acompanhada por violão, cavaquinho e contrabaixo em <i>pizzicato</i>. Em <i>flashback</i>, inserção da voz de Chico Alves com cenário de uma partitura que está suspensa. No <i>flashback</i>, Radamés utiliza escala no piano e aparecem figuras da clave de sol, partitura e gramofone com discos.</p>
	<p>Ângela Maria canta o final da frase da música: “<i>O samba é o hino de uma raça...</i>” e nesse momento há um corte para entrada de Blackout que anuncia: “<i>eu sou Geraldo Samba e vim para comandar</i>”. A partir daí, a canção é <i>Tudo é samba</i>, de Herivelto Martins, apresenta os metais pontuando com instrumentação da escola de samba - agogô, bumbos, ganzás, tamborins, cuíca e pandeiros.</p>
	<p>Clementino dança com <i>Blackout</i>, as baianas e sambistas da escola de samba representada.</p>
	<p>Ao final, o andamento é dobrado, os músicos e as dançarinas sambam, enquanto Clementino beija Carolina até o surgimento do crédito final.</p>

Figs. 142 a 145: Trechos do filme *Rei do movimento*

Francisco Alves ficou conhecido como o Rei da Voz, surgindo na época em que os discos ficavam populares e o rádio se firmava como meio de comunicação e entretenimento. Quando trabalhava como operário em uma fábrica, foi fazer aulas de canto com a finalidade de atuar no circo. Entrou para o circo e sua primeira gravação foi em 1929 com três composições de Sinhô. Em 1927, foi o primeiro cantor a realizar uma gravação por processo elétrico pela gravadora Odeon. Também em 1929, estreou na Rádio Sociedade, usando pela primeira vez o

veículo de comunicação que faria a sua fama e glória. Foi o responsável pela consagração de diversos compositores negros de samba, como Cartola, Heitor dos Prazeres e Ismael Silva. A partir daí foi consolidando sua carreira, tornando-se um dos maiores cantores do rádio no Brasil.

Durante a década de 40 e início de 50 houve uma proliferação das boates no bairro de Copacabana no Rio de Janeiro. Estas necessitavam oferecer a seus clientes, como turistas estrangeiros e os representantes do *café society* brasileiro, um tipo de dança mais disciplinada e universal. Essa exigência incentivou a formação de pequenos conjuntos de piano, violão elétrico, contrabaixo, saxofone, trompete e bateria, que se especializaram em um tipo de ritmo misto de *jazz* e de samba. Com essas pequenas orquestras surge o que Tinhorão denominou de “a era dos orquestradores”. O autor a classifica como sendo formada “pelos músicos semi-eruditos a serviço das fábricas gravadoras” (TINHORÃO, 1998, p. 51). Os orquestradores trabalhavam com a harmonização da música popular ao gosto da classe, a quem era destinada esse tipo de música - a que comprava os discos, mas que estava presa à tradição das músicas norte americanas. Os arranjos desta fase priorizaram a instrumentação de metais para compor a parte rítmica e deixavam de lado os instrumentos de percussão para essa função, marca registrada das orquestrações de Radamés Gnattali.

Por conseguinte, a justificativa mais comum para utilização das canções nestes filmes da década de 50 é o teatro de revistas, nos famosos *dancings* ou casa de espetáculo de variedades. Na maioria dos filmes um dos personagens tem envolvimento com a casa de espetáculos, ele trabalha lá, ou vai assistir alguém que se apresenta lá, ou marca um encontro no local. Podemos citar a presença de cantores que faziam muito sucesso no rádio no período como Maysa, Ângela Maria, Cauby Peixoto, Lúcio Alves, Emilinha Borba, Dolores Duran, Herivelto Martins, Blecaute, Nelson Gonçalves, Jorge Goulart, Eliseth Cardoso, Monsueto, Zezé Gonzaga, Marlene, Emilinha Borba, Jorge Veiga e os conjuntos vocais: Trio Irakitan, Trio Nagô, Os cangaceiros, esses apresentando-se com arranjos próprios para as canções e sem os arranjos orquestrais de Radamés.

		
<p>Fig. 146: Nelson Gonçalves cantando <i>Escultura</i> no filme <i>Rei do movimento</i>.</p>	<p>Fig. 147: Cauby Peixoto cantando <i>Onde ela mora</i> no filme <i>Chico fumaça</i>.</p>	<p>Fig. 148: Zezé Gonzaga cantando <i>Linda flor</i> no filme <i>Chico Fumaça</i>.</p>

Por ocasião dessas inserções, há registros sobre o cantor Jorge Goulart ter sido testado para contracenar em filmes. Lenharo diz que não era preciso muito esforço e talento de ator para esses cantores. Porque “(...) as encenações não passavam de meros desdobramentos de um clima esperado: o momento do número musical” (LENHARO, 1995). Nesse sentido, concordamos com o autor, os cantores que participaram dos filmes musicados por Radamés Gnattali não tinham experiência como atores e apenas cantavam em um determinado momento do filme, depois não apareciam mais. Lenharo cita que o cinema pedia que o artista emprestasse sua imagem e seu prestígio pessoal para assegurar a presença do público. Todavia, lembremos que não só o cinema lucrava com a exposição do artista nos filmes. Para o cantor, também era importante apresentar-se em um filme, assim como fazer parte do elenco de uma gravadora de renome, ser contratado de uma rádio famosa e cantar nas melhores boates; tudo isso significava sucesso garantido.

No apogeu do rádio, quando despontavam a Rádio Nacional, a Rádio Tupi e a Rádio Mayrink Veiga, todas no Rio de Janeiro e a Rádio Record, Gazeta, Panamericana, Excelsior, entre outras em São Paulo; todas apresentavam variados programas, sendo que uma das atrações que chamava a atenção dos ouvintes era o *casting* de cantores. A rádio Nacional tinha uma maior penetração no Brasil, enquanto que as paulistas dominavam a audiência na cidade de São Paulo e regiões próximas. Todos os cantores que participaram dos filmes musicados por Radamés Gnattali estavam ligados ao rádio, a maioria participou e foi contratada pela Nacional. É interessante notar que os cantores participantes dos filmes musicados por Radamés eram anunciados a subir no palco com seu nome real e não fictício, portanto também uma estratégia

para chamar a atenção do espectador para a projeção do filme.

Radamés Gnattali estava acostumado a fazer arranjos para cantores na Rádio Nacional, já fazia isso na RCA Victor e quando foi para a Nacional, os cantores viram aí uma nova possibilidade de inovação para obterem mais sucesso. Sobre esses arranjos ele comentou:

O Evans encomendava arranjos para discos de cantores como Orlando Silva e Aracy de Almeida pela Victor, que financiava as gravações. Escrevi muitos arranjos para eles sob o pseudônimo de Vero (minha mulher era Vera). No arranjo, a gente estava acostumado a botar mais notas paradas, de harmonia para a orquestra, porque o ritmo estava garantido por uma turma de uns dez percussionistas como João da Baiana no pandeiro, tio Faustino no omelê, vidraça na ganzá, Marçal, pai desse que é mestre de bateria de escola de samba, Buci nos tamborins, Osvaldo na cabaça, Luciano Perrone e outros. Nem daria certo escrever muita firula para a orquestra, porque iria confundir tudo. Um tempo depois, o Orlando pediu ao Evans que cedesse a ele os arranjos, que ele queria cantar na Rádio Nacional do mesmo modo que tinha feitos no disco, o que era até bom pra fazer propaganda da música. Chegou a hora, a gente notou que a Rádio Nacional só tinha dois ou três percussionistas e que o arranjo não ia funcionar de jeito nenhum. Fiquei lá embatucando, até que o Luciano Perrone me sugeriu: “Por que é que você não põe o ritmo na orquestra? Por exemplo, os saxofones fazem assim, coisa e tal”. Ele cantarolou, daquele jeito que o Luciano faz e eu fiz o arranjo. Passei a usar a orquestra de uma maneira diferente. A música chama-se *Ritmo de samba na cidade* e muitos arranjadores passaram a fazer da mesma maneira depois (DIDIER, 1996, p. 51).

Dentro dessa linha de pensamento, listamos alguns filmes nos quais a presença dos cantores de sucesso e dos *dancings* são representados. Nestas entradas, os arranjos das composições são de Radamés. No filme *Rei do movimento* é apresentada a canção *Escuta*, de Ivon Cury, com Ângela Maria. Ela começou cantando na igreja quando moça e por volta de 1947 se apresentou em programas de calouros. Em 1948 foi contratada como *crooner* no *Dancing Avenida* e depois pela rádio Mayrink Veiga. Durante a década de 1950, atuou intensamente no rádio, apresentando-se na Rádio Nacional e na Rádio Mayrink Veiga. Em 1954, em concurso popular, tornou-se a Rainha do Rádio, e no mesmo ano estreou no cinema, participando do filme

Rua sem sol, de Alex Viany (MARCONDES, 1998). A cantora também foi uma das grandes intérpretes do gênero samba canção. Em *Rei do movimento* o cenário é um palco de teatro com montagem de um bar noturno. Ângela entra em cena e a câmera a focaliza em plano geral, acompanhando seus passos, a moça está na lateral e anda da direita para esquerda para o fundo do cenário. Em um plano-seqüência a moça entra no bar, encosta no balcão em plano médio e olha par um casal que está na mesa da frente. Neste instante começa a cantar e há o corte da imagem com a primeira palavra da canção *Escuta* e o rapaz olha para ela. A primeira parte da canção é orquestrada ao ritmo do samba-canção. Nesse momento, a inserção é não diegética, Ângela canta com olhar melancólico e a orquestra a acompanha. Ela se aproxima da mesa em que está o casal, como se estivesse cantando para ele. Aparecem moças dançando ao som de instrumentação variada: saxofone alto, trompete, cavaquinho e cada instrumento representa uma delas. Para o saxofone tenor ficou reservada a entrada do casal que está na mesa e depois se levanta e dança. O balé executa passos no solo instrumental, com ritmo de samba acelerado entremeado com *intermezzos* de jazz em andamento médio. Ao final, Ângela Maria volta a cantar e o samba-canção retorna com pontuação do clarinete e câmera em plano médio na artista. O samba-canção – gênero musical predominante na classe média da década de 40 e início de 50 - possuía letra sentimental e interpretação de cantores que possuíam timbres médios e graves. O samba incorporou uma riqueza orquestral e isso adequava-se aos sambas-canções. Mais uma vez nesse arranjo Radamés usa a transição de ritmos com maestria, no caso de samba-canção para samba com andamento acelerado, deixando sua marca registrada no contraponto de metais e da orquestração de acompanhamento no naipe de cordas para o samba-canção.

Outras inserções de samba canção em casas de show são apresentadas em *Camelô da rua larga* com apresentação dos cantores Nelson Gonçalves e Maysa. A participação de Nelson Gonçalves é na canção *Escultura*, um samba-canção de sua autoria e Adelmo Moreira. Embora a inserção seja diegética, a instrumentação não aparece em cena. Ouvimos na base violão, contrabaixo, bateria e arranjos no naipe de cordas. A canção *Ouça*, samba-canção e interpretação de Maysa, é outro exemplo em que a cantora interpreta o samba-canção no filme, com a orquestra está em uma inserção não diegética. No acompanhamento, a instrumentação de contrabaixo, piano e naipe de cordas, com solo de trompete e piano.

No filme *Quem sabe... sabe!* a canção inserida é *Toada do beijo*, de Nestor Campos e Silvio Viana, cantada por Carminha Mascarenhas. A canção está no ritmo de bolero, com o acompanhamento piano e cordas em um arranjo com notas longas. Na cena anterior, Célia conversa com as amigas e diz que não pode parar de trabalhar no *dancing* porque sustenta a mãe e a sobrinha. A partir daí, a canção é justificada na ação no ensaio do teatro no qual Célia trabalha. Notamos planos médios e aproximados da cantora quando ela está parada e quando se movimenta, há o plano americano e geral do teatro.

Em *Chico Fumaça*, no mesmo ambiente dos *dancings*, Chico sai com os amigos para conhecer as atrações noturnas e há um show na casa com um desfile de pequenos trechos de quatro canções. Todas as introduções das canções lembram os acordes iniciais de *Aquarela do Brasil*, de Ary Barroso, arranjo que popularizou Radamés Gnattali. As canções apresentadas são:

Nova ilusão, de L. Bittencourt, J. Menezes, com Neuza Maria cantando um tango com acompanhamento de piano, acordeon, contrabaixo e coro masculino. A cantora é focalizada em plano médio com câmera parada;

Saudade da Bahia, de Dorival Caymmi, apresentada pelo Trio Nagô, com acompanhamento ao violão e atabaque com divisão para côro a três vozes masculinas. O trio também é focalizado em plano médio e com câmera parada. Depois, há um corte para Chico e a moça no *dancing*.

Linda flor, de L. Peixoto, M. Porto, que é apresentada por Zezé Gonzaga com arranjo orquestrado e contrabaixo marcado ao estilo de samba canção.

Onde ela mora, de O. Macedo e Faissal, com Cauby Peixoto tem orquestração com acompanhamento de cordas e piano em andamento lento no ritmo do bolero. Cauby é focalizado em plano médio com câmera parada.

Além do samba-canção, ouvimos também outro ritmo sob forma de canção apresentado em um teatro, no filme *Na corda bamba*. Arrelia e Zé Trindade estão no teatro procurando o colar desaparecido com a namorada de Zé na boate. A inserção é da canção *As melindrosas*, letra de Meira Guimarães com música de Radamés Gnattali. A canção também é justificada na ação, vemos um palco com as melindrosas, cenário de um carro e uma mesinha de

bar. A inserção está em ritmo de *charleston* e no show o pianista está em cena. A orquestração conta com metais, vozes femininas e acompanhamento de piano. As melindrosas são homens vestidos de mulheres que dançam *charleston*, um deles é Walter D'Ávila. Eles dublam vozes femininas, a letra fala dos homens que querem carinho e das mulheres que só querem o *charleston*. Entra um pianista, com piano acoplado em um trilho em linha reta e se instala no palco. O corte volta para as moças no palco e nesse momento o pianista entra novamente. Os planos do palco são frontais e abertos, intercalados com planos nos rostos das cantoras em primeiro plano.

B) Presença de bandas marciais e bandas de coreto

Em dois filmes notamos a presença do exército e da marinha, instituições com muita credibilidade na década de 50. Em *Fuzileiro do amor* há a apresentação da canção *Adeus querido* de Everaldo Zuque e Floriano Faissal. O soldado apresentador chama Ângela Maria para a apresentação aos fuzileiros. Na instrumentação vemos e ouvimos violino, *acordeon*, violão, contrabaixo sob o gênero do tango. Ângela surge em meio os soldados em uma escadaria em plano geral. Ela desce a escada e canta a primeira estrofe da música. Quando canta a segunda estrofe, é focalizada em plano médio de Ângela e a acompanha andando da esquerda para direita e da direita para esquerda. Corte para a banda no palco e em seguida Ângela sobe ao palco em plano aberto:



Fig. 149: Ângela Maria canta para os soldados no filme *Fuzileiro do amor*, estrelado por Mazzaropi.

No mesmo show para os fuzileiros, Mazzaropi canta *Dona de salão* de Conde e Elpídio dos Santos. Ouvimos o *acordeon* e o violão. O primeiro plano da seqüência é *plongéé* de Mazzaropi, depois alternância de cortes para plano geral do palco, da platéia de soldados, plano médio da banda e plano aproximado da platéia.

Outra inserção das forças armadas do país ocorre no filme ***Rei do movimento*** em que há a apresentação de Emilinha Borba cantando *Aí vem a marinha*, de Moacyr Silva e Lourival Faissal. A canção, também justificada na ação, é inserida no teatro no qual a personagem Carolina trabalha. A seqüência começa com câmera aproximada do cartaz no qual se lê as atrações da casa: “Emilinha Borba, Ângela Maria e Blackout”. A movimentação da câmera de cima para baixo, nos mostra o nome do show e destaca para a Banda dos Fuzileiros Navais. O segundo plano da seqüência começa com um movimento de câmera de trás para frente em plano geral, acompanhando da coreografia do desfile militar e da banda marcial. Depois o movimento é ao contrário de frente para trás, entrando no meio dos soldados enfileirados. Outra câmera em *plongée* mostra o desfile. Emilinha canta na companhia de homens fardados e acompanhada pela banda marcial. Na seqüência é possível ver os instrumentos bombardino, bumbo, prato, trombone, tuba, trompete e coro dos soldados. São intercalados planos e contraplanos de Emilinha e o corpo de cadetes e planos e contraplanos da banda com o público do teatro. Emilinha Borba começou a cantar ainda menina em programas de auditório, um deles o mais famoso da época, foi “Calouros do Ari Barroso”, no qual interpretou *O X do problema* de Noel Rosa e obteve nota máxima. Cantou em várias emissoras até ser contratada pela Rádio Mayrink Veiga. Foi contratada do Cassino da Urca como *crooner*, na gravadora Odeon e na gravadora Continental. Em 1943, foi contratada pela Rádio Nacional, onde permaneceu por 27 anos e participou de muitos programas musicais de audiência. Emilinha Borba foi a primeira a gravar comercialmente uma música tema de trilha sonora de novela, no ano de 1955 em *Jerônimo, o herói do sertão*.

Além das bandas marciais, há outra canção com banda de coreto e com arranjos de Radamés, no filme ***Barbeiro que se vira***. Trata-se de *Dançavam Maxixe no salão*, de G. Macedo e L. Faissal com Eliana. Arrelia anuncia que Rosinha, a filha do coronel, vai cantar. Há uma banda no recinto, nela vemos: bombardino, trompete, trombone, clarinete, bumbo e pratos. Os

músicos dublam ao fundo e Eliana canta em plano médio à frente ao ritmo do maxixe. Há também planos aproximados da cantora entremeados com planos médios de Leonardo, seu namorado, que a olha cantando.

C) Atores e cantores acompanhados por regional ou por poucos instrumentos

Há nos filmes com trilha de Radamés inserções musicais com pequenos grupos instrumentais. Essas inserções não têm arranjo de Radamés, entretanto julgamos pertinente analisá-las por pertencerem aos filmes e desta forma, temos uma visão geral de como a música do filmes foi pensada. Esse panorama nos apontou que a indústria cultural já se fazia presente com essas canções nos filmes, todas eram faziam sucesso na época e eram vinculadas ao rádio, os grupos e trios vocais mantinham presença constante nos estúdios de rádio e vendiam muitos discos. Percebemos que essas intervenções musicais se fazem notar quando o cantor ou ator - era muito comum neste período que os atores protagonistas cantassem nos filmes, como é o caso de Mazzaropi, Arrelia e Ankito - é acompanhado por um grupo pequeno de instrumentos, ou ainda acompanhado por um instrumento solo, no caso *acordeon* ou violão. Os ambientes são diversos: festas com animadores cantores, serenatas, rodas de cantoria, entre outros.

Os filmes *Sai da frente* (1952) e *Nadando em dinheiro* (1952), têm Mazzaropi como personagem principal. Estes são os primeiros filmes de Mazzaropi no cinema e foram musicados por Radamés Gnattali, produções da Companhia Cinematográfica Vera Cruz. Amácio Mazzaropi nasceu em São Paulo em 1919. Aos quatorze anos, ele fugiu de casa para ser assistente de faquir. Sobre seu início de carreira Abreu comentou:

Viajando pelo país, principalmente no interior de São Paulo e Minas Gerais, Mazzaropi no início fazia as cortinas cômicas nos intervalos dos números do faquir. Como o papel de caipira estava em moda na época, ele começou a interpretá-lo: “Genésio Arruda e seu irmão Sebastião estavam no auge e eu procurei fazer o mesmo, principalmente imitando o Sebastião, que me parecia mais pacato (ABREU, Revista Filme Cultura, 1982).

Mazzaropi o Circo Teatro Mazzaropi em 1940, e criou a Companhia Teatro de Emergência. Foi para a Rádio Tupi em 1948, onde estreou com um programa que conversava por 15 minutos com os ouvintes de São Paulo. Depois disso, foi convidado para atuar na TV Tupi, no programa Rancho Alegre, com estrondoso sucesso. Abílio Pereira de Almeida, então produtor e diretor da Vera Cruz, e Tom Payne, também atuante como diretor, assistente e produtor, procuravam um tipo diferente e curioso para estrelar uma comédia. Quando viram Mazzaropi na televisão, não tiveram dúvida e contrataram-no para atuar em *Sai da frente* (ABREU, 1982, P. 37). O sucesso popular foi tanto que Mazzaropi acabou se dedicando praticamente ao cinema. Após sua saída da Vera Cruz, Mazzaropi fundou sua própria produtora cinematográfica e continuou inserindo canções nos filmes, interpretadas por ele ou por outros artistas. Em sua produtora, trabalhou por mais de vinte anos com Elpídio dos Santos, responsável pela trilha sonora da maioria de seus filmes. Mazzaropi criou o tipo do caipira pacato e, segundo Nuno César de Abreu, “ele materializou um estereótipo que veio ocupar um espaço carente no cinema brasileiro e no inconsciente popular” (ABREU, 1982, p. 37). Paulo Emílio também discorreu sobre o ator, afirmando que Mazzaropi “atinge o fundo arcaico da sociedade brasileira e de cada um de nós” (MACHADO; CALIL, 1986). Estas duas afirmações percebem o preenchimento dessa lacuna no cinema, pois a criação deste tipo pôde conferir uma maior popularidade ao ator-cantor. Como podemos confirmar na Companhia Vera Cruz, empresa na qual seus filmes foram muito bem recebidos pelo público, tornando-se sucessos de bilheteria.

Nos filmes em que atuou, Mazzaropi praticamente cantou em todos. No longametrage *Sai da frente*, Mazzaropi canta *A tromba do elefante* de Anísio Olivero. Em uma intervenção musical diegética, Isidoro liga o rádio de seu caminhão – mais uma vez a figura do rádio aparece - e o locutor anuncia que o artista Mazzaropi se apresentará. Isidoro diz: “*esse não é bom não*” e ameaça desligar o rádio, porém Dalila, a artista do circo que está de carona como motorista, elogia Mazzaropi e não deixa Isidoro desligar. A partir daí, o rádio faz o acompanhamento musical de *acordeon* e Isidoro canta. Com a utilização do recurso de metalinguagem, o autor do texto insinua que Mazzaropi é um artista respeitado e que vale a pena ouvi-lo. Esse tipo de recurso musical foi pouco notado nos filmes analisados, há a entrada apenas da instrumentação sob forma não diegética dando suporte ao cantor.

Em *Fuzileiro do amor* (1956), Mazzaropi interpreta a canção *Isto é casamento*, de

Zé do Rancho com acompanhamento de violão, *acordeon* e coro masculino. A canção também é justificada na ação, Zé canta para os amigos do quartel em uma seqüência bem humorada e descontraída. Um dos soldados toca violão, outro acordeon e os recrutas cantam. A canção é em ritmo de marcha e tem um refrão cômico: *Mulher é bom, mas o difícil é sustentar, por isso eu tenho muito de casar*. A câmera acompanha Zé enquanto ele anda, mas ele se movimenta pouco. Os variados cortes são para primeiro plano nos rostos dos músicos e dos colegas do quartel.



Figs. 150 e 151: Mazzaropi interpreta a canção *Isto é casamento* em *Fuzileiro do amor* .

Outro filme em que Mazzaropi canta com regional é *O noivo da girafa* (1957). Ele interpreta *A saudade ficou*, com versos de Alípio Ramos e acompanhamento de *acordeon*. Mazzaroppi dubla a sanfona e toca valsa. Nestas situações, Gorbman afirma que ocorrem as inserções de verossimilhança, que são caracterizadas quando a representação visual não é realmente a fonte da música que ouvimos, a autora comenta que estas inserções são comuns em situações nas quais a música é dublada produzindo ilusão (GORBMAN, 1987, p. 87). A câmera acompanha Mazzaropi em plano médio. Há um corte para o dono da pensão em plano médio que reclama do som. O proprietário do estabelecimento vai até o quarto de Aparício e pede para que ele pare de tocar. Em *Chuva bendita*, música de Elpídio Santos e Conde, a temática é sobre o sertão e chuva. A canção também é justificada na festa da pensão onde as pessoas pedem para Aparício cantar. Ele é acompanhado por um regional em ritmo de baião, e por um còro masculino, sanfona, percussão, triângulo, violão, afoxé. Os músicos estão na escada em foco com plano geral. A câmera acompanha Mazzaropi enquanto anda pelo salão com o grupo regional, sempre em plano geral e plano americano. Alternância de planos com rosto de Clara, Carlos,

Aparício, Aninha e convidados. Ao final, câmera focaliza parada em plano frontal da escada com músicos e Mazzaropi.

Em *Chico Fumaça* (1958), Mazzaropi canta *A sanfona tá tocando*. A canção é justificada na festa de entrega do prêmio para Chico Fumaça, o locutor o homenageia e pede para que o moço cante. Em cena, um pianista, um acordeonista e um contrabaixista executando a canção em ritmo de marcha. A seqüência tem planos gerais do salão com as pessoas dançando intercalados com planos de Chico cantando em planos médios. Durante a cena, planos médios do deputado, do locutor e de sua esposa e planos gerais do coreto na cidade onde Chico mora.

A única produção deste período a qual Mazzaropi não canta é em *Nadando em dinheiro*. Há apenas dois momentos de canções e o personagem apenas ouve. Na primeira, *Sodade*, vemos um grupo pequeno de pessoas cantarolar ao acompanhamento de violão numa mesa de bar. Neste momento, a câmera parada focaliza os cantores e Isidoro sentado na parte do fundo da mesa, em plano médio. Isidoro lembra da família, juntamente com a temática musical apresentada. Em outro momento, depois de ter ganho o dinheiro da herança e o levado todo para a vila onde mora, seus amigos entoam: “*Nosso amigo e companheiro Isidoro Colepícola tá nadando em dinheiro, tá nadando em dinheiro.*” Isidoro comemora com amigos, mas não canta.

Outro protagonista que canta em cena com pouca instrumentação é Arrelia, nome artístico de Waldemar Seyssel, nascido em 1905 e atuante no circo desde os 6 meses de idade. Arrelia teve um programa de televisão intitulado *Cirquinho do Arrelia*, na TV Record, entre 1955 e 1966. No filme *O barbeiro que se vira* (1958) é executada a canção *Como vai?*, autoria de Arrelia e Ferreira, cantada por ele e Berta Loran. Essa canção ingênua e infantil era apresentada no famoso programa de televisão, foi sua marca registrada e grande sucesso. Aqui a canção aparece na festa do Coronel, Arrelia canta em planos gerais ao som de violão e *acordeon*, com a empregada da casa.



Fig. 152: Arrelia e Berta Loran cantam *Como vai?* no filme *O barbeiro que se vira*.

No filme *Quem sabe... sabe!* (1956) vemos a apresentação da canção *Porque voltei*, de Haroldo Eira e Victor Barboza com Ivan de Alencar. Ivan não é o protagonista do filme, ele interpreta um faxineiro do teatro que gosta de Célia. Ele canta um bolero e olha foto da amada, no acompanhamento guitarra elétrica, bateria, contrabaixo. A câmera focaliza o faxineiro sentado em uma mesa em plano aproximado. À medida que as meninas que trabalham no teatro se aproximam, o plano se abre e o faxineiro fica do lado esquerdo, então as meninas o aplaudem. Entretanto, a inserção é extra diegética, o faxineiro na verdade simula tocar um violão com a vassoura e o grupo musical o acompanha, outra inserção de verossimilhança.

Também no filme *Quem sabe... sabe!* vemos a apresentação da canção *Não se avexe não* de Francisco Anísio e Haydée Paula, com Dolores Duran em sua única aparição no cinema brasileiro.



Fig. 153: Dolores Duran canta no filme *Quem sabe... sabe!*

A canção também é justificada na ação no show no teatro. Neste caso, há orquestra juntamente com regional. Dolores Duran canta um baião orquestrado, com instrumentos musicais típicos brasileiros triângulo e zabumba e permanece a maior parte do tempo parada e em cena enquanto um dançarino faz estrepolias. Pelo fato do arranjo apresentar-se orquestral, nos aponta que essa canção teve arranjos de Radamés. Durante a cena, há alternância de planos gerais e planos médios do teatro e da cantora, entremeados com planos dos espectadores do show. Dolores Duran foi cantora, compositora e atuou também no estilo de samba-canção. Começou a cantar muito cedo, seu primeiro prêmio foi ainda criança, no programa “Calouros em Desfile” de Ary Barroso. As apresentações ao programa tornaram-se freqüentes. Quando seu pai faleceu a menina passou a sustentar a família, cantando em programas e trabalhando no rádio como atriz. Dolores foi autodidata, interpretou músicas em espanhol, italiano, francês e inglês, a ponto de Ella Fitzgerald lhe dizer que foi na voz dela que ouviu a melhor interpretação de *My Funny Valentine*, um clássico da música norte-americana. Dolores estreou na Rádio Nacional no final dos anos 40. Começou a gravar sambas para carnaval em 1952 e foi autora das músicas *Castigo*, *A Noite do Meu Bem* e *Estrada do Sol*, grandes sucessos da música brasileira.

Além da formação regional, há também cantores que se apresentam com um ou dois instrumentos. É o caso da canção *Magia*, de Lírio Panicelli e Raimundo Lopes, com interpretação de Jorge Goulart no filme *Barbeiro que se vira*. Neste caso há uma roda de amigos e todos cantam ao som do violão, do *acordeon* e do violino em ritmo de valsa. Mais uma vez a canção reflete o estado de espírito do personagem, o moço está desiludido com o amor impossível e a letra retrata a situação. Leonardo está pensando em Rosinha e a canção fala “... *se houver em tua vida, sombra e solidão... se tudo for desilusão... verás que a tristeza, dor e a incerteza partirão e ficará para sempre o amor*”. Leonardo está em sua casa e ouve a música pela janela. É focalizado em plano médio. O cantor anda da direita para esquerda e a câmera o acompanha.

D) Participação de grupos vocais

Na década de 50, alguns grupos vocais atuaram em muitos destes filmes. Em sua maioria vemos conjuntos vocais masculinos e dentre eles os Trigêmeos Vocalistas, o Trio Uirakitã, Os cangaceiros e o Trio Nagô.

Os Trigêmeos Vocalistas apresentaram-se em *Quem sabe... sabe!*, a canção *Baião português*, com letra de Murilo Caldas e Maria Fleury. A canção é justificada em um ensaio no teatro, onde os Trigêmeos se apresentam para o diretor do recinto. Na canção há a junção dos ritmos de baião com fado, na instrumentação ouvimos cavaquinho, violão e atabaque, tocados pelos Trigêmeos numa inserção diegética. Há alternância de planos americanos na focalização dos três cantores com câmera frontal parada, planos aproximados dos rostos dos mesmos quando solam com cortes de primeiros planos dos instrumentos que tocam. Quando andam, o plano se abre e vemos o teatro todo. A canção repete-se duas vezes.



Fig. 154: Trigêmeos Vocalistas no filme *Quem sabe...sabe!*

No filme *O barbeiro que se vira* a canção *Moça Bonita*, de Gilvan Chaves e Alcides Pires Vermelho é interpretada pelo Trio Nagô e aparece já na primeira seqüência do filme, na qual Rosinha é acordada ao som de uma serenata. Rosinha é focalizada em sua cama em plano médio e a câmera se movimenta e a acompanha até a janela. A partir, daí planos intercalados de Rosinha na janela e homens tocando na serenata, câmera em *plongée* para focalizar Rosinha. A justificativa para a inserção da canção ocorre desta vez em uma serenata, o Trio Nagô apresenta vozes masculinas distribuídas e com contracanto, violão e atabaque no acompanhamento, ao

ritmo de guarânia. À medida em que o trio canta, atores se movimentam de acordo com a letra, quando dizem “a rosa que te ofereço”, Leonardo atira para ela uma rosa. A moça escreve uma carta e joga para Leonardo no momento em que a música diz: “*se não me deres o sim, o que será de mim?*”. O conjunto vocal e instrumental Trio Nagô foi formado em 1950 por Mário Alves, Evaldo Gouveia, os dois ao violão e Epaminondas de Sousa no atabaque, com repertório folclórico e temas nordestinos. O trio se apresentou na TV Tupi em São Paulo, no Rio de Janeiro e foi contratado pela Rádio Jornal do Brasil e pela gravadora Sinter. Em 1952, o trio começou um programa semanal na rádio Record ficando no ar até 1957. Outra canção do mesmo filme com o Trio Nagô é *Acorrege a Prenúncia* com letra de Vicente Amar. Esta canção está justificada na ação no momento em que aparece na festa do coronel. A instrumentação é de atabaque, violão e afoxé com vozes masculinas. A câmera parada focaliza o trio em plano geral. As pessoas convidadas estão ao fundo dançando e o trio à frente. A canção é apresentada entremeada de planos de Basílio, Coronel e Rosinha sentados focalizados em plano geral.



A canção *Trabalha Mané*, de José Luiz e João da Silva com “Os cangaceiros” é também apresentada no filme *Fuzileiro do amor*, na seqüência do show no quartel. São quatro cantores com atabaque, violão, cavaquinho e *acordeon*. A canção é curta e tem *take* com três planos: plano geral do grupo no palco, corte para a platéia de soldados em plano aberto de muitos

soldados, novamente plano geral do grupo.

E) Formações jazzísticas

Além de conjuntos regionais, também vemos conjuntos com formação jazzística. Em *Chico Fumaça* vemos em um *dancing* a apresentação da canção *Agora é cinza*, de Bidê e Marçal, interpretada por Mara Abrantes. Era muito comum Radamés fazer arranjos para esse tipo de formação musical. Há muitos registros de partituras para canções que ele orquestrou para Rádio Nacional que privilegiam o naipe de metais com acompanhamento de conjuntos de *jazz*.

A canção está em ritmo de samba, com acompanhamento de guitarra, saxofones, piano, bateria e pandeiro e também é justificada na ação, Mara canta no teatro e pessoas assistem em mesinhas. A câmera focaliza Mara em plano geral e a acompanha quando anda mostrando os músicos ao fundo. A seqüência é entremeada com planos da platéia, planos de Mazzaropi e planos de convidados vendo o show. Ouvimos bateria, trombone, violão, pandeiro, *acordeon*, porém observamos todos instrumentos exceto o naipe completo de sopro, que toca o tempo todo. No caso, houve a representação do naipe de metais apenas pela demonstração do trombone em cena.

A maioria destes filmes na década de 50 foi muito marcada pelo instrumento *acordeon*. Sempre em sintonia com o que havia de novidade no momento, Gnattali inseriu nos arranjos compostos para cinema, solos e acompanhamentos de *acordeon* juntamente com a orquestra. Contudo, Radamés relutou em aderir a presença do instrumento nas orquestrações, primando sempre pela qualidade e originalidade de seu trabalho e só começou a escrever arranjos incluindo o *acordeon*, quando encontrou um músico que executava o que realmente ele escrevia. Sobre a utilização desse instrumento nos arranjos, Radamés comentou:

Naquela época [1951], o Mário Mascarenhas tinha milhares de alunos de *acordeon* e eles faziam umas apresentações na Rádio Nacional. Eu não

gostava, mas José Mauro, que era diretor da Rádio , queria que eu usasse um pouco mais de acordeon nos arranjos das músicas. Não, de jeito nenhum, eu dizia. Bota sino, inventa qualquer coisa, acordeon não. Um dia, apareceu um magricela fazendo prova para ingressar na orquestra e percebi logo: ah, agora a gente pode usar o acordeon. Era o Chiquinho... mas tarde [1978], escrevi para ele um concerto que teve para mim um interesse especial. Era a primeira vez, que eu soubesse ,m que se escrevia um concerto para esse instrumento. Chiquinho tem uma musicalidade fantástica (DIDIER, 1996, p. 47).

O instrumento se popularizou no sudeste do Brasil com a vinda de Luis Gonzaga. A popularização do *acordeon* deu-se por ocasião do lançamento da canção *Baião* e da utilização do estilo homônimo e posteriormente firmou-se com e o sucesso de *Asa Branca* gravada nos estúdios da RCA e lançada em 1947. Esses eventos estão ligados à Rádio Nacional em 1946, Saroldi e Moreira contam que nesse período Almirante levou para a Rádio Nacional alguns sanfoneiros, dentre eles Pedro Raimundo, do sul e Luiz Gonzaga, representando o norte. Luiz Gonzaga se inspirou em Raimundo, que improvisava, cantava e declamava e passou a executar xotes, choros, calangos e mazurcas na sanfona. Depois, conheceu Humberto Teixeira, que se tornou parceiro constante e compôs *Baião*, lançando na Rádio Nacional em 1946. Os autores comentam:

O problema não era a falta, mas de excesso. Tratava-se de selecionar, no vasto mundo dos ritmos sertanejos, o de mais fácil assimilação no centro-sul do país. Também a instrumentação utilizada nas origens (violão, rabeca, etc) cedia lugar ao trio acordeon, triângulo e zabumba, síntese mais acessível aos grandes centros urbanos (...). Foi no auditório da Rádio Nacional que os cinco rapazes cearenses tiveram a primazia de ensinar o Brasil a dançar o baião, espécie de febre musical que logo se espalhava de norte a sul do país (SAROLDI; MOREIRA, 2005, p. 86).

4.2.2 Outras formações e intervenções musicais para as comédias brasileiras dos anos 50

A) Músicas instrumentais compostas para linguagem da dança

Além da canção, também encontramos arranjos e composições de Radamés para outro tipo de ocorrência para justificativa da inserção musical: a música instrumental para ser dançada.

No filme *Quem sabe... sabe!* notamos a inserção do arranjo instrumental intitulado *Chiquita rubia* de Alvaro Paiva. Na apresentação da música, ouvimos a percussão em atabaques, maracas e uma orquestração com trompete na melodia e acompanhamento do naipe de madeiras em ritmo mambo. Nos créditos iniciais a música aparece como canção, porém no filme a versão é instrumental e composta para um número de dança. São seis bailarinas no palco focalizadas em planos gerais, entretanto há cortes em planos aproximados para a bailarina principal.

No filme *Fuzileiro do amor* a inserção é de *Mambo havaiano*, de Generoso com Margot Model. O mambo também é apresentado sob forma instrumental e apenas dançado por Margot Model. A dançarina é chamada ao palco por seu nome verdadeiro. Na instrumentação ouvimos acordeon, violão e tumbadoras. Apresentação da dançarina é realizada com planos gerais do palco e dela, da platéia e plano aproximado de seu rosto.

Igualmente nos outros dois filmes anteriores, em *Chico Fumaça* a inserção da música instrumental também é um mambo. O ritmo é tocado para a dançarina Verinha Vogue, apresentada no *dancing* e focalizada em plano geral no palco e na platéia. Ouvimos o arranjo em piano, trombones, trompetes, *acordeon* e maracas.

No filme *Na corda bamba*, a inserção instrumental fica por conta de um chorinho, provavelmente interpretado por Radamés Gnattali. Arrelia, que no filme interpreta um afinador de pianos, vai afinar o piano do teatro. O afinador inicia seu trabalho ao piano, tocando um tango brasileiro com acompanhamento de contrabaixo e caixa de bateria. Depois, faz brincadeiras com ao piano tocando a canção infantil *O Bife* e com as cordas do piano dedilha harpejos para uma bailarina como se fosse uma caixinha de música. A partir disso, o ritmo acelera em um arranjo *jazzístico* com bateria, contrabaixo e piano, com atores bailarinos dançando nos bastidores do

teatro. Há diversos planos aproximados de Arrelia tocando piano de frente, planos médios do baterista e do contrabaixista, planos fechados em mãos tocando piano e planos abertos dos bailarinos dançando.

Outra inserção de um choro é no filme *Noivo da girafa*, na festa organizada para Aparício na pensão. Um conjunto regional é chamado para animar a festa e toca um choro enquanto os casais dançam na sala. Depois o regional acompanha Mazzaropi que novamente canta no filme. A instrumentação é composta por violão, acordeon, cavaquinho, afoxé e atabaque e os planos são alternados em gerais do conjunto musical e do salão e planos médios de Aparício dançando.

Contudo, a orquestração instrumental para dança mais rica e cheia de detalhes está presente no filme *Tico-tico no fubá* (1951). Na seqüência final do filme são apresentadas diversas cidades do mundo – Tóquio, Cairo, Paris, Nova York, Havana, Rio de Janeiro - e os arranjos de Radamés transitam por melodias, instrumentação e ritmos típicos de cada país entrelaçando com acordes de preparação e terminando com acordes conclusivos nos metais em um final apoteótico, já comentado anteriormente.

B) Cultura popular musical presente nos filmes

Há também a entrada de duas inserções nas quais a cultura popular está presente em *Quem sabe... sabe!* Com: *Cabana de cabeludo* de Favoredo Silva e Ivoé Alcides e *General de umbanda* de Nelson de Oliveira. Em *General de umbanda* trata de notamos a canção popular no terreiro de umbanda, com cena noturna e pouca iluminação. Na instrumentação ouvimos agogô, palmas e vozes, solo de Nelson de Oliveira e resposta de vozes femininas. As tomadas dessa seqüência são planos médios e gerais do terreiro com integrantes populares que dançam.



Já no filme *Na corda bamba*, notamos a canção carnavalesca *Já ando cheio*, com letra e música Jairo Simões e Renato Mendonça. A canção é justificada no filme em um baile do grêmio e é uma marchinha de carnaval com banda típica de salão cantada em voz masculina e com resposta do coro. Na instrumentação predomina os naipes de sopros e percussão. As tomadas são de planos gerais do palco e do salão com pessoas brincando carnaval.

C) Inserções extradiegéticas

Há utilização no filme *Sai da frente* do recurso *hollywoodiano* que diz respeito a personagens cômicos. Nos filmes americanos principalmente era muito comum as ações dos personagens serem exaltadas por meio da música variando a instrumentação, o arranjo, o ritmo, dentre outros. Este procedimento foi muito utilizado por Max Steiner e passou a ser denominado de *mickeymousing*, em homenagem ao irriquieto ratinho de Disney. Embora o *mickeymousing* tenha sido criado na década de trinta e largamente utilizado em quarenta nos filmes hollywoodianos, os filmes da Companhia Cinematográfica Vera Cruz fizeram uso dessa construção musical. Porém, percebemos que os compositores a usaram de forma econômica, a fim de chamar a atenção dos espectadores para determinadas ações que ocorriam na tela (GORBMAN, 1987, p. 73). Em *Sai da frente*, Radamés utilizou a instrumentação e a construção melodia para enfatizar as ações nas quais o personagem Isidoro envolve-se com integrantes de

um circo a procura de seu cão Coronel. A seqüência é longa (3 min e 32 seg) e marcada inteiramente com o recurso de *mickeymousing*. A pontuação mais significativa, fica por conta da percussão, que marca nos pratos, todos os movimentos desengonçados de Isidoro, como os tombos e o equilíbrio na corda bamba. A inserção rítmica foi realizada com um solo de samba, no momento em que Isidoro se equilibra em um fio. O movimento do personagem é rápido e a correria é marcada musicalmente pelo constante movimento do naipe de cordas com escalas descendentes e ascendentes, somado à caixa de percussão em semínimas e ao naipe de metais acompanhando a percussão. Ao final de cada frase melódica nota-se a execução de *glissandos*. Nesta seqüência, observamos então, que o *mickeymousing* foi desenvolvido de duas formas: no início, há variação entre os três napes da orquestra aliados às mudanças melódicas e rítmicas e no equilíbrio de Isidoro ao fio, há inserção da percussão no ritmo de samba.

Um procedimento muito observado nas comédias musicadas por Radamés nos anos 50 é o comentário musical para personagens ou situações de caráter jocoso. Em *Titio não é sopa*, Paulo emprestou dinheiro de seu tio Gregório, mentindo que estava construindo um abrigo para velhinhos. No entanto, ele montou uma boate que só lhe deu prejuízo. Seu tio vai visitá-lo, ele é seu único parente e quer lhe deixar uma herança. Diante das mentiras, o moço combina usar a casa de um amigo para receber o tio e em troca que lhe dará 10% da herança. Depois de muitas confusões, Gregório fica sabendo de tudo e resolve ir à boate. Antes, ele se disfarça e neste momento a música comenta que a confusão está instalada e que o fato de Gregório colocar uma peruca e uma barba o torna engraçado. A música também tem esse caráter leve e jocoso e acrescenta a cena um tom hilário, como ponderou Chion em seu trabalho quando fala sobre o valor agregado que a música pode criar, acrescentando informação e atmosfera. Ele diz que a percepção do público é rápida em certos casos, neste, Radamés se apropria da melodia leve e da combinação da instrumentação para que a percepção do público seja imediata.

Na seqüência, a câmera focaliza os apetrechos do disfarce, peruca e uma barba postiça e acompanha a mão de Gregório e abrindo em plano médio para Gregório de frente para o espelho. Ele se arruma, verifica seu novo rosto e em fusão, na seqüência seguinte, aparece já com o disfarce na boate.



Fig. 157 a 160: Trechos do filme *Tito não é sopa*.

No momento em que Gregório se disfarça, o tema tem andamento acelerado com instrumentação de fagote combinado com clarinete. A linha do fagote faz a melodia e o clarinete faz desenhos melódicos com semicolcheias e trinados. No plano harmônico, o trecho é simples e permeia a tonalidade principal de Mib Maior e seu quinto grau Sib Maior. No momento em que mostra os apetrechos do disfarce a música prepara a resolução para Mib. A resolução da música acontece no momento em que Gregório se olha no espelho e coloca a barba e a peruca. Neste momento o trinado aparece, pontuando a ação.

Fig. 161: Trecho musical inserido na seqüência

Em *Camelô da rua larga* há um tema que aparece nos créditos iniciais que denota todo o caráter da narrativa. O filme inicia com o camelô Vicente discursando sobre a inflação e tentando vender seu amassador de batata. A cena é externa com focalização em conjunto e em plano médio dos curiosos pelos produtos de Vicente. Um garoto chega para avisar Vicente que a polícia está chegando. Neste momento, Vicente apressado guarda seus produtos e sai correndo. A câmera acompanha a correria do moço e temos uma panorâmica da cidade, então, começa o

tema musical agitado. É interessante notar que o filme apresenta poucas entradas musicais, doze apenas, das quais três são canções – *Ouçã*, *O que é que Copacabana tem?*, *Escultura* – e este tema dos créditos não reaparece em nenhum momento durante o filme, porém delinea toda a narrativa. É a música que denota o significado daquilo que ela acompanha e conseqüentemente o espectador percebe. Ao discorrer sobre o *leitmotiv*, Anabel Cohen cita a utilização da música como ponto de marcação na memória. Ela coloca que existe uma base psicológica para o mecanismo da resposta condicionada pelo espectador. Seguindo esse pensamento, o tipo de inserção musical comentado aqui não se trata de um *leitmotiv*, entretanto a composição é tão marcante, principalmente pelo tipo de instrumentação, andamento e ritmos utilizados que se torna muito próxima do personagem principal a ponto de narrar o caráter do filme todo e torná-la perceptível para o público.

O tema dos créditos de *Camelô da rua larga* está em andamento acelerado com clarinete na melodia e metais pontuando acordes. Há depois da apresentação do tema uma modulação e um improviso. O ritmo começa com um swing e ao final do arranjo se transforma em um samba com instrumentos caixa, pandeiro, cuíca e ganzá. Com esse tipo de opção para o arranjo, o tema denota o personagem principal e sua situação profissional: um camelô sempre fugindo e arrumando confusão. Esse tema é apresentado logo depois da primeira seqüência do filme no qual o personagem já foi apresentado ao espectador. Desta forma, o tema denota o caráter de Vicente e as prováveis situações nas quais se envolverá.

The image shows a musical score for a piece titled 'Camelô da rua larga'. The score is written on a single staff in treble clef, with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a time signature of 2/4. The tempo is marked as quarter note = 100. The score consists of four lines of music. The first line starts with a repeat sign and contains several measures of eighth and sixteenth notes. The second line begins at measure 5 and includes a first ending bracket. The third line starts at measure 9 and features a complex rhythmic pattern with many beamed notes. The fourth line starts at measure 13 and includes a second ending bracket. The score concludes with a double bar line.

Fig. 162: Trecho musical da inserção não diegética no filme *Camelô da rua larga*

O filme *Quem roubou meu samba* é centrado em uma canção. Leovegildo, interpretado por Ankito é compositor e convive com compositores de samba. Seu amigo Atanásio, compositor popular mostra para Leovegildo sua nova composição e ele a compra, na intenção de gravar e tornar-se famoso. Durante a conversação, Leovegildo grava em uma fita cassete o samba, mas a fita é roubada. Ele assobia por vezes o tema, mas com seu cotidiano atribulado, esquece da melodia e passa o resto da narrativa tentando recuperá-la. O tema musical é o objeto de ligação entre as seqüências e está na memória de Leovegildo e também na memória do público. Somente ao final da narrativa é que o tema é apresentado novamente, quando o protagonista e Atanásio se lembram. Aqui, a música tem uma relação com a memória, um dos

princípios do *leitmotiv*. Annabel Cohen comenta que existe uma base psicológica para que o público imagine e associe o personagem ou elemento ligada à música. A autora comenta que a música tem essa capacidade e que pode ser utilizada como ponto de marcação na memória. Ainda aborda que esse tipo de colocação da música aliada a imagem está ligado aos aspectos cognitivos como mecanismo na resposta condicionada clássica⁴⁷ e que essa é uma vertente muito estudada pelos psicólogos que trabalham com música (COHEN, 1998, p. 124).

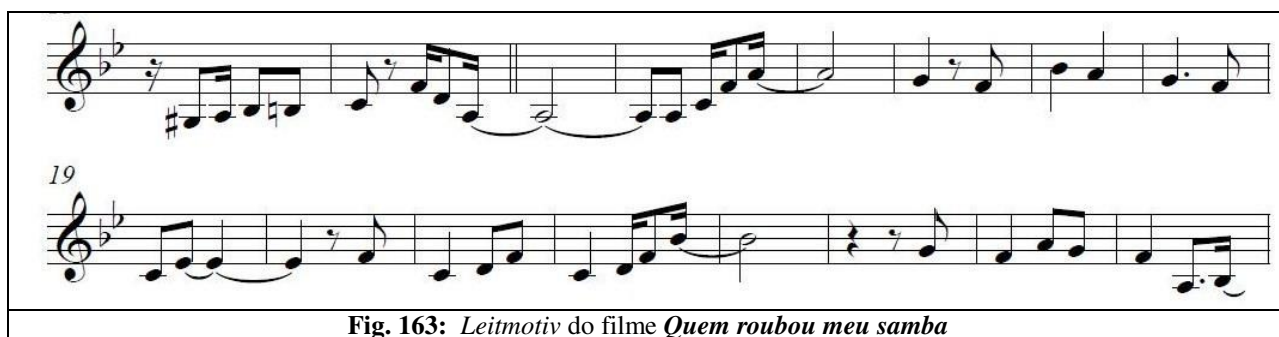


Fig. 163: *Leitmotiv* do filme *Quem roubou meu samba*

D) Locução explicativa com música em 2º. plano

Nos filmes deste período também é comum o recurso da locução explicativa. Ela é realizada sempre em voz masculina e aponta diversos momentos nos filmes, ora falando diretamente para o público e para o próprio personagem, ora pelo próprio protagonista da narrativa, explicando sobre seu cotidiano. A locução desta forma propicia apenas uma interpretação por parte do público e direciona o espectador. Em todos os casos, a música em 2º. plano acompanha as locuções e o caráter musical já indica juntamente com a locução os rumos da narrativa. Os filmes desse período que utilizaram esse recurso foram: *Fuzileiro do amor*, *Noivo da girafa*, *Rei do movimento*, *Tico tico no fubá*, *Marujo por acaso*, *Cala boca Etelvina*.

⁴⁷ Em seu trabalho, quando se refere a resposta condicionada clássica, a autora aborda sobre a teoria do russo Ivan Pavlov, especialista no papel do condicionamento na psicologia do comportamento (reflexo condicionado). Segundo Pavlov, a idéia básica do condicionamento clássico consiste em que algumas respostas do comportamento são reflexos incondicionados, são inatos, não aprendidos, enquanto outras respostas são reflexos condicionados, aprendidos através das seqüências de situações agradáveis ou desagradáveis simultâneas ou imediatamente posteriores. A repetição destas seqüências seria possível criar ou remover respostas psicológicas nas pessoas e também nos animais.

O filme *Marujo por acaso* utiliza esse recurso durante toda a narrativa. Percebemos a locução inicial depois de uma seqüência entre dois pescadores falando sobre o jogo do bicho, após o assunto, Alarico aparece e o locutor diz se tratar de um bicheiro malandro. Ele fala com Aparício: “*Aparício cuidado, são os tiras! Será que você não manjou nada? É flagrante na certa! Alarico acho que você vai em cana!*”. Vemos Alarico fazendo vários jogos e a música em andamento acelerado e com melodia toda em *pizzicato* nas cordas, pontua a situação. Depois o locutor discorre mais três vezes para o marujo Alarico sobre sua situação no barco.

No filme *Noivo da girafa* há apenas uma locução que se inicia após os créditos iniciais e faz uma explanação do lugar apresentado, o Jardim Zoológico do Rio de Janeiro, com uma tomada da entrada do mesmo. O locutor fala dos elefantes, dos camelos, dos desertos africanos, dos hipopótamos, o temível tigre de bengala, o leão, rei dos animais, os chimpanzés, as zebras e outros, ao final apresenta o personagem principal já antecipando que “*Aparício é o herói dessa história juntamente com a girafa*”.

No filme *Rei do movimento*, o locutor é o próprio personagem principal e inicia o filme exaltando as qualidades do correio, empresa onde trabalha. As cenas mostram primeiramente a fachada do prédio do correio e depois funcionários trabalhando e ele explica sobre as máquinas e a eficiência do órgão: “*uma imensa organização que de fato honra o Brasil, trabalha dia e noite sem descanso (...) E sabia que nosso correio já é todo mecanizado? Essa bruta maquina aí, separa, classifica e encaminha todas as cartas para seu destino*”. Também fala de seu trabalho e começa suas trapalhadas porque chegou atrasado. A música em 2º. plano é agitada, dando a sensação de dinamismo da empresa.

Em *Fuzileiro do amor*, o locutor anuncia no início do filme sobre quem é o personagem principal, sobre sua namorada e o pai dela. Todas as falas são coordenadas com as imagens dos personagens apresentados. Depois explica quem é o irmão gêmeo de José Ambrósio e também conta sobre seu cotidiano. O locutor atenta o público e fala diretamente para ele: “*Sabem que é esse?*”, “*Olhem o jeitão dele!*”, “*Pelo visto já perceberam que vai haver muita confusão*”. Na ultima aparição, conta também para o publico, sobre os vigias na casa da noiva de José Ambrósio.

Diferente das situações anteriores, com filmes no gênero da comédia, *Tico-tico no fubá*, divulgado pela Vera Cruz como romance histórico, inicia-se com uma locução explicativa sobre a cidade de Santa Rita do Passa Quatro e mostra a cidade em tomadas de câmera parada em planos gerais, vemos a igreja matriz, o coreto, a prefeitura, a barbearia e a farmácia de Abreu, pai de Zequinha. Neste momento, introduz o personagem principal e relata a temática do filme, proclamando Zequinha de Abreu “*o mais popular dos compositores paulistas*”. Também ressalta “*a consagração universal demonstra que a fé na arte pode vencer todos os reveses e sofrimento*”, explicando toda a narrativa no início para o espectador. O tema musical em 2º. plano é em andamento *moderato* com melodia em cordas.

Percebemos que algumas locuções se tratam de exaltação da beleza de lugares e eficiência de empresas brasileiras. Como vimos no período anterior, o nacionalismo era muito forte nos filmes e exaltação do produto brasileiro era sempre demonstrada⁴⁸. Embora comum na década de 50, o recurso da locução foi abandonado por filme brasileiros no período subsequente.

4.2.3 As canções orquestradas para o gênero do drama

Nessa estrutura dividimos os filmes de acordo com as características musicais mais presentes nas narrativas. Essa divisão corresponde a filmes com características de inserção musical hollywoodiana – *O diamante* e *Tico tico no fubá* - e filmes neorealistas – *Rio 40 graus* e *Rio Zona Norte*.

A) Recursos musicais ao modelo hollywoodiano presentes nas narrativas

Na filmografia deste período há um filme sob coordenação musical de Radamés Gnattali que apresenta muitas características de inserção musical ao estilo hollywoodiano, trata-se de *O diamante* (1955) com direção e argumento cinematográfico de Eurides Ramos e som de Hélio Barrozo Netto.

⁴⁸ Lembrando que o mesmo recurso também foi utilizado na década de 40 em *Argila*, na seqüência em que Roquette Pinto exalta a arte marajoara.

O diamante narra a história de Gustavo, filho de Oliveira, que encontrou um grande diamante em suas terras. Gustavo é apaixonado por Geny, esposa de um rico fazendeiro. Geny é uma mulher fina e elegante e por circunstâncias do casamento foi morar na fazenda, mas não gosta da vida que leva. Ela começa a se encontrar com Gustavo e tem um romance. A moça fica sabendo sobre o diamante e pede que Gustavo o roube para que juntos possam fugir. Maria do Carmo é uma moça simples, ajuda na limpeza da casa de Gustavo e é apaixonada por ele. Ela sabe do romance de Geny e seu patrão e resolve roubar o diamante para que os dois não fujam. Donato, irmão de Gustavo, vê Maria do Carmo esconder o diamante e o rouba. Os dois irmãos discutem sobre o roubo do diamante. Geny fica sabendo que o diamante está em posse de Donato e tenta seduzi-lo, é agredida e acaba atirando nele, mas sendo morta em seguida. Ao final do filme, Gustavo recupera o diamante e casa-se com Maria do Carmo.

A música presente no filme *O diamante* apresenta características das trilhas americanas da década de 30 e 40. Tratam-se de *leitmotifs* de lugar e de situação; músicas diegéticas com utilização da vitrola; temas para pontuar situações de tensão e domínio da música orquestral sinfônica. As inserções orquestrais se apresentam logo na música dos créditos iniciais. O filme inicia com um tema sem percussão e com arranjos para madeiras na melodia, naipe de cordas no acompanhamento e harpa no contraponto. A apresentação é em tela preta com créditos em branco. Esse mesmo tema é ouvido na externa da seqüência final, quando Gustavo ara a terra e Maria do Carmo lhe chama para almoçar. Há neste caso, a pista dos ruídos atuando juntamente com a música e ouvimos o som dos sinos com orquestra.

Esse mesmo tema permeia todo o filme, ou seja, é um elemento que dá unidade a narrativa, já que se tornou o *leitmotiv* do casal. O *leitmotiv* é um recurso que Gorbman chama de sugestão narrativa referencial (GORBMAN, 1987, p. 73), na qual a música estabelece uma relação de citação, estabelecendo caráter de um lugar ou no caso aqui, de dois personagens. Um exemplo desta inserção musical se dá logo na primeira seqüência do filme, a câmera em plano geral do campo, focaliza Geny e Gustavo que têm um encontro às escondidas, os dois vem a cavalo e o tema orquestral em andamento *andante* aparece numa inserção não diegética. Outro momento de aparição do mesmo tema é com arranjo de cordas para o acompanhamento e naipe das madeiras na melodia, na seqüência da mina de diamante: Gustavo e Donato trabalham e Geny

os vê e vai embora. Momentos depois, a moça pressiona Gustavo a roubar o diamante e o tema reaparece.

Outro tema no mesmo estilo ocorre para o suposto casal que se formará ao longo da narrativa. Maria do Carmo é amiga de Gustavo, entretanto está apaixonada por ele. No momento em que conversa com Gustavo, o tema com melodia no naipe de cordas e andamento lento aparece e quando Gustavo vai embora, instaura-se na música uma cadência sem resolução, enfatizando a aflição de Maria do Carmo, que sabe do romance de seu amado com Geny.

No filme também há a presença do *leitmotiv* ligado à temática principal da narrativa: o diamante. O primeiro momento em que este tema aparece é no quando Gustavo examina a pedra. Nesse momento o tema com piano na região grave e saxofone é introduzido. Depois, outro tema com acompanhamento de cordas e melodia no agudo no naipe de madeiras e depois cordas fazem um ostinato. Desta forma, utilizando a região grave dos instrumentos para apresentar o diamante, o compositor já denuncia que a peça chave do filme ainda trará muitas complicações. Em outra seqüência, Gustavo mexe na pedra. O pai chega e diz que uma pedra dessas pode “trazer muita desgraça” e o mesmo tema acima reaparece. Combinado com o tema, a pista de diálogos atua com a voz *off* de Geny dizendo: “*se você tivesse a pedra, se você tivesse a pedra.*”

Um outro procedimento usual para inserção da música em filmes na década de 50 é a música para presença feminina. Gorbman coloca que esse tipo de inserção é um significador de emoção (GORBMAN, 1987, p. 73), e no caso, traduz a delicadeza, meiguice e doçura da mulher. Comumente, a melodia está na região média ou aguda, e da mesma forma a escolha da instrumentação, dando ênfase ao piano, violino, flauta, oboé, clarinete e vibrafone. A seqüência na qual ocorre esse tipo de procedimento é quando Geny aparece na sala de sua fazenda em que conversam os amigos de seu marido e seu amante Gustavo, sobre o diamante encontrado. A música inicia com a entrada da moça no recinto. A melodia está no naipe de cordas e oboé, no momento em que ela pega o diamante, há um acorde que pontua e também enfatiza o diamante.

Neste filme, há vários momentos de tensão, nos quais o diretor e o compositor demarcaram essas situações com músicas que também tivessem um caráter tenso, para isso Radamés investiu nos arranjos com andamentos acelerados e na instrumentação na região aguda,

utilizando principalmente o naipe das cordas. Observamos essa construção quando Maria do Carmo coloca o diamante sob seu colchão, mas a pedra some. Ela conta desesperada ao pai. Neste momento, a música é tensa com melodia nas madeiras combinadas com cordas no agudo, e esta combinação de instrumentação e altura, se iguala ao choro de Maria do Carmo. Também há o tema musical tenso no momento em quem Donato mostra a pedra a Geny. Ela dá um beijo nele e pega a pedra, mas também tira sua arma do bolso e lhe dá um tiro. Ele cai, mas não morre, e vê a moça fugir com o diamante. Com dificuldades, ele atira nela. Gustavo e Juca chegam e vêem os dois mortos e acham o diamante. Outra inserção do tema tenso é no momento em que Gustavo percebe que o diamante sumiu, neste caso a melodia está no naipe das cordas na região aguda. Entretanto, o momento mais angustiante é quando Gustavo dorme na rede e sonha. Acorda atordoado e toma uma bebida forte. O pai vê e o repreende. O tema está com melodia no naipe de cordas na região aguda e o clarinete faz contrapontos. Depois há um solo de violino e volta o tema com o naipe das cordas e madeiras. Este tema reforça a aflição de Gustavo sobre o pedido de Geny para que roube o diamante, venda e que os dois fujam. Por fim, a última seqüência de tensão é a da briga de Gustavo com Juca por causa da pedra e o pai, imobilizado por motivos de saúde, assiste passivo. O tema é apresentado no naipe das cordas na região aguda em andamento acelerado e o naipe de metais faz o contraponto.

Há no filme também algumas proposições harmônicas que destacam a ação proposta. Esse procedimento também foi estudado por Gorbman, que ressalta a ênfase na ação filmada por meio da música (GORBMAN, 1987, p. 88). Essas pontuações de acordes são chamadas de *stinger*. Em *O diamante*, podemos descrever esse procedimento realizado pela orquestra, no momento da entrega da carta de Geny para Gustavo. A demarcação da carta com esse comentário musical reforça o elemento narrativo e chama a atenção do espectador para possíveis desdobramentos que esse elemento terá ao longo da história.

Com relação à música diegética, há uma inserção quando Geny pensa em sua vida e elabora planos. A moça está deitada e a câmera está em *plongée* com luz do *abajour* ligada. Ela acende um cigarro e um disco toca na vitrola. O tema é jazzístico, em andamento lento, com violino na melodia e piano no acompanhamento. A colocação deste tema colabora para demonstrar a sofisticação da personagem Geny, contrastando com a vida pacata e rural que ela

vive e também é um procedimento utilizado em filmes hollywoodianos. Também há uma pequena inserção da música diegética com caráter popular, sem a inserção da orquestra e com a instrumentação de violão e acordeon. A música ocorre para animação dos funcionários da fazenda.

Portanto, sob o gênero do drama, ainda observamos em *O diamante* há predominância da música orquestral sinfônica e a instrumentação baseada em combinação de cordas com madeiras na maioria das seqüências nas quais há música. É importante colocar que não há um excesso de música neste filme, o que é um diferencial às comédias anteriores. Outro diferencial importante é o fato do filme não apresentar canção, não há neste filme a intenção de vincular o filme com cantores famosos da época e isso o torna ímpar perante os demais.

B) Filmes com características neorealistas

1. A canção sob forma instrumental utilizada por Radamés Gnattali em *Rio 40 graus*

Na década de 50, há dois filmes com trilha musical de Radamés, que se diferenciam das comédias analisadas anteriormente, tratam-se de *Rio 40 graus* (1955) e *Rio Zona Norte* (1957), ambos com direção de Nelson Pereira dos Santos, defensor do filme nacional e popular.

Sobre seu início na carreira cinematográfica, Nelson Pereira dos Santos teve seu primeiro trabalho como assistente de Rodolfo Nanni no filme *O Saci* (1951), depois foi para o Rio de Janeiro para terminar o filme *Aglaia* (iniciado em 1950) de Rui Santos - coincidentemente também com trilha de Radamés Gnattali – e como não houve condições de produção, foi trabalhar como assistente de Alex Viany em *Agulha no palheiro* (1952). Mais tarde, Nelson desenvolveu roteiro de *Rio 40 graus* e iniciou as filmagens com sistema de cooperativa, como veremos adiante.

Os dois filmes citados foram muito comentados tanto pela crítica especializada como pelos espectadores. Diversos fatores foram discutidos, um deles dizia respeito à censura. Mesmo inserido em um período no qual o Brasil passava por transformações sociais, culturais e

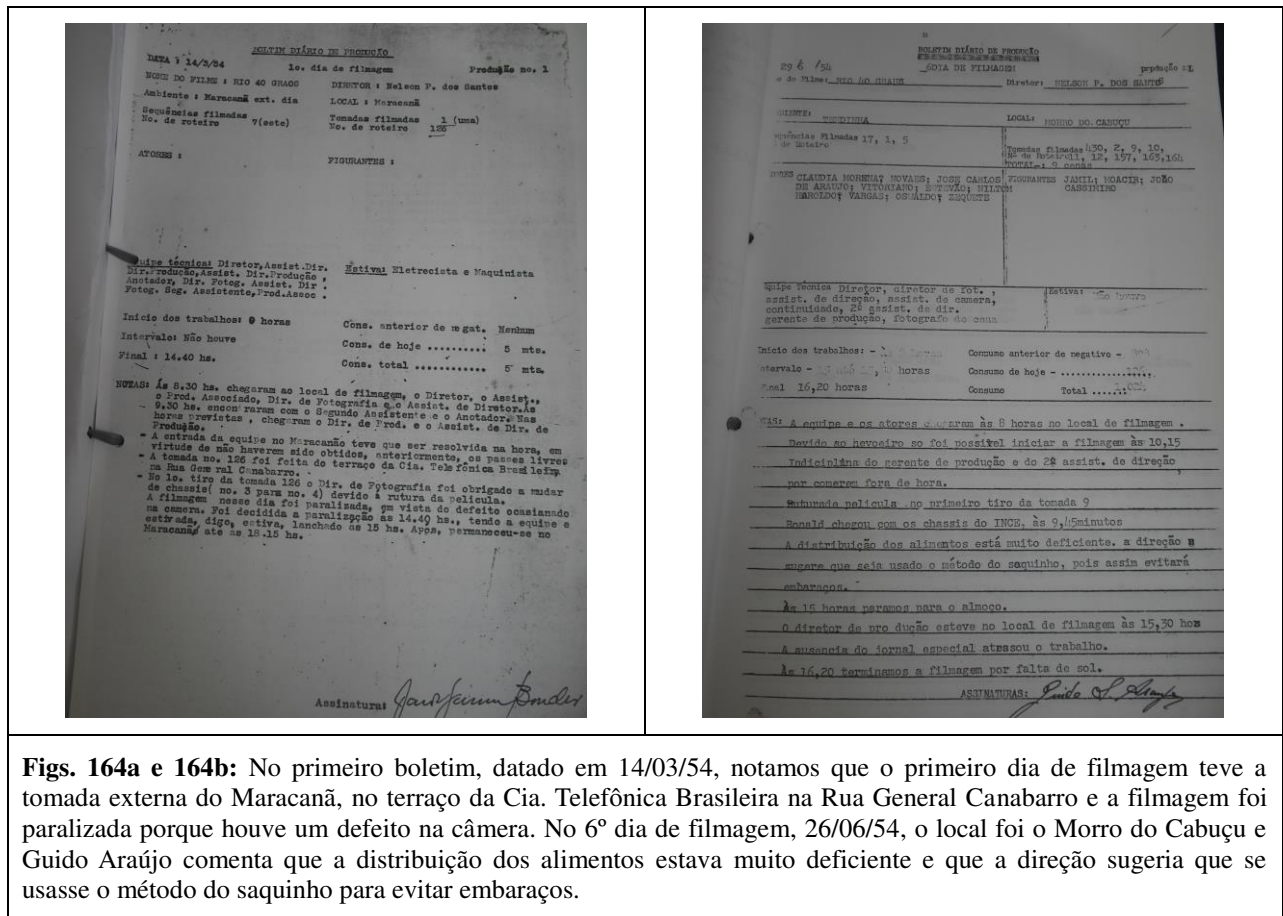
econômicas, principalmente pelo processo de industrialização, o filme *Rio 40 graus* foi censurado e esse ato aumentou a polêmica do filme. Os militares o consideraram uma mentira, entretanto os cineastas atuantes no período, que depois se engendraram no cinema novo, o entenderam como inspirador para suas obras posteriores. Outro fator favorável para chamar a atenção dos espectadores e dos críticos, foi o fato de que Nelson Pereira lançou uma outra proposta para realização de filmes no mercado cinematográfico, até então muito atento para as chanchadas, comédias e a Vera Cruz. Segundo Ismail Xavier:

O cinema brasileiro, através de Nelson Pereira, supera uma ordem visual cultivada em estufas, e afirma um novo olhar que se compõe enquanto interage com o mundo, aceitando o acidente, a surpresa, as contaminações de um processo social a que procura dar expressão. Estamos nos anos 50, quando são ainda vigorosas as promessas de transformações sociais e construção democrática geradas com o fim da Segunda Guerra, momento em que não só no Brasil, está em pauta, a questão da cultura popular, o impulso de investigação de todo um universo praticamente antes excluído das telas (XAVIER, Apud: FABRIS, 1994, p. 16).

Essa afirmação de Xavier vai de encontro ao pensamento de Nelson Pereira, como notamos:

Minha geração estava profundamente ligada aos problemas do país, preocupada em estudar o Brasil, ler os autores brasileiros, os sociólogos, e buscando uma participação política muito acentuada, participação esta no sentido de transformar essa realidade. Essa síntese (entre fazer cinema e discutir nossa realidade, foi encontrada no modelo italiano de neo-realismo. Um modelo que inspirou na época outros países em desenvolvimento como a Índia, vários países da África, da América Latina e o Canadá inclusive. Isto significava não contar com a intermediação do capital para se fazer um cinema nacional: “o autor e a realidade”, o seu povo como artistas e todos aqueles princípios básicos do neo-realismo (BERABA, 1975).

Essa não intervenção do capital para a feitura de filmes a que Nelson Pereira se referiu foi exatamente a proposta de **Rio 40 graus**, como podemos verificar nos apontamentos sobre o filme. Nelson Pereira dos Santos manteve boletins diários de produção e estes nos demonstram como ocorreram as filmagens e as dificuldades encontradas, dificuldades estas que certamente uma grande produção não teria. Separamos alguns boletins encontrados que demonstram esse tipo de situação:



Figs. 164a e 164b: No primeiro boletim, datado em 14/03/54, notamos que o primeiro dia de filmagem teve a tomada externa do Maracanã, no terraço da Cia. Telefônica Brasileira na Rua General Canabarro e a filmagem foi paralizada porque houve um defeito na câmera. No 6º dia de filmagem, 26/06/54, o local foi o Morro do Cabuçu e Guido Araújo comenta que a distribuição dos alimentos estava muito deficiente e que a direção sugeria que se usasse o método do saquinho para evitar embaraços.

No último boletim, datado de 29/03/55 foi finalizada as filmagens no gramado do Maracanã com os jogadores de figurantes, num total de 11 planos. Os boletins nos demonstram como ocorreram as filmagens e as dificuldades que surgiram como comentou Mariarosaria:

As filmagens de *Rio 40 graus* iniciaram em 20 de março de 1954. Duraram dois dias, foram retomadas em 26 de junho e terminaram em 29 de março do ano seguinte. Apesar de o filme levar praticamente um ano para ser rodado, os dias de filmagem foram só 96, pois houve várias interrupções causadas pelo mau tempo (a maior parte do filme foi rodado nas ruas, por isso era indispensável a luz do sol), pela escassez de material e, principalmente, pela falta de dinheiro (FABRIS, 1994, p. 139).

O regime adotado para a realização do filme foi o de cotas para os associados da produção. Sobre o contexto cinematográfico nos anos 50 e a produção do filme *Rio 40 graus*, Nelson Pereira relatou:

Em 1953 houve uma grande crise no cinema brasileiro: a Vera Cruz já tinha fechado, a Maristela também, a Atlântida parou com aquela produção constante. Fizemos então um grupo para realizar *Rio 40 graus* porque não havia um produtor para financiá-lo, não havia ainda a Embrafilme. Acabamos fazendo o filme em regime de cooperativa: cada um entrava com o trabalho e com o capital, levantamos o resto do capital com amigos, com familiares, fizemos uma grande cooperativa, em regime de cotas de participação (BERABA, 1975).

O objetivo de *Rio 40 graus* era exatamente romper com as barreiras e preconceitos que existiam no comportamento cultural cinematográfico. (...) quando saiu *Rio 40 graus* e antes, a política estava muito excitada. O episódio de *Rio 40 graus* ficou ligado aos acontecimentos que envolveram o Café Filho, o general Lott, a eleição de Juscelino. O filme tinha sido proibido pelo chefe de polícia do Café Filho e a questão do filme ficou sendo uma questão política, que não era para ser. Afinal, o filme é uma coisa tão mínima diante dos destinos do país (BERABA, 1975).

Rio 40 graus foi considerado um dos mais importantes da cinegrafia brasileira por demonstrar o neo-realismo no cinema brasileiro do período (FABRIS, 1994), segundo Tolentino:

O cineasta Nelson Pereira dos Santos foi considerado tanto pelos cepecistas como pelos cinemanovistas o precursor de um cinema genuinamente brasileiro com os seus *Rio 40 graus* e *Rio zona norte*. Nelson passava a ser o guru dessa geração porque propunha uma nova linguagem cinematográfica que abordasse a realidade sem retoques ou fingimento, que fizesse o transporte nu e cru do real para as telas, como jamais teriam querido os produtores da Vera Cruz – que se declaravam favoráveis ao neorealismo italiano como técnica, supostamente importando um moda da Europa do pós guerra, sem observar a forma original dessa cinematografia carregada de intenções políticas (TOLENTINO, 2001, p. 144).

Com esse pensamento, o filme narra em montagem paralela, as alegrias e tristezas de moradores do subúrbio do Rio de Janeiro, fundindo com a cidade, levando o espectador a conhecer e comparar duas realidades. São retratados cinco garotos moradores do morro sobrevivem vendendo amendoim em Copacabana, no Pão de Açúcar e no Maracanã. Vale notar que a representação das crianças difere das que tínhamos visto até então nos filmes anteriores, é a representação da criança não como um ser frágil e ingênuo, mas em sua mísera condição de sobrevivência, são trabalhadores informais que ajudam nas despesas da família. O filme também trata em seqüências em paralelo de uma moça que engravida de um militar da marinha; da carreira de um jogador de futebol; de um dia de um assessor de um político; do cotidiano dos moradores da favela e de moços da classe alta frequentadores das praias. Sobre a variedade de personagens em *Rio 40 graus*, Fabris comenta que “o povo é o seu intérprete principal”, se referindo ao fato de se tratar de uma temática na qual muitos personagens são moradores da favela e também pelo fato da escolha de *A voz do morro* para canção principal do filme (FABRIS, 1994, p. 134). A Radamés Gnattali coube a partitura musical - os arranjos e a direção musical - e a gravação foi realizada nos estúdios da gravadora Continental.

De todas essas situações retratadas, as seqüências destinadas aos meninos que vendem amendoins estão em maior quantidade e conseqüentemente têm a maior quantidade de música inserida. As outras seqüências, todas têm uma ou duas inserções musicais, sendo que a maioria delas têm o mesmo tema rearranjado, o *leitmotiv* do filme.

Durante a narrativa, a música é inserida em 20 seqüências e uma única composição

permeia o filme todo, trata-se da canção *A voz do morro*, de Zé Kéti, leitmotiv de *Rio 40 graus*. A canção segue o padrão orquestral sinfônico em todos os arranjos do filme, exceto na última seqüência no qual o samba é cantado com acompanhamento de instrumentos de percussão de escola de samba. Sobre a utilização deste tema e o emprego da música no cinema na década de 50, em entrevista a Guerrini, Nelson Pereira contou:

A música era empregada dessa forma, seguindo o padrão do filme americano, não havia muita discussão a respeito. Porque quem ia fazer a música não tinha nada a ver com o filme. Tinha que chamar o compositor, o autor musical. Então eu me submetia aquela visão de quem ia fazer a música. Por exemplo: em *Rio 40 graus*, em contei com a colaboração de uma excelente figura chamada Radamés Gnattali. Ele tinha feito alguns filmes. Com ele, o diálogo foi muito simples e rápido. Ele usava pouca palavras; realmente a cabeça dele era musical. Então ele dizia: qual é o tema, é do Zé Kéti, *A voz do morro*. Então ele trabalhou com o tema do Zé Kéti (...) não sei como consegui montar uma orquestra num estúdio. Hoje é impossível fazer isso, a não ser com muito dinheiro. E naquele tempo, a gente gravava com um ou dois microfones, acho. E gravava tudo de uma vez, a orquestra toda entrava. Aí o Radamés dizia: “não ficou bom, vamos fazer de novo”. E fazia toda a música de novo (FABRIS, 1994, p. 134).

No filme, a canção *A voz do morro* tem sua apresentação em treze momentos durante a narrativa e como comentamos apenas uma das inserções é cantada, as outras são instrumentais, com variações rítmicas e melódicas e estão presentes em diversas situações. As inserções desta canção estão ligadas a momentos, a personagens e locais e em cada uma delas é possível traçar um paralelo da letra com as propostas cênicas e narrativas. Embora a maioria das inserções sejam instrumentais é inevitável não se lembrar da letra da canção e da carga emotiva que ela traz. Diz a letra:

Eu sou o samba
A voz do morro sou eu mesmo sim senhor
Quero mostrar ao mundo que tenho valor
Eu sou o rei dos terreiros
Eu sou o samba
Sou natural daqui do Rio de Janeiro

*Sou eu quem levo a alegria
Para milhões de corações brasileiros*

*Salve o samba, queremos samba
Quem está pedindo é a voz do povo de um país
Viva o samba, todos cantando
Essa melodia pro Brasil feliz*

O samba, gênero musical popular e muito atuante na década de 50 é demonstrado nos créditos iniciais, ouvimos a canção *A voz do morro* com acompanhamento orquestral apresentada com imagens em movimento em uma panorâmica da cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro. A melodia fica a cargo das cordas e acompanhamento tem percussão e madeiras combinadas com metais, também com o piano e contrabaixo dando suporte à condução rítmica, desta forma, mais uma vez fica em evidência essa combinação instrumental, característica muito marcante nos arranjos de Radamés desse período. O arranjo é apresentado duas vezes do começo ao fim, pois os créditos são bem extensos e foi preciso utilizar o *ritornello*. Juntamente com as imagens panorâmicas das praias, do Cristo Redentor, dos morros, a melodia de *A voz do morro* enfatiza a relação entre o samba e o Rio de Janeiro quando diz “*eu sou o samba, sou do morro, tenho valor, sou natural do Rio de Janeiro e ainda levo alegria*” para o todo Brasil. É o atrelamento da festa carnavalesca à cultura de todo o país, pois embora a apresentação da canção seja sob forma instrumental, nos remete e complementa a idéia de que o Rio de Janeiro é o berço do samba, que tem origens humildes, é alegre, originalmente brasileiro, e que o samba e tudo que o envolve - a alegria, o espetáculo, o carnaval, o povo – deve ser motivo de honra para os brasileiros, pois levando a alegria, consegue afastar do povo sofrido a tristeza, transformando o país com *essa melodia de um Brasil feliz*. A lembrança da letra da canção, apresentada sob forma instrumental, ocorre também para destacar a condição dos meninos Zeca, Jorge e outros vendedores de amendoins da favela. A câmera em panorâmica passa pelo Corcovado, Maracanã, praias e termina em no morro, na favela. A canção une os dois mundos, o abastado e esteticamente bonito e o pobre, a favela, com construções inacabadas e mal planejadas, deixando o contraste para as imagens. É a crítica de que apesar de se tratar da classe social menos favorecida, *sou eu quem levo alegria, para milhões de corações brasileiros*.

No filme, Zeca, um dos meninos da favela vive com as vendas de amendoins em diversos locais da cidade. Em um dos dias de trabalho, o garoto Zeca vai ao Jardim Zoológico do Rio de Janeiro, na Quinta da Boa Vista e fica deslumbrado com os animais. Neste momento, ouvimos o tema *A voz do morro* apresentado com melodia no naipe das cordas em andamento lento com contrapontos de clarinete, sem a presença de percussão e a câmera nos mostra em planos alternados, os primeiros planos dos animais em e o rosto de Zeca sorrindo e os observando. A música inserida desta forma aborda duas situações: primeiro a delicadeza do olhar de Zeca e seu deslumbramento e depois reforça a situação do menino, que está fora do seu mundo cotidiano, é a voz do morro dentro de um ambiente que o garoto nunca frequentou, é o arranjo orquestral para a situação de um menino do morro que se encanta com o lugar bonito e atrativo. Porém, todo seu encantamento termina juntamente com a música em um corte seco de imagem e som, no momento em que o guarda florestal o repreende e o retira do parque.

Em outra seqüência, o garoto Jorge vende amendoim na praia lotada de banhistas e um jovem correndo esbarra no garoto que deixa a lata repleta de amendoins cair ao mar. Depois há um diálogo entre jovens e Eduardo, um *bon vivant* carioca. A câmera focaliza a praia, as pessoas conversando, andando, tomando sol, é a felicidade e a alegria instalados nas praias de Copacabana. Jorge é o contraponto, é a voz do morro que vai até a praia vender amendoim para comprar remédio para sua mãe. A música nesta seqüência é uma lembrança do *leitmotiv*, também apresentada a melodia nos naipes das cordas, com contrabaixo bem marcado, mas também em andamento lento e contraponto de piano realizando arpejos. O trecho escolhido nos remete a lembrança da 1º e 2º estrofes da letra da canção. Igualmente desta forma esse tipo de inserção traduz enfoca a classe mais abastada, frequentadora da praia em contraponto aos meninos vendedores de amendoim do morro. A inserção musical lembra ao espectador que há belezas e regalias, mas o menino pobre do morro, também está lá.

Outro menino vendedor de amendoim é ameaçado e perseguido por um senhor que se diz dono do ponto dos vendedores ambulantes. Eles estão no Corcovado e a criança foge do senhor. Neste momento o arranjo utilizado enfatiza na melodia as mesmas duas primeiras estrofes em *pizzicato* nas cordas em andamento acelerado. No momento posterior, o menino encontra uma família de turistas e com ela, a sua proteção, passando a acompanhá-los. Mas o senhor que o

ameaça volta e a perseguição continua ao som das primeiras estrofes em andamento acelerado e contrabaixo marcando em semínimas. Desta forma, o arranjo prioriza o movimento, tanto musical quanto imagético, é o som sendo condizente com as imagens, todos sintonizados num mesmo tempo e propósito, enfatizar a perseguição ao menino.

As seqüências mais dramáticas com a inserção da canção sob forma instrumental são as do garoto Jorge, que é atropelado na rua em paralelo ao jogo de futebol do Pengo. A seqüência é toda permeada com a locução do radialista sobre o jogo do Pengo e é este elemento sonoro que faz a ligação entre os planos e seqüências posteriores. Jorge é ameaçado pelos outros meninos de rua e durante a briga deles, o locutor narra o jogo, essa também é a locução durante a briga dos meninos: *atacado perigosamente sempre pela esquerda (...)*. Jorge foge, os meninos vão atrás dele e o radialista continua falando sobre o jogo. Ao correr atrás de um carro, Jorge é atropelado no mesmo momento em que o gol é feito e o grito de horror de Jorge se funde com o grito de gol dos torcedores. No momento posterior, tomadas gerais do Maracanã, planos aproximados dos rostos dos torcedores, jogadores e término do jogo com uma grande comemoração do time vencedor. Somente no final da seqüência é que o *leitmotiv* aparece. A câmera focaliza o corpo do menino morto em plano aproximado ao chão e ouvimos a inserção da *A voz do morro* com melodia no naipe de cordas em andamento lento, entretanto agora em tonalidade menor, o que caracteriza um contraponto entre o ritmo do samba e a harmonia. É o contraponto da morte de um garoto do morro com *eu sou o samba, a voz do morro sim senhor*; é a voz que se cala, mas que não morre, o samba não morre e sua voz ecoa pelo país por meio da figura do menino pobre estirado no chão. É a crítica apontada na letra, traduzida nas imagens sobre crianças anônimas que morrem por causa da miséria. Muitas vezes no filme, por meio da canção o termo samba nos remete a idéia de que o diretor o substitui pelas figuras dos meninos pobres. Deste modo, o samba está intimamente ligado à classe menos favorecida, a favela e seus moradores.

Entretanto, na última seqüência do filme, *A voz do morro* é justificada na ação, em câmera parada em plongée, os integrantes da quadra da escola de samba, cantam a introdução de *A voz do morro* e depois a melodia da canção é introduzida por uma voz feminina apenas com instrumentação percussiva e com resposta dos integrantes da escola de samba. Há cortes para a porta bandeira e o mestre sala ensaiando e para a cantora em plano médio. Neste momento, surge

mais um contraponto entre imagem e música: a câmera faz uma tomada do ensaio da escola de samba e depois sem cortes, apenas com movimento de baixo para cima, uma tomada em plano aberto e depois *zoom in* no rosto da mãe de Jorge na janela de sua casa a espera do filho que ainda não voltou do trabalho. Depois também sem cortes, a câmera mostra do Cristo Redentor em uma panorâmica noturna e termina em movimento da direita para esquerda em um plano aberto noturno da cidade do Rio de Janeiro.

As outras inserções musicais no filme da mesma canção sob forma instrumental, pontuam alguns momentos como: o olhar do militar Pedro ao ver o bebê em um carrinho passeando e lembrando-se que também será pai; a fala de Elvira para o policial sobre Sujinho, o menino sem pai que ela cuida juntamente com seu filho Jorge; o passeio do assessor do deputado com a filha de um amigo do político. Estas inserções são situações nas quais a música está em 2º plano e sublinham as ações contidas nos diálogos ou nas imagens. É interessante pontuar que todas as inserções de *A voz do morro* são diferenciadas pela instrumentação e principalmente pelo arranjo.

Além de *A voz do morro*, o filme apresenta mais três canções *Relíquias do Rio antigo*, *Poeta dos negros* e *Leviana*. Estas inserções não mudam o caráter de apresentação das canções dos anos 50: são igualmente justificadas na ação. A primeira, de Moacir Soares Pereira e João Batista da Silva, é cantada no ensaio da escola de samba. O integrante da escola de samba Unidos do Cabuçu anuncia o samba enredo escolhido do ano. Com percussão de escola de samba e cavaquinho na harmonia, cantam o coro de mulheres e homens, que batem palma e dançam. A outra canção, *Poeta dos negros* de João Batista da Silva e José dos Santos, também é apresentada no ensaio da escola de samba em voz masculina e todos cantam e dançam. Na bateria da escola de samba ouvimos bumbo, cavaquinho, agogô e ganzá. Vemos primeiros planos nos pés dos dançarinos e planos médios do rapaz ao cavaquinho e do cantor, em uma externa noturna. Logo em seguida, há um corte para o plano aberto da quadra da escola com todos dançando e cantando. A economia, nestes casos, está demonstrada na instrumentação, com apenas com um instrumento de harmonia, cavaquinho em contraponto à percussiva completa. Podemos entender as três canções - *Relíquias do Rio antigo*, *Poeta dos negros* e *A voz do morro* - como um protesto de Nelson Pereira sobre a condição do negro no país na década de 50. As duas últimas traduzem

esse pensamento quando colocam:

Poeta dos negros
(*instrumentação de cavaquinho e percussão de escola de samba*).

*Uma voz de norte ao sul se ouvia
E verdade era o que o negro queria
Em 1888 a Princesa Isabel
A lei áurea assinou
E a escravidão no Brasil acabou
Ô ô ô e a escravidão no Brasil acabou*

*Castro Alves escrevia
(...)*
E dos poemas
Para o negro trazia alegria*

Relíquias do Rio Antigo
(*instrumentação de cavaquinho e percussão de escola de samba*)

*Recordações de um passado
Relíquias do Rio Antigo
É o que vamos lembrar
No tempo do minueto
Da igreja do Castelo e das serestas ao luar
Do velho Rio,
do tempo das carruagens
E dos bondes puxados a luar*

*Rio de Janeiro dos nossos lampiões de gás
(...)* de tempos coloniais*

*Recordações de um passado
De um velho Rio que não volta mais*

*Quero ver o teu passado
Relembrar os velhos tempos
Do limão de cheiro
De fantasias originais
Rio onde outrora o Zé Pereira
Via o porto na avenida
Era luz de riqueza, antigos carnavais*

* Frase inaudível no filme.

* Idem.

Dentro desta análise, sobre *A voz do morro*, Fabris comenta que:

A senzala foi substituída pela favela no morro, que passou a ser um repositório não só de mão de obra barata, mas também dos novos anseios de liberdade e de uma outra forma de cultura que quer se reconhecida – é isso que expressa a letra do último samba *A voz do morro* de Zé Kéti, no qual reconhecemos o *leitmotiv* do filme todo (FABRIS, 1994, p. 136).

A outra canção presente no filme, não se encaixa nessa linha de pensamento, mas dá ao espectador a sensação atualidade, de um sucesso da época. Trata-se de *Leviana*, apresentada em uma inserção diegética antes da partida em um jogo de futebol, em alto falantes do estádio do Maracanã.

Leviana
O azar é seu
Em vir me procurar
Me abandona, me deixa
Não quero mais ver
A luz do seu olhar
Você manchou o lar que era feliz
E agora quer voltar
Leviana

Sinto muito, mas vai tratar da sua vida
Leviana
Precisando eu te posso dar uma guarida
Mas o meu lar
Sente vergonha como eu
O nosso amor morreu

Leviana foi composta também por Zé Kéti, compositor atuante no filme posterior dirigido por Nelson Pereira dos Santos, *Rio Zona Norte*.

2. A trilha musical de *Rio Zona Norte* – a dualidade presente na narrativa

Em 1918, nasceu em Porto Alegre, Alexandre Gnattali, que dividiu com Radamés

dezenas de arranjos para cinema, dentre eles, o do filme *Rio Zona Norte*. Alexandre Gnattali é irmão de Radamés e foi também maestro, arranjador, pianista e compositor. Assim como o irmão, aprendeu a tocar piano bem cedo, com a mãe Adélia Gnattali. Também como o irmão, atuou na rádio Nacional entre 1940 e 1950, e orquestrou canções para diversos artistas na época como Emilinha Borba, Edu da Gaita, Roberto Carlos e Grande Otelo. Alexandre também dirigiu grandes orquestras como a Odeon, Polydor, Continental, Todamérica e Columbia. Em 1957, gravou com sua orquestra na Polydor o samba “*Mexi com ela*”, um dos sambas inseridos em *Rio Zona Norte*. Outra parceria de Alexandre e Radamés foi em 1985, época em que Alexandre regeu uma orquestra e Radamés fez os arranjos na gravação realizada no Estúdio Transamérica no Rio de Janeiro do musical *Estória de João-Joana* de Carlos Drummond de Andrade e Sérgio Ricardo. Por ocasião de *Rio Zona Norte*, Alexandre Gnattali já havia composto a trilha musical de algumas chanchadas: *O petróleo é nosso* (1954), *Carnaval em Marte* (1955); e depois compôs também a música para *O homem do Sputnik* (1959).

Rio Zona Norte (1957) também dirigido por Nelson Pereira dos Santos, narra a história de Espírito de Luz Soares (interpretado por Grande Otelo), um compositor popular, morador da periferia do Rio de Janeiro. Podemos classificá-lo como um filme musical, pois o mesmo apresenta canções do gênero do samba em grande parte das seqüências.

Sobre a opção da retratação da vida de um sambista em seu filme, Nelson Pereira relatou que sua ligação com Zé Keti serviu de base para construção do roteiro, como comentou Fabris:

[Nelson] pensou na história do compositor, foi morar na casa dele, levantou todas as músicas não editadas de 200 a 300, que ele compunha no ônibus, em papel de padaria, cadernos etc., e ficou impressionado com o fato de que, não tendo como registrá-las, ficava muito pouco do que ele produzia (FABRIS, 1994, p. 153).

Outro depoimento sobre a elaboração do roteiro é de Guido Araújo, cineasta e amigo de Nelson:

A idéia do **Rio Zona Norte** surgiu num fim de semana, num sábado à noite, quando nós fomos lá num subúrbio do Rio de Janeiro batizar... quero dizer, o Nelson foi padrinho de um filho do Zé Ketí, (...) Então pegamos aquele trem da Central, e foi a parti daí que o Nelson começou a pensar no **Rio Zona Norte** que é muito, realmente, a própria vida do Zé Ketí, que ficamos conhecendo bem, porque o Zé Ketí vivia com a gente, no **Rio 40 graus**, ele trabalhou como assistente de câmera, ao mesmo tempo que começava a fazer continuidade (GUBERNIKOFF, 1985, p.52).

Rio Zona Norte não foi muito bem recebido pela crítica na época. Grande Otelo, já havia feito várias chanchadas e esse fator desagradava pelo caráter caricatural, como esclarece Gubernikoff:

Em 1954, ano da filmagem de **Rio 40 graus**, Grande Otelo se afasta da Atlântida após 13 filmes em dupla com Oscarito, no auge do sucesso, após fazerem em 1953, dois grandes filmes: **Matar ou correr** e **Nem sansão, nem Dalila**. (...) A imensa popularidade de atores da chanchada foi resposta a sua vocação cômico – caricatural, que a torna irmã no humor com o rádio e o circo. Mas serão exatamente as caricaturas, não todas é verdade, que atrairão o desprezo dos setores cultos não só do cinema, mas de toda sociedade brasileira (GUBERNIKOFF, 1985, p.64).

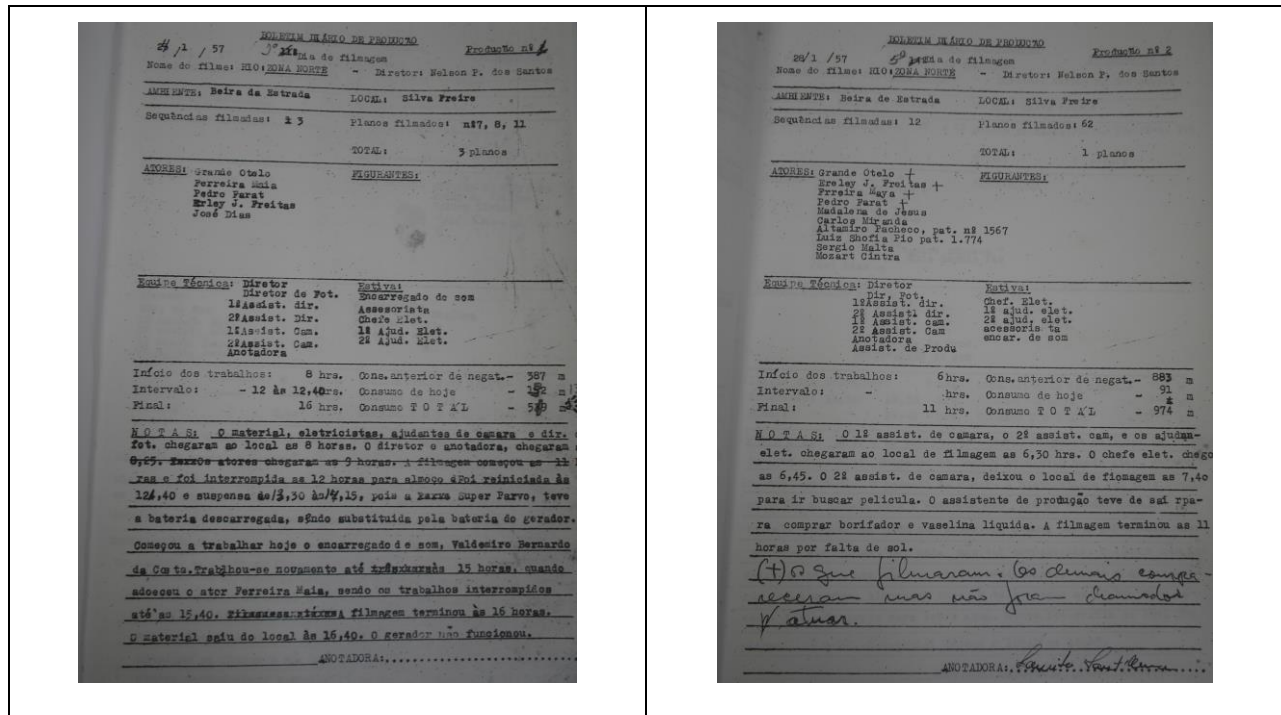
Todavia, o mais relevado foi o fato de que o filme era montado por *flashbacks* e isso descaracterizava a proposta em voga no período de filmagens em locações externas, baixo orçamento e retratação da realidade, características peculiares do neo-realismo⁴⁹. Com o sucesso da exibição de **Rio 40 graus** criou-se uma expectativa com relação ao **Rio Zona Norte** de que características também neo-realistas estariam presentes, contudo Nelson Pereira dos Santos

⁴⁹ O neorealismo foi uma corrente artística que teve no cinema sua maior representação, na Europa pós guerra. Na Itália, o marco foi com o filme *Romma Città Aperta* (1945) dirigido por Rossellini. Com os desastres da guerra, ausência de recursos financeiros, crise política, o neorealismo italiano no cinema tinha como características as locações externas, retratação do cotidiano e dos problemas sociais, utilização de atores não profissionais e equipamentos cinematográficos mais simples, retratação do subdesenvolvimento, do desemprego, dos problemas sociais no campo e das delinqüências nas cidades, entre outros.

ponderou:

(...) Naquela época, a crítica ficou neo-realista e o filme não era neo-realista. A crítica exigia que o filme tivesse paisagens de bairros da zona norte, quando não era nada disso. É um filme muito mais psicológico, que se passa todo ele na cuca do compositor: é ele contando a própria vida (SANTOS, 1975).

Segundo os boletins de filmagens observamos da mesma forma que em *Rio 40 graus* alguns problemas técnicos:



Figs. 165a e 165b: Segundo o boletim do 2º dia de filmagens de *Rio Zona Norte*, a bateria da Super Parvo descarregou foi substituída pela bateria do gerador, mas o gerador não funcionou. Na filmagem do 5º dia, o que chama a atenção é que todos foram para o local da filmagem na Silva Freire, beira da estrada, mas as filmagens foram canceladas por falta de sol.

A narrativa de *Rio Zona Norte* é construída por contraposição. Consecutivamente

dois universos temáticos são contrapostos para diversos tópicos como por exemplo: a favela e a cidade; os ricos e os pobres; a música orquestral e a música sem essa instrumentação; cultura popular e erudita; criação artística e cultura de massa; músicos profissionais e amadores; sambas orquestrados e sambas de raiz sem tratamento orquestral. Além destas categorias, Fabris atenta para outra dualidade presente quando coloca: “Nelson divide a narrativa em duas: documental, objetivo em que a realidade é retratada em sua aparência; e a outra em subjetiva, evocativa, onde a realidade é retratada em sua essência” (FABRIS, 1994, p. 157).

Concordamos com a autora quando participa que o caráter documental refere-se às tomadas da cidade, da estação de trem, externas da favela e que a essência está relativizada aos sentimentos de Espírito da Luz, à sua ingenuidade perante as dificuldades, a sua integridade mantida, apesar de ser marginalizado. Dentro do caráter subjetivo, percebemos as seqüências nas quais Espírito de Luz Soares está desacordado nos trilhos do trem, vítima de um acidente ocorrido e sequencias de suas lembranças sobre a favela, sua namorada, seu filho e suas composições. Logo, a narrativa transcorre sob o ponto de vista do personagem principal e é apresentada de forma não linear, permitindo logo no início do filme que o espectador perceba o acidente de Espírito da Luz e crie a expectativa se ele se recuperará dos traumas sofridos quando caiu do trem do subúrbio.

A temporalidade é realizada por meio de *flashbacks* e por fusões de imagens nas passagens em que Espírito está deitado nos trilhos e tem suas memórias avivadas. Com relação ao espaço, o filme mostra duas localidades do Rio de Janeiro, como em **Rio 40 graus**: a favela - com amostragem das casas, moradores, bares, comercio - e a cidade com a focalização de pontos pitorescos como Av. Presidente Vargas, torre do relógio da estação Dom Pedro II, a central de trem.

No Brasil, os filmes musicais na década de 50 tinham características de inserção da música aos moldes da chanchada⁵⁰, entretanto apesar de ser um filme musical, **Rio Zona Norte** não apresenta tais características.

⁵⁰ Comédias musicais brasileiras que alcançaram seu apogeu nos anos 50 com a Cia. Cinematográfica Atlântida e apresentavam ao longo da narrativa muitos números musicais e por vezes paródias de filmes americanos.

A construção da trilha musical de *Rio Zona Norte* sobre os sambas de Zé Kéti traduzem a crítica, denunciam a pobreza, observam as relações sociais do morador do morro, atentam para a dificuldade do compositor popular sobreviver realçando a retratação desta realidade com a inserção dos sambas. Em entrevista a Guerrini, com relação a música em seu filme, Nelson Pereira comentou:

Na verdade, se eu tinha alguma idéia sobre como usar música em cinema, eu não tinha coragem de expor, não tinha segurança. Eu me submetia a um padrão de trabalho, que era o mais comum. No *Rio zona norte*, principalmente, há um excesso de música. E também um excesso na própria qualidade da música. Não a musica que está dentro da ação, não o samba, mas o comentário. Isso porque há uma disparidade cultural imensa – uma orquestra (GUERRINI, 2009, p. 218).

Em *Rio Zona Norte*, há um número elevado de seqüências musicadas, sejam elas orquestrais sinfônicas, cantadas à *capella* e de caráter popular com as escolas de samba. A maioria das inserções musicais do filme é diegética e tratam-se de sambas cantados principalmente pelo personagem principal. Sobre a apresentação dos sambas, Gubernikoff comentou:

Em *Rio Zona Norte* são vários os sambas que atrasam a ação inaugurando outro tempo – o que sempre faz o não-verbal. Mas a expressão não verbal em *Rio Zona Norte* alcança o reino da temática. Também enquanto tema, a musica seria uma constante em Nelson, é a metáfora que ele tem preferido para falar da criação artística. Por isso os músicos serão sempre perdoados. (...) Mas a arte não é apenas redenção. *Rio Zona Norte* é a musica e suas circunstancias. Para Nelson o prazer primeiro da criação não pode ser pensado fora das relações de sua produção. Coisas de marxista. O artista não é só o poder de criar é também o embate do artista com os outros poderes. Nelson curte a politização da chamada classe cinematográfica atual (GUBERNIFKOFF, 1985, p. 71).

O atraso ao qual a autora se refere se dá por razão da justificativa da canção com a interrupção da narrativa para apresentação da mesma. Embora justificada, esse modo de introduzir música em filmes gera um corte na história, mas serve como atrativo comercial e reforça o caráter espetacular do filme. Em *Rio Zona Norte* os sambas são justificados na ação - um outro aspecto das chanchadas nas quais as inserções de canções eram sempre explicadas - e cantados na maioria das vezes pelo personagem principal. Há a interrupção da narrativa, contudo a introdução musical faz parte do universo do personagem principal, a justificativa da canção neste caso é diluída e ameniza o corte na ação narrativa. A canção faz parte da ação do personagem e sem ela não haveria o argumento principal do filme. Deste modo, as canções em *Rio Zona Norte* têm o caráter de intervenção naturalista, fazendo parte do contexto e proporcionando a percepção do telespectador.

Em *Rio Zona Norte*, diversos elementos musicais acentuam a dualidade presente na narrativa. Podemos dividir a trilha musical do filme em duas estruturas: apresentação dos sambas sem acompanhamento orquestral - composições de Zé Kéti, interpretadas por Grande Otelo - e composições com arranjos para orquestra - a cargo de Alexandre e Radamés Gnattali.

Os diretores musicais realizaram um procedimento não usual para os filmes da época: reservaram as orquestrações somente para as composições não originais e para apenas uma canção, portanto todos sambas que aparecem no filme são apresentados sem instrumentação orquestral e ocorrem sempre nas lembranças de Espírito da Luz.

Com relação aos sambas não orquestrados, percebemos que os mesmos fazem parte do cotidiano do personagem principal e por esta razão, se considerarmos a amostragem da realidade, como um dos pontos do neo-realismo, ponderamos que este caráter está presente com relação a música inserida no filme. Em sua maioria, as músicas de *Rio Zona Norte* são inseridas como seriam apresentadas no cotidiano de um compositor sambista, morador do morro, retratado em Espírito da Luz. Os sambas são cantados à *capella* e algumas vezes com uma percussão base de caixa de fósforos ou tamborim ou pandeiro no acompanhamento. Desta forma, têm uma característica de verossimilhança, tanto na instrumentação quanto na inserção. Para Gorbman, na música diegética pode ocorrer situações que se encontram governadas por convenções de verossimilhança apoiadas na representação visual e na interpretação do ator. Assim a

interpretação de Grande Otelo, somada à colocação de Nelson Pereira dos Santos sobre o universo do compositor, colaboraram para tanto. Aparecem assim, os sambas: *Grito de uma raça*, *Mexi com ela*, *Dama de ouro*, *Mágoa de sambista*⁵¹, *Vida mansa*, *Fechou o paletó* e *O samba não morreu*.

Podemos perceber que esse tipo de direcionamento da música inserida em *Rio Zona Norte*, não era usual para época, tanto que causou estranhamento por parte dos críticos e cineastas e provocou comentários em alguns jornais:

Nada dessa imbecilidade de “a orquestra invisível” entrar com acompanhamentos despropositados.” (Jornal **A tarde**, 1958).

Nelson quis captar a beleza dos sambas de Zé Keti. Mas o faz de modo estático, anticinematográfico. A música é boa, mas encaixada à força, em excesso e sem dinâmica. [...] a partitura musical tem momentos expressivos no início do filme, mas não mantém a funcionalidade necessária (GUBERNIFKOFF, 1985, p. 56).

Discordamos da segunda afirmação, pois a quantidade não delimitou a condução da narrativa e o “encaixe a força” está dentro do universo do personagem, por isso não força, segue a linha da naturalidade. Espírito fazia muitas composições musicais em seu cotidiano e nada mais natural que ficasse cantando seus sambas em diversas ocasiões.

Logo na primeira parte do filme, há a introdução de quatro sambas que segundo Fabris, “além de caracterizar bem o ambiente do terreiro, faz com que eles constituam também uma espécie de resumo sentimental da trajetória de Espírito” (FABRIS, 1994, p. 161). A autora pontua essa caracterização pelas letras das canções apresentadas.

Os sambas interpretados por Grande Otelo (Espírito da Luz) evocam muitas vezes o

⁵¹ Segundo Fabris, o roteiro de *Rio Zona Norte*, na tomada 35, continha o samba *Não quero morrer agora* no lugar de *Mágoa de um sambista*. *Mágoa ..* foi escolhido e *Não quero ...* retirado.

sentimento épico. Sobre essa subdivisão, Gorbman refere-se que inserção da música no filme pode ser responsável pelo sentimento épico, contudo ela também é classificada como significador de emoção (GORBMAN, 1987, p. 81). Na narrativa visual, a música eleva a individualidade dos personagens representados para um significado universal, sugerindo transcendência, destino. Logo no primeiro samba, *Grito de uma raça* de Vargas Júnior já ouvimos que “*enquanto houver samba prá cantar, ninguém vai me fazer desafinar, o samba é o grito de uma raça, o samba é a cultura popular. É no samba que eu faço a minha queixa*”. Este samba é apresentado em instrumentos de percussão e interpretado por coro misto. No filme trata-se de uma inserção diegética do samba enredo da escola Unidos da Laguna que é cantado por todos que estão no bar, com acompanhamento de percussão de escola de samba. Segundo Carrasco, a canção inserida desta forma no filme “muitas pessoas dizendo um mesmo texto simultaneamente tornam esse texto impessoal, como o comentário de uma consciência que está acima dos fatos narrados: a consciência do narrador” (CARRASCO, 1993, p. 84). No filme, os moradores do morro cantam sobre a cultura popular, por vezes colocada por Nelson Pereira dos Santos em confronto com a cultura elitizada. O samba como identificador de uma determinada classe social, que legitima essa classe e a torna potente e dona de sua voz e verdade.

Outra inserção desta forma, evocando o caráter épico está nas seqüências finais. No trem, antes de cair, Espírito compõe e canta “*Samba, samba meu, que é do Brasil também*” (*O samba não morreu*, Zé Kéti). Neste momento, “ele fala a mesma linguagem do povo” (FABRIS, 1994, p. 187). A passagem do particular para o coletivo é representada por esse samba, demonstrada tanto na letra quanto no sentido espacial, quando o trem sai do centro e vai para o subúrbio. Também a entrada dessa canção nos atenta para o sentido cultural, é a passagem de uma cultura para outra cultura, a elitizada e a popular. No momento que ele começa a cantar, o som do canto se funde com o ruído das rodas do trem, mais uma vez compondo o som da música com a pista de ruídos.

Já com caráter lírico notamos a inserção musical diegética na qual Grande Otelo canta o samba *Mexi com ela* de autoria de Zé Kéti. Comparecem à cena, sambistas e instrumentos de percussão da escola de samba, todavia o samba traduz uma declaração a Adelaide quando fala:

*Mexi com ela,
mas ela não me deu bola e me mandou prá escola,
pra mim aprender o beabá.
Eu respondi para ela morena,
vem me ensinar, morena ,
morena chega prá cá vem morena,
vem, vem me ensinar o verbo amar,
aqui estou morena vem me dar o seu amor*

O samba é apresentado na voz de Grande Otelo com um arranjo para voz solo na apresentação do tema e resposta em coro misto. A execução do samba *Dama de Ouro*, também de autoria de Zé Kéti, é idêntica as outras com relação a pouca instrumentação, entretanto sua inserção é em 2º plano com vozes masculinas e femininas.

Por fim, em *Mágoa de Sambista* também na voz de Grande Otelo, a inserção conserva também somente a instrumentação de percussão para apresentação do tema. Há o foco em 1º plano do rosto de Espírito da Luz que mostra seus sambas para Moacyr (Paulo Goulart). Espírito está cantando sentado na mesa do bar e a inserção conta depois com plano médio dele e amigos na mesa na lateral. Há vários cortes para 1º. plano de Moacyr e a noiva, Adelaide, Maurício, Espírito, todos sentados em frente a mesa do bar com os cotovelos apoiados. Há um corte em plano próximo do rosto de Espírito e depois um corte para foco lateral da mesa com outros amigos e Adelaide, em câmera parada. Há outro corte para pessoal na mesa e corte novamente para voltar a interpretação de Espírito. Ao término Moacyr pergunta: *de que você vive? Pode-se saber?* Espírito responde: *“trabalho, aqui, ali, faço uns biscates”*. Moacyr complementa: *“eu prá viver faço coisa pior, toco violino, qualquer coisa em qualquer lugar, 20 anos de estudo prá isso”*. E por meio desse diálogo já percebemos o descontentamento do rapaz com relação a sua condição profissional e a diferença proposta pelo diretor entre o musico erudito e o popular. A mesma canção aparece para os momentos nos quais Espírito de Luz conta a Adelaide sobre sua família, quando ele fala da morte da esposa e comenta sobre o paradeiro de seu filho Norival, que está no patronato.

Quanto ao tratamento orquestral da trilha de *Rio Zona Norte*, já nos créditos iniciais ouvimos uma inserção musical deste tipo, que contem outra contraposição da música. Tratam-se de dois temas entrelaçados. Sobre estes temas, o pesquisador Irineu Guerrini Jr., que entrevistou

Nelson Pereira dos Santos, contou:

A música extradiegética de *Rio Zona Norte* foi dividida entre os irmãos Radamés e Alexandre Gnattali e também foi concebida no estilo predominante até os anos 50: mais uma vez, embora o filme contasse com orçamento muito apertado, foi usada uma grande orquestra. Na abertura, uma música um tanto gershwiniana, com ecos de *Um americano em Paris*, que poderia estar num filme da Atlântida ou da Vera Cruz (GUERRINI, 2009, p. 147).

O primeiro tema é agitado com melodia no naipe dos metais e acompanhamento no naipe de cordas e ficaram reservadas as representações das ruas e pessoas e os créditos com os títulos das canções e compositores. As ruas são apresentadas em plano geral com tomadas de avenidas, monumentos, carros, pessoas caminhando. Também em tomadas de plano geral vemos a central de trens do Rio de Janeiro. O segundo tema dos créditos é de andamento lento e melodia no naipe de cordas. O tema melódico lembra a canção *A voz do morro* tema principal de *Rio 40 graus*, também composta por Zé Ketí, e para ela, ficaram reservados os créditos com o título do filme, a focalização da favela, as belezas do Rio de Janeiro, apresentação do personagem principal, Espírito da Luz, caído nos trilhos do trem e os créditos para os maestros e diretor. Entre um tema e outro, há uma ponte com um solo de piano e acompanhamento nos naipes de cordas e madeiras. Nos créditos um plano é apresentado e permeará o filme, a câmera focaliza em 1º plano, papéis com as letras dos sambas jogados ao chão. Apresentando a música dos créditos dessa forma, o espectador já percebe que há dois momentos na narrativa: a o cotidiano agitado dos moradores da zona norte e o lado poético do Rio de Janeiro, como comenta Carrasco:

Do ponto de vista musical, os créditos iniciais no cinema industrial, possuem uma certa similaridade com a abertura operística. Ambos exercem a função de situar o espectador em relação ao discurso que se inicia. Serve como uma espécie de transição entre o mundo real e o universo particular do espetáculo (CARRASCO, 1993, p. 80).

A canção com arranjos orquestrais é retratada quando há uma inserção diegética em estação de rádio. O rádio e o cinema na década de 50 estão sempre presentes nos filmes e principalmente os artistas que cantavam em rádio apareciam no cinema (ONOFRE, 2005, p. 106). Uma destas seqüências é a qual Espírito tenta mostrar seus sambas e é apresentada da canção *Pretexto* de Silva e Rogério Mesquita na voz de Angela Maria. Há outra inserção de canção orquestrada também ligada ao rádio do samba *Mexi com ela*, que foi filmada na rádio Mayrink Veiga⁵², revelando o ambiente do rádio para o público (GUBERNIKOFF, 1985, p. 84). Espírito e os amigos comemoram o batizado de Claudio. Adelaide liga o rádio e todos ouvem a música de Espírito interpretada na voz de Alaor. Todos se alegram, porém na locução do nome e autoria do samba, o nome de Espírito é omitido. Os amigos ficam indignados e Espírito complementa que o cantor não cantou seu samba direito, pois com arranjo da orquestra e a falta de balanço, a música se tornou um samba-canção e não um partido alto, como fora composta. A interpretação de Alaor da Costa para o samba *Mexi com ela* demonstra uma forma aboleirada que o público estava acostumado e portanto, se identificava. O samba-canção estava no seu auge e as composições acabavam sendo interpretadas desta forma, mas Espírito não entendeu, afinal tinha composto um partido alto⁵³. Nas décadas de 40 e 50, isso era muito comum, mudança do ritmo da canção para adaptá-la a vendagem e ao gosto popular. Sobre esse fato, Radamés comentou:

Orquestrar a música popular absolutamente não é desvirtuá-la, pois a orquestração em si, não a prejudica: o que corrompe é a transformação de seu ritmo. Desde que os instrumentos musicais utilizados pelo orquestrador tenham por objetivo acentuar os valores rítmicos, melódicos e harmônicos (os valores essenciais da música popular), então é lícito e é justo utilizá-los. Mas nunca será demais acentuar que o ritmo fundamentalmente, deve-se preservá-lo a todo custo (PINTO, 1956).

Assim como o filme mostra com relação ao arranjo, duas estruturas musicais, também

⁵² Durante as filmagens de *Rio Zona Norte*, Nelson Pereira dos Santos manteve boletins de relatos. Tudo que aconteceu durante as filmagens foi registrado por assistentes e do meio para o final do filme, por sua esposa Lauritta. Em um destes boletins, consta a gravação na rádio Mayrink Veiga e na Continental Discos.

⁵³ A interpretação de Alaor Costa coube ao próprio Zé Kéti.

podemos compreender que aborda dois universos musicais distintos por meio dos personagens Espírito e Moacyr. Segundo Gubernikoff, “Espírito é o criador e Moacyr é apoio ao criador” (GUBERNIKOFF, 1985, p. 83). O primeiro representa a música popular - por meio do gênero do samba, é um compositor popular sem formação teórica musical - e o outro a música erudita - sendo violinista profissional. Esse pensamento coincide, curiosamente, com o histórico dos compositores do filme, Alexandre e Radamés Gnattali, que atuaram nestas duas áreas com desenvoltura e competência.

A primeira conversa entre Moacyr e Espírito (na apresentação da canção *Magoa de Sambista*) já revela a importância da música de cultura popular, da música de caráter erudito e a visão de Nelson Pereira dos Santos sobre a cultura popular atribuída aos eruditos. Após a apresentação do samba, Moacyr vai embora e diz para o sambista o procurar no dia seguinte. Moacyr reconhece a importância dos sambas de Espírito e o sambista, o valor de ser músico erudito.

Outro momento no qual Nelson Pereira dos Santos, enfatiza as diferenças sociais e culturais, levando à cena a discussão da cultura popular e da cultura intelectualizada, fica evidente na seqüência a qual Espírito vai ao apartamento de Moacyr para que este escreva seus sambas. Moacyr está em uma reunião de amigos que ao conhecerem Espírito, conhecem um de seus sambas. Numa crítica social cultural, os amigos de Moacyr usam termos como “autentico”, “estilização”, “folclore”, para a canção e a figura de Espírito, “então a cultura popular é vista como algo não integrado a chamada alta cultura” (FABRIS, 1994, p. 185). Sobre a inclusão dos sambas e da cultura popular no filme, o diretor “está interessando na discussão e no resgate da cultura popular entendida por ele como parte integrante da cultura nacional” (FABRIS, 1994, p. 159).

Além da análise da temática musical, percebemos em *Rio Zona Norte*, outro aspecto ligado à música, mas que discute o papel do artista na sociedade. A contraposição aqui se dá pelo poder da indústria cultural e da criação artística sem interrupções de Espírito da Luz. É o compositor popular, sem conhecimentos dos processos da indústria fonográfica, inocente e não protesta. E Mauricio, em contrapartida é o agente explorador deste compositor, que vende os sambas de Espírito e não lhe dá os créditos e nem a remuneração por sua autoria.

Espírito procura Maurício Silva (Jece Valadão) – no filme este personagem representa a presença da indústria fonográfica e a figura do agente artístico com caráter explorador - para oficializar a venda de seu samba. Mauricio diz que ele deve abrir mão de colocar seu nome na autoria da canção, pois isso facilitará os processos. Contrariado, Espírito assina um documento e fica isento dos direitos autorais, em troca, Mauricio lhe dá algum dinheiro. Mauricio também representa o distanciamento de Espírito da indústria cultural, da mídia. Ele se diz parceiro de Espírito, porém a parceria é apenas para fechar contratos a seu favor. Os personagens Mauricio e Moacyr são vistos pelos olhos de Espírito como representantes do poder e da ascensão para o deslanchamento de sua carreira. É o samba, o marginalizado, e o poderoso agente-empresário, o marginalizador, como comenta Fabris “um a serviço do capital, outro da alta cultura” (FABRIS, 1994, p. 163).

Outra evidência que a música nos desperta em *Rio Zona Norte* é com relação a evidência da fusão da ficção com a realidade. Ao apresentar a personagem Angela Maria com seu verdadeiro nome e profissão e relacionar a esta personagem real, Espírito da Luz, personagem fictício, Nelson Pereira dos Santos alia a verdade com a não verdade. Ângela Maria na década de 50 representava sucesso e muitos compositores almejavam essa oportunidade. Há, portanto, a retratação no filme da relação do músico popular sem condições de freqüentar escola de música e que não sabia escrever partitura em contraposição ao músico especializado. O artista popular almejava um contato com o seu ídolo, que poderia gravar sua música e assim tirá-lo do anonimato. Isso foi bem retratado no filme, com a apresentação do samba *Fechou o paletó* também de autoria de Zé Kéti. Espírito vai à estação de rádio e encontra Ângela Maria. Ela o convida para ir ao bar tomar um café e pede para que cante o samba. Espírito da Luz começa o canto e toca uma caixa de fósforos. Momentos após as primeiras estrofes, surge um rapaz com o violão e começa a acompanhá-lo em ritmo de samba. Ao final, Ângela Maria canta com ele e pede para que escreva o samba, pois o gravará. Quanto aos arranjos a cantora diz que se encarrega do trabalho. Espírito sabe que cantora Ângela Maria possibilitaria a ascensão musical se o encontro for efetivado e ela gravar seus sambas.

Ao final, percebemos que a música pode estabelecer um rompimento com o caráter da retratação da realidade do filme. Na última sequência, Espírito da Luz encontra-se agonizante

no leito do hospital, neste momento há música extradiegética com acordes suaves no naipe das cordas. A inserção da música diegética colabora para a veracidade da ambientação dos personagens e dá caráter naturalista quando é apresentada. Neste caso, a música não faz parte do hospital, ela tem uma apresentação épica, anulando o universo realista de Espírito e extraindo aquele momento para uma representação glamurosa, coroando a morte de Espírito com a música orquestral, mais uma vez contrapondo com o personagem, que é totalmente popular. A música assim, se refere ao período da década de 50, no qual exceto as canções apresentadas nos filmes, a maioria das inserções era extradiegética, portanto, execra o caráter neo-realista do filme.

A composição da música para cinema trata também a dualidade entre som e seu oposto, o silêncio. Em *Rio Zona Norte*, com relação à utilização do silêncio da pista de música, em todas as seqüências nas quais Espírito de Luz aparece nos trilhos do trem e no hospital não há inserção da trilha musical, mais uma vez confirmando a verossimilhança e o caráter neo-realista do filme por meio da música.

O universo do personagem principal, Espírito da Luz, é todo centrado nos sambas que compõe. Permeando o filme todo, ou seja, na maioria das seqüências, Espírito compõe com referências as situações que presencia, aos sentimentos com relação a amada e ao filho, sobre o próprio gênero do samba, sobre as aflições de seu povo. No início do filme, sua imagem já é ligada aos sambas, quando o encontram desacordado nos trilhos do trem, ele só tem algo que o identifica: algumas folhas com anotações dos sambas que fez. Igualmente na última seqüência, quando Espírito está no hospital, o único documento de identificação são os sambas que encontram na linha do trem. Sua identidade é o samba e sua vida também. O personagem principal também traz em sua composição alguns elementos que também estão ligados sempre ao gênero do samba: a ingenuidade – quando pensa que pode gravar seus sambas e fazer sucesso; a integridade – morador da favela há anos, Espírito continua batalhando para vender seus sambas e trabalha honestamente; e a indefesa – quando a indústria fonográfica lhe engole e ele não pode fazer nada. Diante destas constatações, concluímos que o objeto de identificação do personagem principal são os sambas.

Outra questão que a música inserida no filme nos atenta é com relação ao conflito de identidade vivenciado pelo personagem principal. Ao renunciar ao reconhecimento do próprio

trabalho – na sequência em que abre mão dos direitos autorais de seus sambas perante Maurício - Espírito está renunciando ao reconhecimento de sua própria identidade (FABRIS, 1994, p. 178).

Há momentos em que os sambas não identificam Espírito da Luz. Trata-se da sequência em que Espírito ouve seu samba tocado na rádio. Ele comemora, mas no entanto, não daquela maneira que ele compôs. Há um estranhamento pela mudança rítmica e ele não se reconhece no samba. Comentário que a mudança do ritmo de partido alto para samba-canção com traços de bolero na forma de cantar, traz a tona a percepção de que Espírito se identifica com o samba de raiz e não com a forma comercial, romantizada, maquiada. Sua verdade está no partido alto e portanto, sua identificação idem.

Assim, está configurada a trilha musical de *Rio Zona Norte*. Vale lembrar que tanto *Rio Zona Norte* quanto *Rio 40 graus* foram precursores do Cinema Novo e alguns procedimentos musicais propostos nestes filmes estarão presentes com frequência em filmes da década de 60.

Portanto, notamos que nesta década houve uma grande exploração da música orquestral nos filmes, principalmente a música que utilizava em seus arranjos a orquestra somada à instrumentação popular. Entretanto, a partir do final da década de 50, as orquestras de música popular foram diminuindo. Isso se deveu a muitos fatores, primeiro deles ocorreu em 1958, quando João Gilberto lançou as músicas *Chega de saudade* de Tom Jobim e Vinícius de Moraes e *Bim bom* de autoria própria com uma forma intimista de cantar, arranjo econômico, acordes dissonantes e saltos melódicos, detonando o início da bossa nova⁵⁴. Outros fatores foram a decadência do *swing* em detrimento do surgimento do *rock and roll* e o surgimento da Tropicália em meados de 60. Todos esses elementos contribuíram para uma diminuição do padrão orquestral nas rádios, nos *shows*, e conseqüentemente no cinema, como veremos a seguir.

⁵⁴ As composições alavancaram o lançamento em 1959 do disco *Chega de Saudade* de João Gilberto, marco da bossanova, estilo musical que tinha como figura central o músico João Gilberto. A bossanova teve influências de correntes do jazz moderno – *cool jazz*, *bebop*, *west coast* – e apresentava aspectos musicais diferenciados com relação à melodia, a harmonia, ao ritmo e priorizava a interpretação intimista.

capítulo 5

ANOS 60

5.1 O perfil da trilha musical para cinema brasileiro nos anos 60

O período compreendido entre 1958 até 1972 compreendeu a fase de modernização na música popular brasileira, com a introdução de novos estilos de composição, harmonização e interpretação. Essa fase comportou a Bossa Nova⁵⁵, os festivais de MPB⁵⁶, a Jovem Guarda⁵⁷. Na área tecnológica consolidaram-se o sistema estereofônico de gravação e reprodução de som e os gravadores caseiros de fita magnética. Outro fator significativo de mudança nos meios de comunicação nesse período foi a estabilização da televisão como entretenimento, obrigando o rádio a se adaptar com músicas gravadas para a programação, apostando em noticiários de esporte.

Já em meados dos anos 50, como vimos, começou o delineamento de uma nova estética para o cinema nacional e filmes como *Rio 40 graus*, *Rio Zona Norte*, *O grande momento* (1958) são precursores do movimento do Cinema Novo, que teve seu auge nos anos 60. O Cinema Novo tinha a proposta em contraposição ao cinema industrial. Os cineastas propunham realizar filmes de autor, baratos, com engajamentos sociais, ressaltando de cultura brasileira e discutindo a realidade econômica e cultural do país.

Com o movimento do Cinema Novo, surgiram novas perspectivas sonoras para os filmes (GUERRINI, 2009, p. 30). Capovilla, diretor atuante no período, nos relatou sobre a importância das mostras de cinema regadas a discussões que aconteciam em cineclubes na década de 60, e nos colocou como ele começou a entender a trilha sonora naquela época:

(...) a gente percebeu nessas mostras que a música era essencial. Mesmo na época do mudo, por exemplo, se usava a música como trilha, mesmo

⁵⁵ Da bossa nova participavam uma série de artistas talentosos como João Gilberto, Tom Jobim, Vinícius de Moraes, Carlos Lyra, Roberto Menescal, Ronaldo Bôscoli, Nara Leão, João Donato, Baden Powell, dentre outros.

⁵⁶ Os festivais aconteceram em programas de televisão e podemos destacar Chico Buarque, Edu Lobo, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Milton Nascimento, Elis Regina, Maria Bethânia, Nana Caymmi entre outros.

⁵⁷ No final da década de 50, a Jovem Guarda iniciou com Sérgio Murilo, Tony e Celly Campelo e atingiu seu apogeu entre 1965 e 1967, anos da exibição do programa de televisão homônimo comandado por Roberto Carlos, Wanderléa e Erasmo Carlos.

sem ter, o som não tinha aparecido no cinema, mas os filmes eram apresentados com uma partitura, que uma orquestra tocava embaixo da tela. O Eisenstein, por exemplo, tem uma estrutura musical por trás, então nunca víamos esses filmes com as músicas originais, quando chegava no Brasil (...) Daí começamos a perceber nessa visão ampla, multilinguística, que a música é uma interferência fundamental, além do som direto, das vozes, além dos ruídos, dos efeitos especiais. A gente percebe hoje claramente quando a música é narrativa e quando a música é superficial. E aí, eu sei que todos os filmes que eu fiz eu trabalhei esse elemento musical (...) minha preocupação sempre era trabalhar a música no mesmo nível da imagem.

O panorama da música para cinema no Brasil no início dos anos 60, pode ser delineado por alguns fatores. Desde a década de 30 até o início dos anos 60, há a predominância da orquestra sinfônica presente para os arranjos da trilha musical em filmes brasileiros. Essa influência advém dos filmes americanos, que estabeleceram padrões para a inserção musical e também tiveram a mesma trajetória no âmbito orquestral desde os anos trinta⁵⁸. Entretanto, sobre a utilização da orquestra nos filmes brasileiros, Guerrini aponta que o surgimento do Cinema Novo configurou um rompimento dessa estrutura:

⁵⁸ Durante a década de 30 a linguagem cinematográfica transformou-se consideravelmente e podemos atribuir a esta, a formação da poética sonora no cinema. Os procedimentos técnicos se desenvolveram e as inserções sonoras puderam ser realizadas sem tantas limitações. Nesse período surgiu a edição sonora, ou seja, a gravação das falas, dos ruídos e da música separadamente, para em uma etapa posterior serem mixados (CARRASCO, 1993, p. 37). A partir daí, a sincronização do som pôde ser realizada mecanicamente, após a edição de imagens. Portanto, foi possível manipular o som antes de colocá-lo na película, tal como ocorre até hoje. A transformação sonora do cinema desta década também é válida para a música de cinema. Podemos afirmar que a trilha musical como percebemos hoje nos filmes, estabeleceu suas convenções a partir da década de trinta. A década de trinta também foi marcada pelo início dos departamentos de música dos grandes estúdios de Hollywood (PRENDERGAST, 1997). A produção nesse período era acelerada e a indústria de cinema consolidava-se. Devido à alta produção, percebemos que a concepção da trilha musical assumia um formato. Os diretores musicais comumente seguiam os mesmos passos uns dos outros e a configuração musical dos filmes era construída. Paralelamente, a partir do momento em que a edição sonora surgiu, os diretores musicais tiveram mais recursos para musicar seus filmes e desenvolveram outros tipos de construções de trilhas musicais. Podemos chamar esse período de consolidação da música de cinema. Nesse período, o compositor teve uma maior percepção de que a música precisava caminhar juntamente com a imagem. É inaugurado o conceito de linguagem audiovisual, no qual o som e a imagem são concebidos e articulados como um todo e alguns conceitos e recursos musicais descobertos nesse período, ainda são usados até os dias de hoje. Portanto, a oportunidade de novas possibilidades na inserção da música por questões técnicas possibilitaram o experimento dos compositores em colocar muita música nos filmes. Entretanto, como comenta Carrasco, “com o aperfeiçoamento da técnica, o que percebemos foi uma economia de música nos filmes” (CARRASCO, 1993, p. 42).

Antes do surgimento do cinema novo, a música extradiegética que se ouvia nos filmes brasileiros era em geral de caráter sinfônico, ou pelo menos orquestral, refletindo as práticas européia e americana. As orquestras nem sempre eram exatamente das proporções de uma orquestra sinfônica, mas contavam, ainda assim, com um número relativamente grande de músicos – se comparado ao padrão dos filmes mais inovadores realizados a partir dos anos sessenta - e seus executantes distribuíam-se pelas seções de cordas, madeira, metais e percussão (GUERRINI, 2009, p. 27).

Um segundo fator que podemos apontar diz respeito a utilização dos parâmetros sonoros colocados para a composição, mixagem e edição na narrativa fílmica no cinema dos anos 40 em Hollywood. Percebemos que Gorbman, Hagen, Eisler e Adorno, Cook, em seus trabalhos mencionam padrões musicais para os filmes e percebemos que esses padrões apontados, até o final dos anos 50, também estão muito presentes nos filmes brasileiros. Entretanto, notamos que há inserções as quais os autores não mencionam e percebemos particularidades com a relação à música inserida nos filmes. Essas particularidades estão ligadas a fatores tecnológicos, estéticos e culturais vividos no período e já citados acima, como veremos.

Em 1964, Glauber Rocha lançou *Deus e o diabo na terra do sol*, um dos mais importantes filmes do Cinema Novo. Em 1965, publicou o manifesto de *Uma estética da fome*, que retratava a situação atual do cinema brasileiro e se posicionava sobre o cinema no terceiro mundo. O diretor colocava objetivamente sua visão sobre os colonizados e os colonizadores. Fazendo referência ao manifesto, Guerrini aborda sobre a estética proposta por Glauber Rocha para cinema brasileiro com a realização de um cinema criativo em detrimento à falta de equipamentos sofisticados e de acordo com as condições sócio-econômicas do país. (GUERRINI, 2009, p. 28). O autor comenta que essa proposição estética influenciou o modo de produção dos filmes brasileiros e conseqüentemente a abordagem sonora e feitura da trilha musical. Em sua pesquisa, aponta alguns dados com relação à música dos filmes dos anos 60, relacionados ao cinema novo:

- a não utilização de orquestras sinfônicas e por isso, um número menor de músicos contratados para gravação das trilhas;

- um menor número de músicas extradiegéticas nos filmes;
- a utilização de gravações já existentes, ou seja, música não original;
- a aparição nas composições de estilos inovadores como as músicas: atonal, serial e eletroacústica; o gênero da bossa nova; da MPB; da música pop e o do tropicalismo;
- a música folclórica gravada *in loco* com equipamentos portáteis;
- presença da música orquestral de Villa Lobos (GUERRINI, 2009, p. 35).

Nos filmes musicados por Radamés para essa década, notamos dois tipos de trilha musical. Primeiro, as trilhas que ainda contam com características dos anos 50: instrumentação orquestral, canções arranjadas para orquestra, grande número de inserções musicais, tanto diegéticas quanto não diegéticas e diversos parâmetros de música para filmes de Hollywood presentes nas narrativas. Contudo, já em meados dos anos 60, notamos outro tipo de trilha musical para os filmes, com poucas inserções musicais, com formações menores de instrumentos, semelhantes à abordagem de Guerrini, e percebemos também a utilização da canção com um formato diferenciado. Essas duas fases estão representadas pelos filmes: *Viúva Valentina* (1960), *Eu sou o tal* (1960), *Assassinato em Copacabana* (1961), os três com direção de Eurides Ramos; *Sai dessa recruta* (1960), dirigido por Hélio Barrozo Netto; *Esse Rio que eu amo* (1961) com direção de Carlos Hugo Christensen; *A falecida* (1964) com direção de Leon Hirshman; *Fábula* (1964) dirigido por Arne Sucksdorff ; *Onde a terra começa* (1965) e *A mulher amada* (1965) ambos com direção de Rui Santos e *Grande sertão* (1965) dirigido por Geraldo Santos Pereira.

5.2 Características musicais dos anos 50 ainda presentes nos filmes na década de 60

Viúva Valentina é um filme estrelado por Dercy Gonçalves que narra a história de Valentina, dona de uma herança deixada por seu falecido marido. A fortuna está em títulos de


uma empresa que é disputada por dois sócios, Laurindo e Saraiva. Os dois tentam comprar as ações de Valentina, mas ela está à procura da melhor oferta. Ao final, Valentina se apaixona por um dos sócios e decide casar-se com ele, unindo as duas riquezas.

Com relação à música, o filme apresenta um grande número de inserções musicais orquestrais, em torno de 19. As músicas estão sob os dois planos, diegéticos e não diegéticos, com ocorrência de músicas em primeiro e segundo planos e para transições de seqüências. Há no filme, canções justificadas em *dancings*, é o caso de: *És tudo para mim* de Nelson Gonçalves e Pedro Moacyr, interpretada por Nelson e gravada na RCA. A canção apresenta arranjo orquestral ao ritmo de samba apresentando o naipe de metais no contraponto com solo de trompete com surdina, tem no acompanhamento a seção rítmica com contrabaixo, piano e percussão. Outra canção com este mesmo tipo de caráter justificado é *Ai Diana*, de Costa Netto apresentada pelo Trio Irakitan, importante grupo musical regional da década de 50 como vimos, que tinha como característica principal os arranjos vocais com instrumentação de violão e percussão.

No filme *Viúva Valentina* já notamos uma diminuição do número de canções presentes no filme e a presença de grupos com formações *jazzísticas*. Notamos também a aparição mais uma vez da característica musical que Radamés utilizou em larga escala em sua carreira no cinema: frases melódicas de outra composição não original para elaborar arranjos e pontuar ações ou lugares específicos.



Neste caso, trata-se da introdução de *Aquarela do Brasil* de Ari Barroso, com instrumentação orquestral somada à bateria e contrabaixo para a tomada geral da cidade do Rio de Janeiro em câmera parada, com vista para orla, prédios e morro.

	<p>Depois, ouvimos continuação do tema com mesmo desenho rítmico da introdução de <i>Aquarela do Brasil</i>. Em uma fusão, vemos novamente da orla e ao fundo, o Pão de Açúcar.</p>
	<p>Ao final, fusão de imagens para tomada frontal de Valentina sentada à máquina de costura em sua casa e término do tema. Desta forma, a música foi utilizada para criar unidade entre as seqüências e situar o espectador quanto a espacialidade da narrativa.</p>

Figs. 166, 167 e 168: Trechos do filme *Cala boca Etelvina*

Sai dessa recruta é outro filme que teve Ankito como personagem central. Nesta narrativa também há um número expressivo de colocações musicais, ao total de 22, em primeiro e segundo planos, pontuações para o personagem e apenas uma canção com inserção diegética: *Banana não tem caroço* de Oscar Castro Neves e Meira Guimarães ao som do violão e flauta. A canção é apresentada no quartel, os soldados estão em descanso e o cabo Aparício chega distribuindo bananas para os colegas. Outro soldado, nascido na Bahia, propõe a Aparício cantar um desafio, sobre o côco e a banana, produtos típicos brasileiros. É a presença da cultura popular sob forma de canção aos moldes do desafio.

<p><i>Banana não tem caroço Côco também não tem O côco tem água dentro Banana d'água também</i></p>	<p><i>O côco é muito pior Seu baiano não se esqueça Cai um côco do coqueiro E arrebenta sua cabeça</i></p>
<p><i>Banana é coisa ruim Quando se joga no chão Você pisa e escorrega Se quebra no trambulhão</i></p>	<p><i>Na Bahia tem um côco Que deixa o baiano proza É o maior côco do mundo Côco de Rui Barbosa</i></p>
<p><i>Se quiser comer banana O papai aqui te ensina Você joga a casca fora E só come a vitamina</i></p>	



Figs. 169 e 170: Trechos do filme *Sai dessa recruta*

Ainda notamos neste filme, recursos hollywoodianos para acentuação e paralelização da ação, o filme apresenta o recurso do *mickeymousing* ou efeito de síncrese, na abordagem de Chion, efeitos que criam a relação direta entre imagem e som. A seqüência é composta por três planos. No primeiro Aparício está comendo uma banana e joga a casca no chão. Na segundo, o sargento escorrega e neste momento, o piano faz um *glissando* ascendente e em seguida outro, descendente, de acordo com o movimento de caída do sargento. Ao final, Aparício percebe o que aconteceu e sai de cena apavorado.

Sai dessa recruta utiliza o mesmo tema para música dos créditos do filme *Rei do movimento*. Os dois filmes são comédias estreladas por Ankito, que representa personagens com características de um rapaz atrapalhado, ágil e perspicaz. Sabemos também que a produção de Radamés sempre foi intensa e ao utilizar o mesmo tema para dois filmes, o maestro pôde agilizar seu processo de composição para a trilha. O tema musical discutido está em andamento *vivace* com padrão de *swing* dobrado realizado pelo naipe das cordas, com melodia em arranjo de violinos e violas somados ao flautim e contrapontos de trompete. Não há secção rítmica no acompanhamento e mais uma vez Radamés utiliza dos instrumentos orquestrais para substituir a percussão. Esse tema torna-se o *leitmotiv* de Aparício, pois aparece em todos os momentos de confusões do personagem. Chion atenta em seu trabalho para a fluidez estruturante do *leitmotiv*, é o centro que delimita um objeto.

O *leitmotiv* também é notado quando Aparício não está presente e desta forma, insere o personagem dentro da ação. Um destes momentos é quando Aparício trabalha no quartel. Ele

não está em cena, pois são tomadas gerais do quartel e dos soldados. No entanto, a música representa o personagem e indica ao espectador a presença de Aparício. Neste caso, Chion comenta sobre a função subjetivante da música no filme. Ele atenta que a música é capaz de manter a continuidade da presença humana, especialmente em seqüências nas quais não há diálogos e a música está em primeiro plano sonoro (CHION, 1990).

Novamente neste filme, Radamés utiliza de células melódicas para caracterizar a situação. Para Gorbman, esse tipo de inserção caracteriza um reforço ao caráter proposto na narrativa pelo compositor (GORBMAN, 1987, p.83). Em *Sai dessa recruta*, o casal Aparício e Hermengarda estão namorando. Hermengarda sai de sua cidade em para encontrar Aparício, os dois se reencontram e ele dorme fora do quartel. No momento em que estão namorando, o tema da *Marcha Nupcial* de Mendelssohn é ouvido. Apenas uma célula da composição é ouvida e no arranjo outras melodias se acoplam a ela, enfatizando o casamento dos dois personagens.

Por fim, notamos um outro recurso presente neste filme para encaminhamento e resolução de uma ação proposta por meio da música. Todos os soldados no quartel observam o discurso de um deles, a música em cordas agitadas começa na hora do discurso e termina com resolução de cadência conclusiva sobre a última fala do personagem, explodindo juntamente com o ruído de uma bomba. Sobre esse tipo de entrada musical Chion estabelece que a música pode também estruturar o filme com os pontos de sincronização. Fazem parte desses pontos os efeitos conhecidos por *underscoring* os quais a orquestra pontua gestos de personagens ou ações advindas dele. No exemplo de *Sai dessa recruta*, empregando esse tipo de arranjo, a música além de encaminhar a ação para o desfecho, colaborou para enfatizar o discurso do soldado.

O filme *Eu sou o tal* é uma comédia musical, dirigida por Eurides Ramos com o ator Vagareza no papel principal. O filme retrata os bastidores do rádio e início da televisão no Brasil nos anos 60. Notamos na narrativa, a presença de três tipos de humoristas brasileiros Chico Anysio, Jorge Murad e Juca Chaves. Em entrevista, Vagareza contou que o filme foi feito em 20 dias e que ilustrou bem o cotidiano dos atores que não conseguem uma carreira duradoura e sólida por medo do público, problema do personagem principal⁵⁹. Nos créditos iniciais de *Eu sou o tal* percebemos que a Radamés Gnattali couberam os trabalhos de música de fundo, ou seja, as

inserções não diegéticas, desta forma nos apontam de antemão que as canções neste filme não têm nenhum arranjo do músico.

O filme narra a vida de Belizário, um bom ator, com uma memória excelente, mas que fica nervoso ao saber que muita gente o observa. Belizário veio do interior e se hospeda em uma pensão na cidade grande, na qual moram muitos artistas. Lá faz amizade com todos e conta que quer ser famoso, mas tem um problema: medo da platéia. Ao longo da narrativa, Belizário se envolve em confusões em uma estação de rádio, em uma gravação de um filme e em um comercial de televisão. No rádio e na televisão o moço ficou nervoso ao saber que muitas pessoas o observavam e começou a gaguejar e pelo mesmo motivo no filme, se atrapalhou no papel de garçon. No momento seguinte, Belizário vai ao teatro e a única vaga que há é a de faxineiro. Ele aceita e vê todos os ensaios da peça. Na pensão, conta que conseguiu emprego no teatro, todos ficam felizes e ele omite que é faxineiro. Seus amigos resolvem fazer uma surpresa e vão ao teatro na estréia da peça. No espetáculo, os atores se desentendem e brigam, um deles cai desacordado. Belizário se oferece para compor a peça, pois sabe todas as falas. O diretor sem opção, aceita. Belizário entra em cena e transforma a peça em uma comédia, com sucesso absoluto. O diretor comemora o sucesso e contrata Belizário como primeiro ator da companhia. Ao final, ele se casa com Terezinha, moradora da pensão que tentou ajudá-lo por todas as confusões que passou.

Em um dos momentos da narrativa, Eurides Ramos faz uma crítica ao cinema nacional. Ao ser cogitado para trabalhar em um filme, Belizário reclama do cinema no Brasil e diz que “para ser cinema brasileiro precisa ter boate”. A boate servia para ilustrar os números musicais e este foi um dos recursos que Eurides Ramos mais utilizou nos anos 50 em seus filmes. Contudo, em *Eu sou o tal*, ele faz uma auto-crítica de seu trabalho, não coloca esse recurso e propõe a inserção de todas as canções diluídas em outros ambientes. O filme traz em sua composição quatro números musicais, que são introduzidos nos diversos meios de comunicação que Belizário visita. Na estação de rádio, Belizário aprecia o grupo The Golden Boys cantando *Entrevero* no Jacá de Danilo Castro (com instrumentação de violão, contrabaixo e arranjos de vozes); na televisão há a gravação do grupo Cowboys que cantam *Chuca chuca* de Barbosa Lessa

⁵⁹ Programa Cine Brasil, TV Canal Brasil, entrevista ao jornalista e sociólogo Luciano Ramos, década de 80

(mesma instrumentação da canção anterior) e Juca Chaves canta *Nasal Sensual* de autoria própria (bateria, contrabaixo, violão, flauta, clarinete). Em todas as situações o personagem principal está presente e assiste as apresentações. A outra canção que aparece no filme é logo na primeira seqüência no ambiente da pensão e Silvinha Chiozzo canta *Lua de Mel* de Bruno Mozart e Ary Monteiro (clarinete, bateria, contrabaixo, sanfona e piano utilizando o recurso diegético de verossimilhança).

As outras músicas inseridas nesta narrativa são extradiegéticas e conservam as características de inserção de música ao modelo hollywoodiano. Dentre elas podemos citar o *leitmotiv* de Belizário, o qual aparece diversas vezes durante o filme, principalmente em suas trapalhadas para se tornar um ator. Trata-se de um tema em andamento acelerado com combinação da instrumentação de flauta, flautim, vibrafone e naípe de cordas em uníssono. Outro tema é para o casal Belizário e Terezinha, que acentua o romance dos dois, em andamento lento com melodia no naípe de cordas, acompanhamento de harpa e contrapontos de clarinete e flautim, ou seja, uma instrumentação padrão para esse tipo de construção narrativa.

O filme *Esse Rio que eu amo* apresenta uma composição de Tom Jobim, *Sinfonia do Rio de Janeiro* em parceria com Billy Blanco. Também insere números musicais com Albertinho Fortuna, Os Cariocas, Coral Severiano Filho, Jamelão, Luely Figueiró, Maysa, Nelly Martins, Risadinha, Ted Moreno. O filme tem quatro partes: *Balbino, o homem do mar* e *O milhar seco*, inspirados em contos de Orígenes Lessa; *A morte da porta estandarte* inspirada em um conto de Aníbal Machado e conta com Lana Bittencourt e a Escola de samba Acadêmicos do Salgueiro no elenco e *Noite de Almirante* de Machado de Assis (SILVA NETO, 2002, p. 316).

5.3 Primeiras mudanças na trilha musical com direção de Radamés Gnattali

O filme *Assassinato em Copacabana* também foi dirigido por Eurides Ramos e é um drama escrito por ele e Abílio Pereira de Almeida. Nos créditos não há o nome do compositor da trilha, entretanto pelas informações coletadas com entrevistados e características musicais

presentes no filme, podemos afirmar que a trilha musical é de Radamés Gnattali.

Embora neste filme algumas composições musicais ainda sejam realizadas ao modelo dos filmes dos anos 50 - créditos iniciais e finais com utilização do padrão orquestral para aberturas e *grand finales*; instrumentação típica para apresentação de pares românticos; música que paraleliza a ação do personagem cômico e outros - já notamos alguns diferenciais sobre a trilha musical. Um deles é a introdução de pequenos conjuntos musicais em cena e com formações *jazzísticas*. Outro diferencial é a colocação da música para acompanhamento psicológico do personagem, sublinhando seu comportamento com comentário sonoro.

Assassinato em Copacabana narra a história de Jaqueline e seu envolvimento com o assassinato do dono de uma boate. A moça é modelo e conhece Paschoal, dono de uma conceituada casa noturna em Copacabana, no Rio de Janeiro. Paschoal está sempre cercado de mulheres bonitas e quer conquistar Jaqueline, mas ela namora Humberto. Paschoal lhe oferece um emprego de cantora na boate e leva Jaqueline para várias festas. Nestas festas, Jaqueline percebe que Paschoal está envolvido com o tráfico de drogas e resolve desistir de tudo. Paschoal não se conforma e manda um amigo oferecer muito dinheiro para que ela cante na boate, ela recusa. Ao mesmo tempo, um senhor marca encontro com pai de Jaqueline para que ele lhe venda umas ações de seguro. O pai vai ao encontro do homem, mas ele não está, quem o recebe é a filha, uma moça bonita e atraente. Ele vai embora, mas volta no outro dia. Quando volta, a mesma moça se insinua para ele e seu namorado Silvio, chega. Há uma discussão e o pai de Jaqueline, defende a moça e atira em Silvio. Ela fica desesperada e pede para que ele vá embora. Em casa, o pai de Jaqueline está atormentado com o crime que cometeu e conta para a filha. Em seguida, um telefonema o chantageia sobre a morte de Silvio. Humberto começa a seguir pai de Jaqueline e desconfia que algo está errado. Segue também o homem que está extorquindo o velho. Jaqueline vai pedir dinheiro a Paschoal para ajudar o pai e ele marca com ela em sua casa na mesma noite às 21h. Humberto descobre o chantagista que lhe conta tudo sobre o envolvimento de Paschoal na extorsão. Jaqueline chega na casa de Paschoal e o encontra morto. Silvio a ataca e coloca em sua mão o revólver que matou Paschoal. Humberto chega com a polícia e Silvio é preso em flagrante. Jaqueline conta o que sabe e tudo é esclarecido. Humberto e Jaqueline reatam namoro.

Os créditos iniciais de *Assassinato em Copacabana* são apresentados com o rufar dos tímpanos para a entrada da introdução realizada com acordes nos metais e melodia nas cordas em região aguda. Há variações de instrumentação durante a apresentação do tema, ora a melodia está no naipe de cordas e ora nos metais. Desta forma, a abertura se instala e o espetáculo vai começar.

Há neste filme a música que caracteriza personagens cômicos. Paschoal e o grupo vão ao clube. Polí brinca com os amigos e cai na piscina. Neste caso a caracterização foi feita com um tema em solo de flauta, executando escalas descendentes quando Polí caminha e cai na piscina. Outro padrão, presente também nos filmes *hollywoodianos* diz respeito ao par romântico Jaqueline e Humberto e trata-se do *leitmotiv* do casal. Logo no início do filme, quando o casal Jaqueline e Humberto se vê pela primeira vez ouvimos o tema com melodia na região aguda dos violinos, simbolizando que a união do mesmo é tranqüila e feliz. O tema romântico apresentado com melodia nos instrumentos de cordas, aparece também quando Humberto e Jaqueline conversam e ela diz que o ama, mas está confusa devido às oportunidades que estão surgindo no mundo da moda. Ao final do filme, quando todo o crime se esclarece o tema romântico do casal reaparece e marca o final.

No filme também ocorrem momentos de breve inserção musical para realçar algumas ações:

- Na seqüência em que Jaqueline dá um tapa em Paschoal. O tema melódico presente está no trompete, acompanhado pelas cordas e piano.
- No momento em que Silvio vê o pai de Jaqueline dançar com a mocinha e ele bate nela. Há a presença de notas sustentadas no naipe das cordas em região aguda.
- Na mesma seqüência, o pai de Jaqueline se irrita, tira o revólver de Silvio e atira nele. Após a queda do moço, ouvimos uma melodia agitada nos instrumentos de cordas na região aguda em andamento rápido.
- No momento em que o pai de Jaqueline procura alguma menção sobre o crime no jornal. Seus óculos caem e quando ele se abaixa para pegar, vê uns pés em sua frente e levanta os olhos, neste

plano, a música faz uma pontuação dos metais e das cordas.

Assassinato em Copacabana traz diferenciais com relação às entradas de músicas diegéticas. Ao contrário dos filmes anteriores, que utilizavam arranjos orquestrais, as inserções diegéticas são apresentadas com pouca instrumentação. Relacionamos nessa linha, duas canções interpretadas na boate com pequenas orquestras *jazzísticas*, muito em voga na década de 60. Essas canções atestam a temporalidade do filme, pois são de Tom Jobim, que fazia sucesso na década de 60. Na seqüência da boate há uma orquestra de *jazz* se apresentando, Paschoal chega e cumprimenta Jaqueline. Logo em seguida, a boate apresenta um número musical com Silvinha Teles que canta *Demais* de Tom Jobim e Aloysio de Oliveira ao ritmo da bossa nova. Vale notar que Silvia Teles aparece na narrativa com sua verdadeira identificação de cantora de sucesso e por isso há uma identificação estética com os filmes dos anos 50, nos quais os cantores estavam presentes nos filmes para contribuir na sua projeção. A canção é apresentada com instrumentação de bateria, piano, órgão no acompanhamento, cordas, madeiras e metais pontuando acordes, com arranjo econômico. Bailarinos dançam enquanto a moça canta e há alteração no andamento da música para os bailarinos solarem. Essa apresentação demarca um momento de transição na colocação de canções em filmes, pois mesmo com um arranjo sem rebuscamento e introduzindo a bossa nova, ainda vemos bailarinos encenando a canção, ainda há a herança da década anterior.

Depois desta apresentação, Poli apresenta Jaqueline como cantora. A moça então canta outra bossa nova, *Felicidade* de Tom Jobim e Vinícius de Moraes. Jaqueline é acompanhada por piano, cordas, contrabaixo, madeiras e bateria. Após a apresentação, Paschoal convida Jaqueline para se apresentar na boate por mais vezes. Agora, já configurada a nova formação instrumental, o filme a assume e somente mostra os conjuntos de formação *jazzísticas* como estes ao longo da narrativa. Nas seqüências seguintes já percebemos o mesmo tipo de inserção diegética. O primeiro, na festa na casa de Paschoal que coloca um disco para tocar e ouvimos piano, contrabaixo e bateria.

Em *Assassinato em Copacabana* novamente atestando a temporalidade do filme, há duas inclusões de ritmos em voga na década de 60, *rock and roll* e *boogie woogie* em inserções diegéticas. No primeiro momento, há uma suposta festa na casa de um rico. Pai de Jaqueline vai até a casa e encontra a filha do milionário. Ouvimos uma inserção de *rock and roll* na vitrola

com guitarras e saxofones. O outro momento é quando a mãe de Jaqueline chega em casa e sua filha ganhou um disco de *boogie-woogie* e quer que todos ouçam, ela o coloca na vitrola.

O filme também apresenta outras seqüências musicadas no campo extradiegético que sublinham ações de perseguição e situação. Podemos assinalar a seqüência em que Humberto segue o homem suspeito de extorquir o pai de Jaqueline e o vê entrando num prédio. O tema é agitado com melodia em flauta e flautim e os metais fazem contraponto rítmico. Na segunda vez da perseguição o mesmo tema reaparece. Outro momento é quando Jaqueline vai à casa de Paschoal e o vê caído no chão. Silvio a ataca, foge e coloca a arma na mão dela, ela pega e vê Paschoal morto. O tema inicia com melodia no piano e cordas suspensas no agudo. Depois, surge o tema grave com melodia agitada nas cordas na região aguda. O mesmo tema é executado quando a polícia chega na casa de Paschoal e tenta desvendar o que aconteceu.

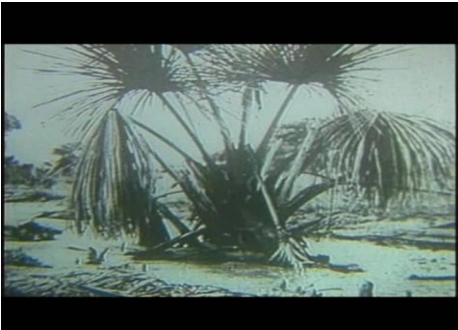
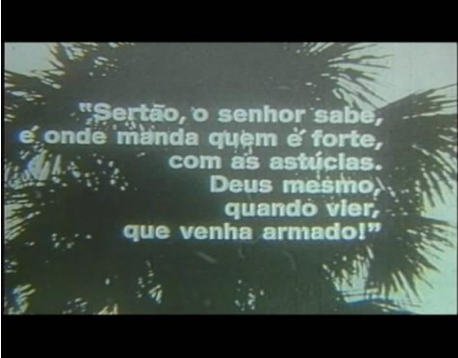

O filme traz também outro diferencial à década anterior, apresenta a música como recurso que acompanha a trajetória psicológica dos personagens. O pai de Jaqueline está atormentado por ter atirado em Silvio. Ele não consegue dormir e a música que acompanha esta cena apresenta um tema em cordas e metais, com andamento *moderato* e combinação da frase “o senhor matou o Silvio...”. Chion coloca que esse tipo de inserção está relacionado com o que ele denomina de efeito empático. Nesse efeito, a música adere ao sentimento despreendido pelo personagem. É a música que destaca as emoções, no caso aqui, a música ressalta o desespero do pai de Jaqueline, por estar sendo pressionado, e coloca ao espectador o clima de angústia vivido por ele.

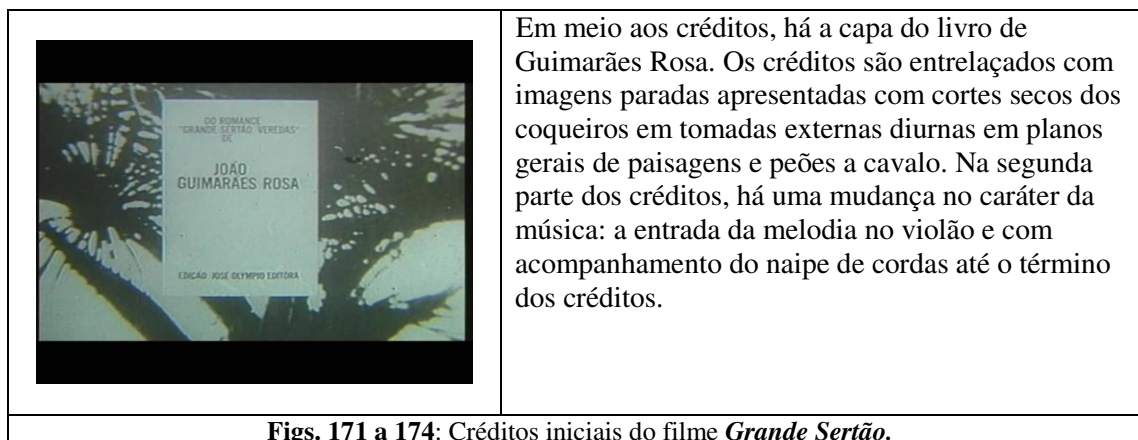
Outro filme deste período é *Grande Sertão*, produzido e dirigido por Renato e Geraldo Santos Pereira, com música original e regência de Radamés Gnattali, baseado no livro *Grande Sertão Veredas* de Guimarães Rosa. Este filme apresenta características hollywoodianas para a inserção musical e também como os anteriores, já denota algumas mudanças, como veremos a seguir.

O filme trata das lutas e dissabores dos homens do sertão mineiro. Jagunços, fazendeiros e peões fazem parte da narrativa lutando e matando a qualquer preço pela posse de terras e pelo poder. Riobaldo, um rapaz que sabe ler, escrever e ensina os donos de fazenda,

resolve entrar para um bando de jagunços por estar insatisfeito com sua passividade e com as injustiças cometidas por bandos violentos. No bando de Joca Ramiro, Riobaldo conhece Diadorim, filha de Joca, e se apaixona por ela, entretanto a moça se traveste de homem para lutar junto ao pai e os jagunços. Após a morte de Joca Ramiro, Riobaldo se torna o chefe do bando e trava uma batalha com o pessoal de Zé Rebelo para vingar a morte do parceiro, contudo essa batalha culmina na morte de sua amada Diadorim.

Os créditos iniciais de *Grande Sertão* estão assim dispostos com relação à música:

	<p>Os créditos iniciais apresentam <i>zoom in</i> e <i>zoom out</i> em figuras de coqueiros parados e silêncio nas pistas de música e ruídos.</p>
	<p>Com a passagem em fusão para coqueiros ouvimos um berrante soando uma nota pedal. Em seguida aparece uma tela com coqueiros ao fundo com os dizeres: <i>Sertão, o senhor sabe, é onde manda quem é forte, com as astúcias. Deus mesmo, quando vier, que venha armado.</i> Essa frase, do livro de Guimarães Rosa, configura a espacialidade do filme, o sertão brasileiro. A esse momento, ouvimos ruídos de bois, bezerros e cavalos.</p>
	<p>Só depois destes dizeres é que a trilha musical começa com a introdução de um tímpano, caixa clara e acordes no naipe de metais em andamento <i>allegretto</i> ao ritmo de marcha, apresentando o nome da produtora e o nome do filme que surge em <i>zoom out</i> e desaparece em fusão a outros coqueiros. Neste momento ouvimos a melodia e o tema é colocado sob forma de <i>stretto</i> para o naipe dos metais e madeiras.</p>



A divisão da música da abertura em duas proposições diferentes também é a demonstração da divisão da trilha do filme como um todo. Desta forma, os créditos iniciais já apresentam quais os tipos de músicas e situações que encontraremos ao longo do filme. De um lado, a música orquestral sinfônica e de outro, a música com arranjos de violão e cordas ou somente solos de violão. É assim que trataremos da organização do tempo-espço do filme, do caráter temático, do envolvimento dos personagens, dos acontecimentos gerados por algumas decisões.

♩ = 120

Fig. 175: Primeiro tema presente nos créditos iniciais de *Grande Sertão*.

O primeiro tema apresentado nos créditos com a inclusão de uma marcha acentuada e melodia nos metais se torna o *leitmotiv* das batalhas entre jagunços. São seqüências nas quais vemos muitos jagunços montados a cavalos, tomadas gerais de campos abertos, mortes e lutas. As cinco seqüências têm arranjos diferenciados, entretanto utilizando o mesmo tema melódico ou modificações dele (como por exemplo, em outra tonalidade, ou suprimindo algumas notas musicais, ou procedendo o tema em pergunta e resposta em naipes de instrumentação diferentes, ou ainda apresentando o tema sob forma de *stretto*) e o mesmo motivo rítmico. O tema aparece na cinco vezes na narrativa, incluindo os créditos:

- Hermógenes oferece para chefiar o bando comandado por Zé Rebelo, que não aceita a proposta e diz que cumprirá sua sentença e palavra. Hermógenes vai embora, Riobaldo e seu bando vão atrás dele e lutam contra homens armados contratados pelo governo para matar os fora da lei do

sertão. Na batalha, Diadorim é ferida. Ouvimos para essa batalha, percussão no bumbo, figuras rítmicas na caixa e orquestração em andamento lento.

- Hermógenes vai ao quarto de Diadorim, seu pai Joca Ramiro vê e defende a filha. Hermógenes atira nele. Riobaldo decide vingar a morte de Joca.

- Riobaldo se revolta, assume ser o chefe do bando e mata Zé Rebelo. Depois segue com bando de jagunços atrás do matador de Joca. A orquestra toca uma melodia imponente no naipe de metais com percussão de bumbo e pratos, simbolizando que outra batalha se iniciará.

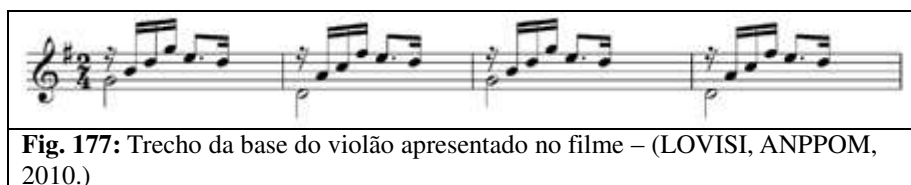
- Batalha entre jagunços de Hermógenes e Riobaldo. Diadorim luta com Hermógenes e morre.

O segundo tema ao violão aparece duas vezes, nos créditos iniciais e logo no início do filme, na apresentação dos peões, juntamente com a locução de cada um. Desta forma, a apresentação dos jagunços tem um caráter humanizado. A instrumentação delicada proporciona isso e juntamente com os rostos dos homens rudes. A colocação da música desta forma causa a empatia, cria uma atmosfera e conduz o espectador, conceito comentado por Chion de valor agregado, comentado anteriormente. Contudo, temos ao longo da narrativa, muitas inserções musicais ao som de violão combinado com o naipe de cordas da orquestra. Assim, o segundo tema dos créditos é uma referência do que o espectador encontrará no filme: um tema denso para momentos tensos e um tema delicado para situações menos agressivas e que caracterizam o sertanejo em sua essência.

The image shows a musical score for a guitar piece in 2/4 time. The tempo is marked as ♩ = 60. The key signature has one sharp (F#). The score consists of two staves. The first staff starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The melody begins with a quarter rest, followed by a quarter note G4, and then a series of eighth and quarter notes. Chords G(13), D7, G, D7, G(13), D7, G, and D7 are indicated above the staff. The second staff starts with a treble clef and a key signature of one sharp. It begins with a double bar line and a repeat sign. The melody continues with similar rhythmic patterns. Chords G(13), D7, G, D7, G7, D7, G7, and D7 are indicated above the staff. The piece ends with a double bar line, a repeat sign, and the instruction '4x Fade-out'.

Fig. 176: Segundo tema presente nos créditos iniciais de *Grande Sertão*.

Outra inserção do violão e cordas é no momento em que Riobaldo deixa sua fazenda. A melodia está sob forma de uma toada⁶⁰ e é apresentada ao som do violão com contramelodia realizada pelo naipe de cordas. Riobaldo sai pelos campos a cavalo, em uma tomada diurna, a câmera faz um plano geral da paisagem, dos cavalos e *travelling* na estrada. Ele cavalga sem rumo e o narrador volta a atuar, contando sobre o sertão. A música só é cortada pelo som grave do berrante. Depois desses planos, a seqüência avança com a narração e tomadas de animais em primeiro plano. Para essa seqüência temos o silêncio da pista de música e atuação da pista de ruídos, ouvimos mugidos dos bois, canto dos pássaros, galinhas e outros.



Outras duas inserções deste tipo caracterizam Riobaldo. A primeira delas é uma narração de Riobaldo sobre a pobreza, a fome e a febre maligna. Neste caso o solo de violão acompanha a angústia do narrador e caracteriza a solidão e a morte no sertão. Na segunda, Riobaldo tenta convencer Diadorim a parar com a guerra. Eles brigam porque ela não admite que ele lhe chame de mulher e o solo em violão acompanha todo o diálogo do casal, caracterizando mais uma vez a rudeza do sertão.

Em *Grande Sertão* temos o *leitmotiv* de Diadorim, que aparece na narrativa em 5 seqüências com predominância do naipe de cordas para os arranjos.

⁶⁰ O gênero musical da toada é lírico, tem a melodia simples e melancólica e seus versos quando cantados são bem claros. Todos esses elementos são apresentados em andamento médio ou lento e têm o violão e a viola como instrumentos típicos. A toada é um gênero que tem características próprias em cada região a qual se desenvolveu, vemos toadas em Minas Gerais, região Amazônica e Rio Grande do Sul.



Fig. 178: Melodia principal do tema de Diadorim – (LOVISI, ANPPOM, 2010)

Embora em uma inserção haja combinação de cordas e violão e ao final, o tema é arranjado para orquestra toda. A primeira introdução desta trilha musical ocorre no início do filme para apresentação da personagem Diadorim, que todos pensam que é um homem. Joca Ramiro chega com os peões mais temidos na fazenda de Odorico. Novamente o recurso da narração é utilizado, o locutor conta a história dos peões e a câmera mostra um a um em primeiro plano dos rostos. Neste momento é apresentada Diadorim, em primeiro plano de rosto e ouvimos o *leitmotiv* de Diadorim. Na segunda aparição do tema, Riobaldo se encontra com uma moça, Diadorim não está em cena e Riobaldo está deitado numa rede. Nesta momento, o *leitmotiv* de Diadorim é ouvido e desta forma, a música denuncia que Riobaldo pensa nela. O tema também reaparece quando Riobaldo beija Diadorim numa noite em um acampamento de jagunços. E por fim, a última seqüência que abarca essa mesma característica é a qual Riobaldo vê Diadorim morta, deitada no caixão. Ele a beija e a acaricia. Sai para fora da casa e vai embora, deixando o comando do bando para outro jagunço. Desta forma, o mesmo tema em cordas que acompanhou o casal é novamente apresentado e a música só é cortada pelos sinos anunciando o final do filme.

Uma seqüência que possui trilha musical não usual para os filmes dos anos 50 e se enquadra no pensamento dos anos 60, é a qual Riobaldo não consegue dormir porque ficou impressionado com a fala dos peões:

Neste momento, a câmera faz planos aproximados frontais de Riobaldo. No primeiro momento, deitado em uma rede, há presença de uma voz *over* que diz: “Todo mundo sabe que o Hermógenes fez pacto com o diabo, à meia noite, numa encruzilhada, Judas é positivo e pactário”, em uma tomada noturna. Logo após, há a introdução da pista de ruídos com o sopro do vento combinado com melodia no naipe de cordas na região aguda e pratos. Riobaldo grita, entretanto a pista de diálogos está fechada e não se ouve sua voz, apenas a música em primeiro plano. É a voz do personagem principal suprimida. A música somada ao vento tem papel narrativo neste momento. Deste modo, a trilha condensa toda a aflição que permeia o personagem. A música passa a fazer parte mais uma vez do universo psicológico do personagem.



Figs. 179 a 182: Trechos do filme *Grande Sertão*.

Nesta seqüência e durante o filme todo, a pista de ruídos é muito utilizada com o som do vento que agrega à narrativa um significado. Segundo Schafer, a paisagem sonora tem aspectos significativos que são “importantes por causa de sua individualidade, quantidade ou preponderância”. (SCHAFER, 2001, p. 25). Para o autor, há sons que determinam os locais, chamados de sons marca, que se referem aos sons únicos de cada comunidade ou espaço e que possui determinadas qualidades que o tornam significativo ou notado pelo povo daquele lugar. No caso de *Grande Sertão* o vento é som marca do sertão e acompanha Riobaldo. Nele também está embutida a figura do demônio. Sobre a pista de ruídos e da escolha do ruído do vento, no boletim da Embrafilme vemos:

O vento é mensageiro de alegrias ou desgraças. Em todo o filme haverá brisas, rajadas, sopros ciciantes no buritizal, ou vento de tempestade, sempre anunciando coisas. O mais importante, no entanto, é o redemoinho, que é um sinal do diabo, aviso do pacto, da morte de Diadorim, da tragédia que se aproxima (EMBRAFILME, boletim informativo, 1965).

Percebemos então, que a trilha musical de *Grande sertão* conserva as características hollywoodianas, mas já apresenta traços de características de filmes do cinema novo, como por exemplo, a instrumentação reduzida com uso de violão em muitas seqüências e a pista de ruído somada à música. Também vimos que no início dos anos 60, Radamés Gnattali ainda estava ligado a Eurides Ramos e Hélio Barroso Netto e compôs trilhas de quatro filmes na mesma linha das comédias musicais dos anos 50. Entretanto, nos anos 60 já notamos a ligação de Radamés

com outros diretores e conseqüentemente seu estilo de composição para trilhas do cinema vão também de encontro às proposições destes diretores. O próprio Eurides Ramos quando dirigiu *Eu sou o tal* e *Assassinato em Copacabana* teve direcionamentos diferenciados para a música de seus filmes, como vimos. Isso se deu pela temática de ambos, mas principalmente porque o cinema neste período passava por transformações importantes deflagradas por Nelson Pereira dos Santos (com *Rio 40 graus* e *Rio Zona Norte*, como vimos), e disparadas pelo movimento que despontava naquele momento, o cinema novo.

5.4 Economia de música, jogo dos planos sonoros e utilização da instrumentação não orquestral – *A falecida* e *Fábula*

Ainda nos anos 60, temos um outro tipo de direcionamento para a música composta para filmes por Radamés Gnattali. Selecionamos dois filmes: *A falecida* e *Fábula*, que apresentam uma redução do número de entradas musicais e não têm mais a orquestra sinfônica como parâmetro para instrumentação, conseqüentemente trazendo outras abordagens para a música inserida na ação.

O filme *A falecida* foi baseado na peça teatral homônima de Nelson Rodrigues e dirigido por Leon Hirszman, um dos expoentes do movimento Cinema Novo. Leon começou suas atividades cinematográficas em paralelo a sua militância política, no movimento estudantil no Rio de Janeiro, tendo sido um dos fundadores do CPC – Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (UNE)⁶¹. Leon Hirszman também atuou como documentarista desde o início até o final de sua carreira e realizou seis curtas metragens. Segundo Teixeira, os documentários de Hirszman seguem os modelos: sociológico, antropológico – *Nelson cavaquinho* e *Partido alto* – e estrutural (TEIXEIRA, 2004, p. 200). Também constam em sua filmografia três séries; dois longas metragens concluídos postumamente - *ABC da greve* (1979-

⁶¹ O CPC em 1962 produziu seu primeiro filme *Cinco vezes favela*, divididos em episódios dirigidos por universitários que posteriormente se envolveram com movimento do cinema novo: além de Leon Hirszman, participavam do CPC, Cacá Diegues, Joaquim Pedro de Andrade, Marcos Faria e Miguel Borges.

1990) e *Bahia de todos os sambas* – e um audiovisual finalizado em vídeo também finalizado pós sua morte.

A década de 60 foi marcada no Brasil pelo governo do regime militar e por atos de censura às manifestações culturais: peças teatrais, canções, filmes, espetáculos de dança e exposições. O regime militar no Brasil refletiu no cinema um sistema de censura imposta no qual os filmes deveriam ser analisados e classificados. Até o golpe militar a censura⁶² classificava os filmes por faixa etária, sem adição de cortes. Depois do golpe, a censura servia aos interesses políticos do governo. Essa foi uma prática de 1964 a 1988, e era um mecanismo de estruturação e sustentação do regime militar. Para isso, o departamento de censura foi subordinado a Polícia Federal e a carreira de censor foi regulamentada, com formação e cursos para censores. Segundo Leonor Pinto, a censura teve quatro fases no Brasil:

- a fase moralista (de 1964 a 1966), com foco de atuação centrado na preservação da moral conservadora vigente protegendo os interesses dos setores da sociedade que apoiaram o golpe. Há nesta fase muitos cortes nos filmes.

- a fase da militarização (de 1967 a 1968), denotada pela preocupação com o conteúdo político nas obras;

- a fase do caráter político-ideológico (de 1969 a 1974), promovendo a sustentação do regime e como protesto o cinema inaugura a fase da metáfora e da alegoria;

- a fase da abertura falsa (1975 a 1988), na qual o governo libera os filmes nas salas de cinema, mas censura na televisão, veículo de entretenimento muito popular no período e conseqüentemente com muitos espectadores (PINTO, apud ROMÃO, 2006).

Por meio de discussões e análises sobre o mercado cinematográfico no Brasil, os cineastas atuantes na década de 60, pertencentes ao movimento do Cinema Novo e pertencentes ao CPC fundaram uma distribuidora, a DiFilm. A empresa foi criada para garantir o retorno financeiro por meio de uma distribuição eficaz. Leon Hirszman participou da DiFilm, empresa

⁶² A ação da censura procurava moldar a produção aos projetos políticos do regime em vigor. Para manter essa imagem do Brasil criou-se o Instituto Nacional de Cinema INC e a Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme), que eram responsáveis pela distribuição e depois pela co-produção dos filmes.

independente e privada com 11 sócios dentre eles Glauber Rocha, Luiz Carlos Barreto, Nelson Pereira dos Santos, Nelson Farias, Roberto Santos, Carlos Diegues entre outros.

Retornando ao filme *A falecida*, dentro desse cenário cinematográfico repleto de problemas com distribuição e situado na fase moralista da censura, o filme foi vetado para exportação. Em sua análise, o censor alegou que:

A infidelidade da esposa, o cinismo do marido traído e a tentativa de conquista pelo papa-defunto indica a impropriedade de 18 anos (...) o filme não deve ser liberado para exportação porque irá depor quanto à indústria cinematográfica brasileira que já sofre das deficiências permanentes tanto técnica como artística⁶³.

Mesmo sendo a princípio vetado para os festivais internacionais, *A falecida* obteve algumas premiações no Brasil: melhor atriz para Fernanda Montenegro em 1965, Prêmio Governador do Estado de São Paulo; Melhor Filme, Diretor, Atriz, Ator (Paulo Gracindo) e Autor (Nelson Rodrigues), II Festival de Cinema de Teresópolis, RJ, 1965; Prêmio Gaivota de Prata, Festival Internacional do Filme do Rio de Janeiro, 1965; Melhor Atriz, I Semana do Cinema Brasileiro, DF, 1965.

A falecida traz características da estética do cinema novo. É interessante notar que no filme usou o recurso de câmera na mão com propostas de Dib Lufti para esse tipo de tomada e utilizou também o recurso da fotografia estourada com o trabalho de José Medeiros, além de super closes de Fernanda Montenegro.

O filme é baseado na peça homônima de Nelson Rodrigues, considerado um dos dramaturgos modernos mais polêmicos. Nelson impingiu em seus textos o caráter dos personagens ao estilo realista, pontuando seus desejos mais íntimos, por isso, foi considerado por alguns críticos como imoral e teve muitas peças censuradas. Em sua trajetória, teve ligações com o jornalismo, e já com 13 anos atuava como repórter policial. Como dramaturgo estreou em 1941,

⁶³ Recordar Produções Artísticas. Memória da censura no cinema brasileiro - 1964 a 1988. Rio de Janeiro. Parecer de 23 jul 1965, disponível em: <http://www.memoriacinebr.com>, acesso em 31 mar 2011.

com a peça *A mulher sem pecado*. Nelson Rodrigues também teve uma relação estreita com o cinema. Seu primeiro trabalho foi em 1950, no filme *Somos Dois*, dirigido por seu irmão Milton Rodrigues, também musicado por Radamés Gnattali, atuou como colaborador no roteiro de *Mulheres e milhões* dirigido por Jorge Iléli e em *Eu sou Pelé*, dirigido por Carlos Hugo Christensen.

Nas obras de Nelson Rodrigues, notamos uma crítica à sociedade e a presença do tom da tragédia grega, embora transposta para a sociedade carioca do século XX, o que alguns autores o nomeiam de tragédia carioca ou tragédia de costumes. Segundo a pesquisadora Iris Vasconcelos,

A obra de Nelson Rodrigues, obviamente, não escapa aos padrões universalizantes. Sua dramaturgia assimilou a tendência americana que, por influência do cinema, dá ênfase ao interesse pelo indivíduo, pela personalidade humana, entrelaçando causa e efeito, fundindo presente e passado, realidade e imaginação, objetivo e subjetivo, fatos reais e digressão da memória afetiva, de forma que procura transcender o realismo ao transfigurar em poesia dramática as análises psicológicas e as explicações sociais (VASCONCELOS, 2006, p. 103).

Complementando o pensamento de Vasconcelos, para Magaldi, o teatro de Nelson se divide em três núcleos temáticos: as peças psicológicas, as míticas e as tragédias cariocas – dentre elas *A falecida* e *Perdoa-me por me traíres* – embora as características de cada núcleo se intercalem. (MAGALDI, 1981, p. 9).

A falecida narra a história de Zulmira (interpretada por Fernanda Montenegro), uma mulher simples que é obcecada pela idéia da morte e deseja um enterro luxuoso, como compensação pela vida miserável que leva, em um subúrbio do Rio de Janeiro. Zulmira planeja um enterro luxuoso e vai até a funerária fazer um orçamento. Em seu leito de morte, a moça faz um último pedido ao marido, desempregado e fanático por futebol, que tenha um funeral soberbo.

O marido diz que não tem condições, então a moça pede que ele procure Pimentel, um rico empresário. No momento de sua morte, o marido procura o milionário e descobre que sua esposa teve uma relação amorosa com ele, mesmo assim, pede o dinheiro para o funeral. Em posse do dinheiro, vai até a funerária e encomenda o caixão mais barato. O funeral acontece e o marido não comparece, vai ao jogo do Vasco.

Podemos dividir a narrativa do filme em duas partes. O roteiro pudovkiniano planta a informações na primeira parte, que vai até a morte de Zulmira. A partir daí há uma guinada, um *flash back* que fará Toninho entender toda a realidade. Essa segunda parte é mais tragicômica, até pelo tom de psicanálise insinuado.

Diferente da década anterior a qual, Radamés e os diretores priorizavam a canção sob forma diegética ao longo da narrativa e a trilha musical era abundante nos filmes, percebemos que a trilha musical deste filme é muito econômica. Há ao longo da narrativa, muitas seqüências sem música, nas quais o silêncio na pista de música é priorizado. Outra particularidade deste filme, apontada na trilha sonora, é a alternância dos planos sonoros.

A trilha musical proposta por Radamés Gnattali para este filme se baseia em dois temas. Ambos são apresentados para a mesma personagem. Um deles é um solo de violão para as seqüências em que Zulmira está feliz e o outro, a canção *Luz Negra*, composta por Nelson Cavaquinho e Amâncio Cardozo que se torna o *leitmotiv* de Zulmira ao longo do filme.

A letra da canção *Luz negra* remete a história da personagem principal e suas angústias:

*Sempre só,
Eu vivo procurando alguém
Que sofra como eu também
Sempre só,
E a vida vai seguindo assim
Não tenho quem tem dó de mim*

*A luz negra de um destino cruel
Ilumina um teatro sem cor
Onde estou representando o papel
Do palhaço do amor...*

Sempre só,

*E a vida vai seguindo assim
Não tenho quem tem dó de mim
Eu estou chegando ao fim...*

O tema composto originalmente como canção é apresentado ao longo da narrativa sete vezes com arranjo instrumental, com variações rítmicas e de instrumentação e em inserções não diegéticas, como aconteceu no filme *Rio 40 graus*, já analisado. Embora ao longo do filme a canção se apresente com arranjos instrumentais, a letra é remetida e comparada à personagem principal. Zulmira se sente só e quer morrer, como relata a canção. Vale lembrar que a escolha desta canção provavelmente se deu por opção do diretor Leon Hirszman, já que o diretor tinha admiração pelo músico e quatro anos após o filme ter sido lançado, em 1969, ele dirigiu o curta-metragem *Nelson Cavaquinho*.

Os arranjos de Radamés para o filme *A falecida* priorizam pequenas formações instrumentais. Nos créditos iniciais há a apresentação da personagem principal, pela inserção da música, com a formação de violino na melodia somada somente ao acompanhamento de violão, que está com volume quase imperceptível. Desta forma, já no início, sabemos de que se trata de uma mulher solitária, pois a escolha do violino reforça essa idéia. A moça anda sozinha pela rua em uma manhã chuvosa com a música em 1º plano, como a letra diz: “*sempre só, eu vivo procurando alguém que sofra como eu também, sempre só*”. Os créditos combinam alternância das pistas de música e ruídos.

Nos créditos iniciais, Zulmira sai de sua casa e há silêncio na pista de música. Ouvimos ruídos de carros na rua, passos, vento. O tema melódico aparece no momento do crédito A FALECIDA, apresentado no violino.



Figs. 183 e 184: Créditos iniciais do filme *A falecida*.

O tema está na tonalidade de si menor e a melodia apresenta a 7ª maior da escala. A melodia é permeada pelo movimento descendente em semitons si-la#-la/ fa#-fa-mi/ e semitons e tom em ré-dó#-si. Esses três movimentos descendentes em seqüência, também colaboram para que a melodia se configure como descendente e apresente um caráter sombrio e misterioso em acordo com o título, A FALECIDA, e caminhando para a região grave. Desta forma, a composição complementa e comenta os créditos, além de estabelecer já no início do filme o caráter da personagem principal.

Adagio - Tema principal de Luz Negra - A falecida

Fig. 185: Tema musical Luz Negra – filme *A falecida*.

Na continuação dos créditos iniciais, Zulmira entra no trem e ouvimos novamente a atuação pista de ruído, com os sons do trem. Depois que Zulmira senta, o arranjo apresenta densidade com a colocação de uma pequena orquestra para execução do mesmo *leitmotiv*. Zulmira está sozinha no trem, como a canção diz, entretanto com a inclusão do arranjo agitado e com mais instrumentos, temos a impressão de que ela está acompanhada, e de fato está, dos passageiros do trem. Assim como o arranjo privilegia o motivo melódico principal da canção ouvido em diversos instrumentos, em contraponto, a solidão de Zulmira também está estendida a todos os momentos de sua vida.

Esse mesmo *leitmotiv* aparece posteriormente, com arranjo para dois instrumentos. Trata-se do momento em que Zulmira relata ao marido que tem um plano para sua morte, no caso, violão no acompanhamento e violoncelo na melodia, com música em 2º plano sonoro. A escolha do violoncelo, instrumento de timbre grave, para realização da melodia evidencia o caráter fúnebre que ocorre durante toda a narrativa. Outra seqüência em que a canção que se torna o *leitmotiv* de Zulmira aparece quando Pimentel narra seu envolvimento com a moça. Com um arranjo que prioriza o *acordeon* executando o tema em ritmo de marchinha de carnaval, com percussão, andamento lento, pontuação de clarinete. Entretanto, a seqüência mais marcante é

última na qual o *leitmotiv* de Zulmira é tocado em 1º. plano com acompanhamento de gritos e suspiros da torcida em um campo de futebol.

A pista de ruídos inicia com o foco no trem em movimento e continua com os planos do interior do trem. Ao focalizar o rosto de Zulmira o tema retorna com a instrumentação de flauta e cordas.



Figs. 186 e 187: Créditos iniciais do filme *A falecida*.

O tema melódico descendente pode ser notado na flauta e depois nas cordas. Desta forma, há movimento entre as vozes, mas a manutenção da idéia de mistério.

♩ = 50 rit. Andante

Fig. 188: Partitura do *Leitmotiv* – filme *A falecida*.

Toninho ao invés de ir ao enterro da esposa, vai ao jogo de futebol. Vemos em plano geral, Toninho sentado ao meio da torcida, a arquibancada está lotada. Depois, a câmera o focaliza em plano médio, gritando com outros torcedores. Por fim, em plano próximo, sentado chorando ao som do *leitmotiv* em 1º plano, o filme acaba com essa inserção.



Figs. 189, 190 e 191: Trechos finais do filme *A falecida*.

Estas últimas três seqüências analisadas demonstram o que Chion chama de contrato audiovisual: “informações sonoras e visuais, quando percebidas conjuntamente, mutuamente se influenciam”. Ou seja, o espectador pode conectar a música ao mundo do personagem, ao perceber através dos elementos sonoros e visuais, a construção de uma escuta subjetiva. Para o autor,

O ponto de escuta torna mais complexo o ponto de vista, por apresentar também um sentido espacial (de que ponto do espaço figurado na tela o som é escutado) além de um sentido subjetivo - que o personagem está escutando o que o espectador escuta. (CHION, 1990).

Neste caso, Zulmira objetivamente não escuta o que o espectador escuta, pois se trata de uma inserção não diegética, mas a impressão que o espectador tem é que a música é inerente à personagem. Complementando esse pensamento, podemos incluir a colocação de “*pure* ou *dramatic scoring*” que segundo Hagen, “a melodia tocada representa a licença total dramática”. Entretanto, no desenrolar da narrativa, a inserção desta canção sob forma instrumental torna-se tão presente e pontual que causa a percepção ao espectador de que a música e a personagem são uma única composição, ficando evidente que uma complementa, informa, molda seu estado de espírito e está sempre conectada a outra (HAGEN, 1971).

Outro tema presente é o solo de violão. Ele aparece duas vezes, com mesmo arranjo e andamento, justamente nas seqüências em que Zulmira está feliz. Na primeira a personagem toma banho de chuva e sorri. A câmera focaliza em 1º plano o rosto de Zulmira sorrindo em uma tomada de 360º, com dois cortes. Na segunda, Zulmira beija seu amante Pimentel em várias tomadas em 1º plano e planos médios, deitados na cama. Nas duas seqüências, há o foco no sorriso de Zulmira e em ambas a música celebra esse momento de felicidade em 1º plano sonoro.

Primeira seqüência em que o tema ao violão aparece no filme. Zulmira recolhe a roupa no varal no momento em que começa a chover. Em fusão de imagens, a personagens decide se molhar na chuva. Trata-se de um tema centrado na tonalidade de Dó Maior, com melodia simples e sem tensões. A apresentação do tema musical desta forma singela, aliada a imagem de Zulmira na chuva e em um dos momentos raros em que a personagem esboça felicidade, nos traz a leitura da simplicidade que a personagem procura. É a morte que ela almeja e a vida simbolizada na chuva. A chuva lhe trouxe alegria e a água eximiu Zulmira da morte.



Figs. 192 a 194: Trechos do filme *A falecida*.

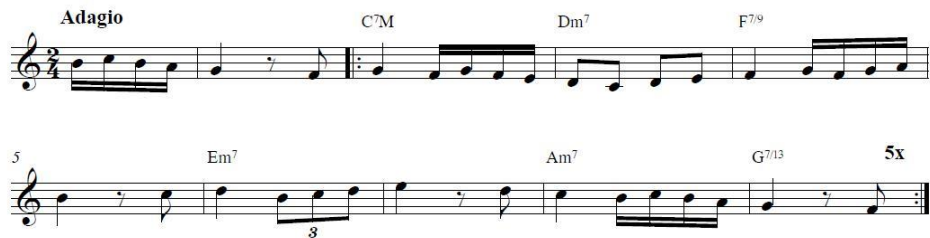


Fig. 195: Trecho do 2º. Tema musical do filme *A falecida*.

Sobre o jogo dos planos sonoros nesta narrativa, ouvimos a música em 1º, 2º e 3º planos, alternando com os diálogos e com os ruídos. Como exemplo, tomamos a seqüência na qual Zulmira liga para Timbira e encomenda seu caixão. Timbira desliga o telefone e pergunta para os amigos se Zulmira estaria dando o golpe. Ao falar sobre a encomenda, a música está em 3º plano, em 1º plano ouvimos o diálogo dos dois personagens ao telefone e em 2º plano, os ruídos.

Vale lembrar que a parceria Leon Hirszman e Radamés Gnattali foi novamente

repetida em 1981, no filme *Eles não usam black-tie*, também com Fernanda Montenegro no elenco, analisado posteriormente.

Fábula foi dirigido por Arne Sucksdorff e teve direção musical de Luciano Perrone e música de Radamés. Sucksdorff era sueco, especialista em documentários, ganhando vários prêmios como diretor de curta metragens como: Oscar em 1947; Festival de Cannes em 1952 e Palma de Ouro em 1954. O diretor chegou ao Brasil em 1962 e montou um curso de formação em técnica cinematográfica por iniciativa da UNESCO, trazendo para o Brasil diversos equipamentos⁶⁴. Foram seus alunos importantes cineastas como Eduardo Escorel, Vladimir Herzog, Joaquim Pedro de Andrade, entre outros. Sucksdorff viveu mais de 30 anos no Brasil, a princípio no Rio de Janeiro e depois no Mato Grosso, e teve seu nome ligado ao movimento do Cinema Novo.

A espacialidade de *Fábula* é composta em Copacabana, no Rio de Janeiro, nas praias e no morro. É interessante perceber que o filme é legendado – provavelmente para facilitar a participação em festivais internacionais - e apresenta durante toda narrativa uma locução que comenta as situações, explica e faz questionamentos ao espectador.

O filme narra o cotidiano de quatro crianças moradoras de rua: Jorginho, Paulinho, Lici e Rico. Ao longo da narrativa, os meninos engraxam sapatos, pedem dinheiro nas ruas, vendem pipas, fazem pedidos a Iemanjá e dormem nas ruas e praias do Rio de Janeiro. Ao final, Rico fica doente e resolve voltar à instituição a qual tinha fugido e os três amigos continuam nas ruas. A temática principal de *Fábula* é questão da sobrevivência destas crianças que ao longo da narrativa testam várias estratégias para conseguir dinheiro e comida.

Apesar desta cruel realidade, o filme tem momentos poéticos significativos e curiosamente a maioria destes momentos não foram acentuados pela música e sim pelo silêncio da pista musical. O filme apresenta poucas inserções musicais. Segundo Huntley e Manvell: “quanto maior a economia na utilização da música, maior será o efeito dramático por ela alcançado” (HUNTLEY; MANVELL, 1957, p. 73). E desta forma o silêncio da música provoca

⁶⁴ Dentre os equipamentos temos as câmera de 35 mm, Arriflex e 16mm, Éclair; mesa de montagem Steenbeck na qual Nelson Pereira dos Santos montou *Vidas Secas*; os primeiro gravadores Nagra, para som direto; além de tripés refletores e outros.

uma intensidade nos diálogos, como veremos a seguir.





Podemos dividir o filme em duas estruturas maiores que são caracterizadas por um elemento cênico, a pipa. Na primeira parte, esse elemento liga algumas seqüências do filme e dá um caráter de alegria e principalmente de liberdade. Já na segunda parte, a pipa desaparece e a temática é outra, menos poética e mais cruel.

Os créditos iniciais são realizados com imagens em movimento de uma pipa no céu e já são a primeira seqüência do filme. A música apresenta a melodia na flauta, com acompanhamento de violão, percussão e bateria, em uma intervenção *jazzística* e ruídos de avião. Há uma tomada diurna e externa em plano geral do céu do Rio de Janeiro e foco em uma pipa. Os cortes secos são para primeiro plano do rosto de um menino sorrindo e empinando a pipa. O término dos créditos também é o final da música e há o início de uma nova proposição sonora, agora dando ênfase a pista de ruídos com sons do canto de pássaros e vento. Os créditos acabam, mas a seqüência se mantém. Essa composição está presente em todas as tomadas de Jorginho empinando a pipa na primeira parte do filme e tornou-se o *leitmotiv* da pipa, aparecendo mais cinco vezes, com o recurso da improvisação para a melodia.



A partir desse momento são apresentadas as crianças que construíram um barraco no morro e vivem em condições precárias. O primeiro a ser apresentado é Jorginho, que brinca com louva-deus. Notamos uma intervenção sonora de um samba lento, com violão, percussão e flauta. Após apreciar o inseto, Jorginho sai correndo para o barraco e começa a locução: “Eram ruínas

de um barraco, ou resto de brinquedo, mas eles fizeram disto um lar, com toda seriedade, pensando que seria para a vida inteira (...)” Além de apresentar o espaço em que a ação transcorre, o narrador também neste momento apresenta cada personagem relatando suas trajetórias.

<p>Jorginho é o mais astuto deles, sempre sorrindo, tem seus momentos de lazer empinando pipas e sempre arruma dinheiro com sua esperteza.</p>	<p>Lici é a única menina da turma e faz as tarefas exercendo o papel de mãe e dona de casa. A menina limpa, costura e cozinha.</p>	<p>Paulinho é o mais velho deles e se sente responsável pelos amigos, tenta dar o exemplo que o trabalho é o melhor caminho para eles.</p>	<p>Rico, único branco da turma, fugiu de uma instituição em Caxambu por receber maus tratos.</p>
			
<p>Figs. 199 a 202: Personagens principais do filme <i>Fábula</i>.</p>			

Outro momento de intervenção sonora é na continuação da primeira seqüência. As mulheres que moram no morro lavam roupa em um pequeno lago e inicia um samba com percussão e contrabaixo executando 1º e 5º graus com apenas um acorde. Uma das moças vai embora com uma lata na cabeça e Lici faz o mesmo, imitando seu rebolado. Neste momento o samba continua, mas há entrada da cúca, que realiza um comentário sonoro para menina que caminha graciosamente.

A segunda seqüência inicia o segundo espaço explorado no filme, a feira de Copacabana. Lá as crianças comem restos de comida e a intervenção da música tem melodia na flauta, com acompanhamento de cavaquinho e percussão, também ao ritmo do samba. O terceiro espaço é a praia, onde Jorginho corta as pipas dos meninos e as vende mais barato. O narrador explica sobre o duelo das pipas e a técnica para conseguirem o feito. O vendedor de pipas fica furioso e chama a polícia, que não acha nenhuma irregularidade e libera os meninos. O mesmo

leitmotiv da pipa reaparece neste momento, com grande intensidade, andamento acelerado e com improvisado na melodia realizado pela flauta.

O filme apresenta muitos momentos de reflexão sobre a cidade e os moradores miseráveis. É o contraponto da cidade do Rio de Janeiro, recheada de belezas naturais e turistas com os meninos de rua e habitantes dos morros. Estes momentos não têm intervenção de música, ao contrário do direcionamento do padrão americano de inserção sonora. O significador de emoção aqui é a imagem com a combinação do silêncio da música, mas com a inserção de ruídos e diálogos. Selecionamos a seqüência da morte do vendedor de balão, que ilustra esse tipo de construção imagética audiovisual citado.

Após terem faturado com as vendas das pipas na praia todos vão para o morro. O vendedor de balão diz que ainda não vai embora, pois precisa vender seus balões. Todos estão subindo a escadaria para o morro e ouvem uma brecada de carro, todos param e olham assustados. O mendigo faz uma piada: “É por isso que eu não compro carro”, todos riem e continuam subindo o morro. Nesse instante a câmera focaliza a rua e os balões subindo ao céu.



Figs. 203 a 206: Trechos do filme *Fábula*.

Outro momento é quando Lici chora ao ver seu irmão ser interrogado por Feijoadá. O menino pergunta a Paulinho se ele tem mãe, pai, lugar para morar e ela chora. A imagem da lágrima no rosto cansado da menina e o silêncio da pista de música, nos indicam a opção realista do diretor, é a crueldade tomando conta da vida dos meninos e a realidade difícil de ser encarada.

No terceiro momento do filme, os meninos sobem o morro e encontram bandidos morando em seu barraco. São obrigados a partir e a pipa de Jorginho é cortada por um dos bandidos. Aí se inicia a outra parte do filme, os meninos são obrigados a deixar o barraco que construíram para viver em família e se aventuram nas ruas de Copacabana. A partir disso, seu

cotidiano é representado por estratégias de sobrevivência na cidade grande: vão para um lixão procurar comida, voltam para pegar restos de comida na feira, inventam histórias para conseguir dinheiro, aprendem com os meninos maiores como roubar carteira e tentam ser engraxates.

Há no filme uma crítica social bem fundamentada, por meio da locução e das falas dos personagens. Uma das seqüências em que isso é notado é no momento em que os meninos engraxam os sapatos de clientes em um bar. Aparecem dois fotógrafos que registram os meninos lustrando os sapatos dos clientes. O homem e os fotógrafos começam uma discussão sobre o nacionalismo. O senhor não quer que publiquem a foto do “menino sujo e esfarrapado” e pergunta para o fotógrafo se ele não é brasileiro e não se intimida de tirar uma foto de um moleque sujo para uma reportagem internacional. Em seu discurso inflamado, ele continua: *“Mandar nossas misérias para o estrangeiro? Isso não se faz! Vá ao Corcovado, as paineiras... para quê tirar essas fotografias aqui?”* e complementa dizendo que seria uma péssima propaganda para ao Brasil no exterior.

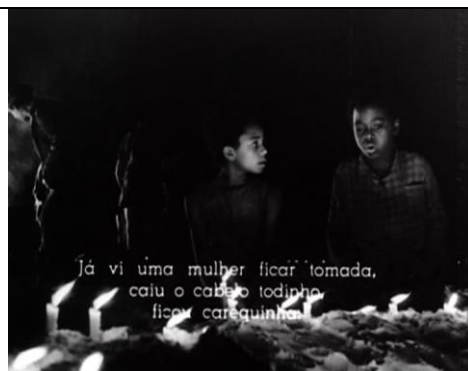
O filme também tem uma forte retratação da cultura religiosa popular. A todo momento do filme, há citação sobre a macumba e suas particularidades. Citamos dois momentos: no início da narrativa, as crianças comentam que Pata Choca, uma das moradoras do morro, recebe espíritos e faz macumbas. Depois, as crianças vão dormir na praia e veem homens em ritual de macumba. A canção entoada é:

*Aê meu pai lá na Aruanda
A minha mãe é Iemanjá
Ê ê umbanda do caipira gira*

As crianças observam a macumba na praia e sentam-se próximas as velas, comentando sobre espíritos.



Jorginho, tão mandando brasa
na macumba.



Já vi uma mulher ficar tomada,
caiu o cabelo todinho,
ficou carequinha.

Figs. 207 e 208: Trechos do filme *Fábula*.

Rico diz que não é macumba que estão pedindo para Iemanjá para ajudá-los. Lici ouve e faz uma oferenda para Iemanjá, enterra um pente na areia. Jorginho brinca que vai ligar para Iemanjá para pedir ajuda e conversa com Rico:

Jorginho brinca com Iemanjá e Lici fica zangada.



Alô, é Iemanjá a rainha do mar?
Aqui é Jorginho.



Quê? Quer falar com ela?

Figs. 209 e 210: Trechos do filme *Fábula*.

Jorginho: *Iemanjá mora no mar e Deus mora no céu.*

Rico: *Deus não existe... porque Deus não ajuda a gente?*

Jorginho: *Deus é branco, branco igualzinho a leite, tá preocupado em ajudar os brancos, por isso não tem tempo de ajudar nós. (sic)*

Rico: *Peraí, eu sou branco!*

Jorginho: *É, mas o diabo é preto!*

Pela manhã, após dormirem na praia, Paulinho acorda e lava o rosto. No primeiro momento a música está em andamento lento, com violão harpejando os acordes e depois ouvimos o ritmo de samba. A música tem vocalizes, flauta, violão e percussão, em andamento médio e dá o caráter de esperança, sinalizando que os pedidos a Iemanjá na noite anterior, acontecerão. No momento em que os meninos descobrem que o pente que Lici ofertou a Iemanjá sumiu, ouvimos um batuque com tambores e voz. Eles ganham um peixe e dizem que a macumba de Lici deu certo.

Ao final, Rico tem dor de dente e Paulinho arranca seu dente com uma ferramenta de construção. Rico adoce e deitado na areia, está rodeado por Jorginho, Lici e Paulinho. Tristes e sem perspectivas, ao ver o amigo doente, concluem que não têm dinheiro para levá-lo ao médico e choram. O narrador coloca: “Era como se despertasse: o morro, a briga de pipa, os bandidos, as lições de Pata Choca, a macumba na praia... tudo se desfazia como um sonho, espantado pelos gemidos de Rico. Ou será que o sonho era isso?”. Toda essa seqüência não tem música e mais uma vez, os diálogos são prioridade para compreensão da realidade do grupo. Rico se levanta e diz que vai para Caxambu, pois se ficar vai morrer. Os amigos lamentam a decisão de Rico, pois o carnaval se aproxima e para eles é uma época de prosperidade. Após a fala de Jorginho, exaltando o carnaval, na última seqüência ouvimos o samba *Levanta Mangueira* com instrumentação de cuíca, órgão, contrabaixo, percussão, coro feminino, piano. Doente, Rico se entrega a polícia. Temos uma tomada geral da praia e o menino e o policial atravessam a rua ao som do samba:

Seqüência final de *Fábula*, Rico se entrega a polícia e seus amigos continuam na rua.

*Lê lê lê a rainha do samba chegou
Lê lê lê o batuque do negro esquentou
Levanta a mangueira
A poeira do chão
Samba de coração
Mostra a sandália de prata da mulata
A voz cuíca e o tamborim
Olha pro céu é Mangueira sim*



Figs. 211 a 213:Trechos do filme *Fábula*.

Com relação à música, o filme todo é baseado no samba e na instrumentação percussiva. Há momentos em que só ouvimos a percussão neste ritmo. O samba além estar inserido sob forma não diegética, também faz parte do universo dos personagens, como exemplo na sequência que os meninos batucam com as mãos e panos e cantam quando aprontam suas caixas de engraxate. No filme também há pouca música, privilegiando os diálogos e não há intervenção de caráter orquestral.

É inevitável a comparação de *Fábula* com *Rio 40 graus*. Embora a temática seja similar, o direcionamento sonoro é diferente. *Rio 40 graus* mantém o caráter orquestral em sua essência musical e *Fábula*, ao contrário, o abole. A instrumentação popular em *Fábula* contribui para que o caráter rude, popular e simples seja instaurado. Os dois filmes têm como sua trilha principal um samba. Um orquestrado, *A voz do morro* e outro instrumental, privilegiando a percussão. A unidade de *Fábula* foi consolidada pelo samba apresentado em percussão, que por sua vez é a música advinda do morro, onde as crianças moram. Tudo se relaciona e intensifica à medida que a narrativa se torna mais cruel. Podemos estender nossa análise para *Rio 40 graus*, *Rio Zona Norte* e *Fábula* no sentido que musicalmente houve uma redução de instrumentação e com isso uma legitimação dos diálogos. Com isso, o caráter realista é proposto e efetivado, afirmando mais uma vez o direcionamento do Cinema Novo. Embora esses filmes não fizessem parte diretamente ao movimento, dialogaram com os ideais vigentes no período e fizeram uma crítica ao Brasil dos anos 60, com propostas reflexivas e polêmicas.

capítulo 6

ANOS 70

6.1 *Jogo da vida*: música orquestral baseada em canções de compositores da MPB

O cinema na década de 70 acompanhou o processo cultural e mercadológico que o país atravessava. Neste período houve um aumento da produção e consumo de bens simbólicos⁶⁵ (BOURDIEU, 1974, p. 99-181). A indústria do disco cresceu e na televisão foi implementada a rede nacional com programas em cores e muitos aparelhos vendidos. O cinema também expandiu sua produção e sofreu influências diretas desse processo, enfrentando segundo José Mario Ortiz Ramos “o tenso vínculo entre o cinema de pretensões autorais e as pressões políticas e de mercado”. Sobre esse processo, Ramos complementa:

É sob a vigência do AI-5 e da violência do governo Garrastazu Médici, vivenciando ainda os impactos estéticos do Cinema Novo, Cinema Marginal, teatros de Arena e Oficina e do Tropicalismo, que o país adentrará numa aguda modernização. É nessa realidade, de contornos ainda obscuros para os criadores da época, com transformações nas formas de produção da arte e nos comportamentos cotidianos, que veremos o cinema acertar contas com seu passado (RAMOS, 1987, p. 401).

Segundo o autor, a partir de 1974 o alargamento do mercado cinematográfico no Brasil passou a ser significativo à medida que os números de espectadores de filmes estrangeiros – com uma diminuição de filmes lançados - se aproximou dos brasileiros. Foi elaborada neste período uma Política Nacional de Cultura, com propostas sobre o nacionalismo repensadas com relação à proposta da década de 60 e centrada em noções antropológicas que eram atrativas para os produtores cinematográficos. Foi o contato de diretores cinemanovistas com o âmbito estatal causando discursos sobre o nacional-popular com novos olhares e tendo o público presente e crescente nas salas de cinema.

⁶⁵ De acordo com Pierre Bourdieu, um bem simbólico se configura quando a um objeto artístico ou cultural é atribuído valor mercantil, sendo consagrado pelas leis do mercado ao status de mercadoria. Para esses objetos é formado um grupo consumidor, bem como produtores.

Sob esse panorama, a música inserida nos filmes também tem uma outra concepção. Capovilla nos relatou sobre o cenário da música de cinema na década de 70:

A importância que era pouco dada, veja, os filmes na época de 60, começavam os filmes da linha do Cinema Novo no Rio, mas em São Paulo, o Cinema Novo não chegou, então os filmes paulistas eram 80% produzidos para cumprir aquela obrigatoriedade de exibição, eram filmes de segunda categorias. Tinham poucos filmes mesmo. *São Paulo S/A*, que já começava a trabalhar temas musicais, o Khoury trabalhou muito sobre tema musical, você vê os filmes dele, tem um trabalho musical atrás, não eram músicas que interferiam na ação, mas tinha um trabalho musical. Khoury produzia a música para o filme, não pegava de disco, essa que era a diferença, porque os outros pegavam trechos de disco e faziam uma espécie de montagem com o material já gravado. Porque a novidade da chegada da música do cinema era o fato de ela ser produzida especialmente e colocada dentro do filme, como um processo novo, como uma novidade, não uma coisa já ouvida, mesmo que fosse música de ambiente, mesmo assim, tem um valor porque ela dá um clima, uma seqüência. Aí é que se aprendeu, que a música é importante, para dar valorização à imagem, valorizar a imagem, porque você jogar um som, qualquer som, onde não bate, não junta, é uma coisa. Agora o cara que começa a fazer música para cinema ele já começa a pensar que ele está fazendo música para a imagem, para criar algo em cima dela ou melhor do que ela.

Na década de 70, a produção de trilhas para cinema compostas por Radamés diminuiu consideravelmente, neste período ele trabalhou apenas em um filme. *Jogo da vida* (1976) é baseado no conto de João Antônio, intitulado *Malagueta, Perus e Bacanaço* e tem roteiro de João Antônio, Gianfrancesco Guarnieri e Maurice Capovilla, que também dirige o filme. O filme narra o cotidiano de três jogadores de sinuca e a temática do filme já é percebida logo nos créditos iniciais, pois além do título que tem ligação direta com o universo do jogo, Capovilla homenageia os jogadores de sinuca quando coloca: “e com os mestres da picardia e do desacato: Carne Frita, Joaquinzinho e João Gaúcho”, importantes jogadores da época. Os créditos apresentam imagens de um quadro com jogador de sinuca de Norma Bandeira com *zoom in* em tacos, bolas e mãos do jogador. O filme tem locações em São Paulo e no porto de Santos.

O filme teve uma repercussão expressiva por ocasião de seu lançamento. A crítica foi

favorável em muitas localidades do país como observamos⁶⁶:

O filme é feito mesmo para ter uma comunicação direta com o povo, com gente que teve vivência de sinuca e malandragem. É o mesmo que ver os três personagens de um ponto de vista pessoal, já que eles de certa forma somam uma série de experiências populares. E o filme comunica pelo lado cômico, mas é trágico ao mesmo tempo, uma mistura que foi bem aceita (**Jornal Zero Hora**, 1978).

Outro destaque da ficha técnica de o *Jogo da vida* é a trilha sonora, composta especialmente para o filme e que traz a assinatura de João Bosco e Aldir Blanc. As composições são *Tabelas (batendo pelas tabelas)* e *O jogador* (**Lux Jornal**, 1978).

Maurice Capovilla levou para o cinema esse argumento com uma narrativa inteligente, muito criativa e simples. Capovilla contou com um fotógrafo excepcional para captar as imagens, Dib Lutfi; com um roteiro musical perfeito com arranjos de Radamés Gnattali e música tema de João Bosco e Aldir Blanc e três atores – Lima Duarte, Guarnieri e Maurício do Valle – que se incorporam mesmo à estória: perfeitos! (**MARCONI, Jornal do comércio**, 1978).

Sobre o filme, o roteiro e os diálogos, também em seu lançamento, Capovilla relatou em entrevista:

Não é bem a narrativa de uma história, mas a captação do comportamento de três personagens: Malagueta, Perus e Bacanaço. Me preocupei em organizar um espaço onde os três personagens pudessem respirar como seres humanos reais. Não há nada impostado ou artificialmente armado: a intenção foi registrar de maneira simples e sem rebuscamento a trajetória desses três malandros, que passam pela vida com a inconstância típica de heróis malditos, não há uma história propriamente, dita, mas uma sucessão de acontecimentos. A mola de todo drama é o dinheiro. Em

⁶⁶ Dados obtidos nos dossiês do filme em arquivos na Funarte/ RJ e Cinemateca Brasileira/ SP.

torno dele tudo se resume e a solidão, a solidariedade, a alienação, a violência, a valentia e a covardia entrelaçam-se numa luta feroz pela sobrevivência. (...) O diálogo foi enriquecendo à medida em que íamos filmando. Às vezes um ator não se dava bem com certa palavra e sugeria outra, que eu aceitava desde que contribuísse para eliminar qualquer vestígio de literatura. Procurei o dialogo coloquial, a frase dita no tom característico dos botequins da vida. E procurei a simplicidade em tudo, pois atualmente não vejo sentido em qualquer trabalho rebuscado e que deixe transparecer intelectualismo, que não interessam a ninguém, fugi das elocubrações e não coloquei nenhuma problemática que estivesse fora daquele mundo em que estão os personagens. A narrativa é basicamente linear, mas entrecortada por *flashbacks*, que vão esclarecendo a vida dos personagens. A única cena em que me detive por mais tempo, acompanhando todos os lances, foi no final, onde a câmera vai participando da jogada como se fosse realmente um espectador. Tudo isso faz parte de uma busca da simplicidade e estou convencido de que é uma tarefa muito difícil e que se pode notar até num belo filme de Kurosawa, como “Os homens que pisaram na cauda do leão”, que vi agora no Rio. Quero dizer que os artifícios não substituem a verdade (**Folha de São Paulo**, 1977).

A década de 70 foi marcada na música brasileira por apresentar três principais aspectos: a expansão da televisão, e com isso uma forte influência das trilhas sonoras de novelas na vendagem de discos; o crescimento do regionalismo musical⁶⁷, com o deslocamento de jovens compositores e grupos para o eixo Rio-São Paulo e a renovação do gênero do choro, com o surgimento de grupos importantes⁶⁸. A música de *Jogo da vida* tem canções de João Bosco, compositor mineiro e Aldir Blanc, poeta carioca, que fizeram parte da geração pós-bossa nova e pós-festivais, com começo de suas carreiras no final da década de 60 e início de 70, época na qual figuras consagradas da MPB⁶⁹ - mesmo diante da censura das canções - continuavam em plena atividade e desenvolvendo composições que se tornaram referencial na discografia brasileira.

A trilha do filme é centrada em duas canções, ambas compostas por Bosco e Blanc, *Tabelas e Joga o jogo*. Embora centrada em duas canções, o filme tem poucas entradas musicais,

⁶⁷ Dos grupos podemos citar Novos Baianos, e artistas como Alceu Valença, Fagner, Djavan, Elba Ramalho, Zé Ramalho, Geraldo Azevedo e outros.

⁶⁸ Com a presença dos grupos Os Carioquinhos, Nó em pingo d'água e Galo Preto. Dentre esses grupos citamos a Camerata Carioca da qual Radamés também fez participações com os músicos Joel Nascimento, Luís Otávio Braga, Maurício Carrilho, Luciana Rabello, Celso Silva e Rafael Rabello.

configuração advinda na década de 60 nos filmes brasileiros. *Jogo da vida* tem 10 entradas musicais, destas 5 são da canção *Tabelas* (4 instrumentais e uma cantada por João Bosco), 3 são da canção *Joga o jogo* (2 instrumentais e uma cantada por João Bosco), 1 é orquestral e 1 é diegética (rádio). Sobre a escolha de João Bosco para compor a canção para o filme, Capovilla nos relatou em entrevista:

Fizemos o convite para os atores e antes de começar o filme eu procurei o Aldir e o João Bosco. João Bosco eu já conhecia desde que ele chegou de Minas para o Rio e lá eu sou muito amigo do Sérgio Ricardo, ele tinha uns contatos, o Sérgio Ricardo estava aqui no Rio e eu fiquei conhecendo o João Bosco justamente nesse período de 80. Então eu vim ao Rio de Janeiro para convidar a dupla para fazer o tema do filme, que são a música inicial e a música final. Esse encontro foi num bilhar ali na Praça Tiradentes, que era um dos bilhares mais importantes, vamos dizer a malandragem se encontrava e fizemos um jogo: eu e o João Antonio contra o João Bosco e o Aldir. Fizemos um jogo que a gente fazia muitas vezes, amigos jogavam juntos sempre em parceiros e ficamos uma tarde toda nesse salão de bilhar jogando ali em frente a Praça Tiradentes, bebendo cerveja e ali praticamente nasceu os dois temas que abrem e fecham o filme. Em *Jogo da vida* escolhi os compositores que viviam numa sinuca (risos), eram jogadores de sinuca. Além de tudo eram malandros, um mineiro, outro carioca, jogavam sinuca. Então era o encontro de quatro pessoas, uma ligada a literatura, outra ao cinema e dois na música e ali foi o encontro de como nasceu. O filme nasce numa mesa de bilhar e os personagens estava ali, todos em volta. (...) Depois daquela tarde, ficamos 2 ou 3 semanas até começar a produção, aí eu recebi uma gravaçãozinha com as duas músicas feitas por eles. Então essas músicas foram a base do Radamés, em cima delas que ele criou a trilha adicional que acompanha o filme.

Capovilla também atentou para as duas canções contidas no filme e a participação de Radamés na trilha. Citando como exemplo a música inserida em *Jogo da vida*, o diretor nos relatou como concebe as trilhas de seus filmes:

⁶⁹ Citamos Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Edu Lobo, Milton Nascimento e outros.

Então com essas duas músicas o Radamés trabalhou a parte instrumental porque as canções são cantadas no filme. E você pode perceber que toda a parte musical do filme é inspiração das duas composições que foram feitas pelo Aldir e pelo Bosco. Então por isso é que tem uma certa unidade, quando você pensa que tem uma trilha musical que está ligada ao início e depois fecha no filme. Essa é a idéia. Essa idéia que a música é um elemento essencial na linguagem do cinema, eu tenho isso desde muitos anos, desde a época da cinemateca, quando nós víamos os grandes filmes do cinema mundial, através dos festivais que passavam de 58 a 63, mais de 2 mil filmes.

À Radamés Gnattali coube a direção musical, com produção de Pelão (João Carlos Botezelli). Segundo Capovilla, Pelão era um produtor musical muito conhecido nesse período e sempre que a produção cinematográfica necessitava de músicos, era a ele que o diretor recorria. Sobre a escolha de Radamés para compor para o filme, Capovilla disse que Pelão já trabalhava com Radamés e sugeriu o nome do maestro. Capovilla ficou honrado, pois os arranjos de Radamés eram de qualidade e o maestro já havia escrito muita coisa para o cinema. Depois disso, Capovilla se encontrou com Radamés algumas vezes e conversaram sobre o filme. Quando perguntado sobre como foi o direcionamento musical no filme e o processo de gravação da música de *Jogo da vida*, Capovilla expôs:

A gente mostrava o copião, o Radamés fazia as partituras e um grupo de músicos gravava. Ele sempre fazia já minutados, hoje é muito mais simples, mas antigamente era muito mais difícil, enfim ele era um excepcional maestro, grande músico. Ele vivia praticamente de trilhas, basicamente no cinema carioca, aqui no Rio de Janeiro, desde a Vera Cruz. (...) Ele é econômico, mas quando entra, entra para valer, quando coloca é porque tem que colocar, para funcionar.

O filme inicia com tomadas de seqüências paralelas do amanhecer. São apresentados ao longo de 4min 23s, os personagens que deflagrarão todas as ações que acontecerão no filme: vemos Bacanaço acordando e maltratando sua companheira, Malagueta explorando o Mercado Municipal de São Paulo, roubando frutas e Perus saindo para o trabalho, pegando o trem lotado

na estação Perus.



A composição musical chama-se *Tabelas*. É simples e tem duas partes, ficando em sua forma dividida: A B B com mais duas repetições desta estrutura. A melodia está em andamento *andantino*, em compasso 2/4, com padrão rítmico de uma semínima no baixo e acordes em colcheia pontuada. Na parte A, o arranjo ainda é pouco consistente, pois ouvimos apenas a melodia no saxofone, na região média para o agudo e violão no acompanhamento.

A melodia da parte A tem uma rítmica similar formada por semicolcheias, tercinas de colcheias e colcheias. Os pontos de resolução culminam sempre nas notas pertencentes aos acordes em I, III ou V grau, nos dando a referência o centro tonal melódico. A harmonia está em ré menor, permanecendo dentro do campo harmônico. As alterações ocorridas são para resolução para o I grau (E7 para A7; D7 para Gm).



Fig. 217: Parte A da canção *Tabela* – composição de João Bosco e Aldir Blanc.

Na parte B, o arranjo fica mais encorpado, a guitarra faz o solo da melodia, e o violão continua no acompanhamento e o contrabaixo faz o baixo grave. Na repetição para a parte A, o saxofone volta a atuar na melodia e o violão no acompanhamento, a guitarra faz contraponto. Com arranjo desta forma, percebemos de que se trata de um cotidiano dos personagens e não de fatos isolados de suas vidas, há elementos musicais que colaboram para essa interpretação, e que será confirmada posteriormente com o desenrolar da narrativa. A música é a mesma para toda seqüência e repete sua forma em três vezes, com poucos instrumentos, colaborando com o andamento e o ritmo para a valorização das ações vistas como um comentário simples, corriqueiro e cotidiano.

Na parte B há uma modulação para Ré Maior e desta forma a música também cresce com incorporação de instrumentação, intensidade e maior elaboração harmônica, com substituições de acordes dominantes, acréscimos de tensões (principalmente 4ª e 13ª).

Fig. 218: Parte B da canção *Tabela* –
composição de João Bosco e Aldir Blanc

A música apresentada desta forma se assemelha a mais um personagem, é mais um cotidiano mostrado. Colocada juntamente na apresentação dos três personagens centrais do filme, reforça essa idéia e permite que o espectador já no início do filme faça relações de como esses personagens se relacionarão entre si, já que amanheceu o dia e todos estão em ambientes diferenciados. Esse tema musical é o *leitmotiv* de Perus, Malagueta e Bacanaço, que aparece nas seqüências em que os três juntos andam na noite procurando bares para jogar, além da introdução e final do filme.

No final, para as cenas de desfecho dos personagens, a canção aparece na voz de João Bosco. A narrativa conduz para o mesmo estado do qual os jogadores começaram: do zero. Nenhum deles ganhou coisa alguma, nenhum ficou rico, como propuseram no início e a degradação humana é visível. Em um desfecho sob a ótica do realismo, mais um dia na vida dos três malandros do jogo e nenhuma surpresa. O comentário da música neste momento denota a falta de perspectiva dos três amigos. Depois da fala de Bacanaço, que inconformado com a perda no jogo, olha para os amigos e grita: “*Trouxas, trouxas, trouxas!*”, a música inicia com violão no acompanhamento em andamento lento e vai coroando as cenas de Bacanaço indo embora e Malagueta e Perus parados e desolados. Em meio a essa demonstração de fracasso, há *flashbacks* dos três personagens em seu cotidiano, como na primeira seqüência do filme. A letra conta exatamente o que aconteceu durante a narrativa:

<i>Batendo pelas tabelas Meu jogo é elas por elas Não quero e nem dou partido Numa jogada infeliz Resvalo o tempo vivido Que nem um taco sem giz E em cada bola tentada Existe além da tacada A fama do jogador</i>	<i>Num lance alguém se suicida E a marca de uma ferida Não sai com o apagador A partida está fechada A aposta deu em nada E o que fazer desse cansaço?</i>	<i>Carregar nossa cruz Feito o menino Perus Cair na sarjeta Que nem Malagueta Ou virar bagaço Igual Bacanaço</i>
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------



Segundo Capovilla essa música do início e do final do filme, comenta a temática da narrativa e a situação dos personagens: “sem dúvida é um fecho, a música no início é uma música de propaganda do jogo, a última é o resultado disso tudo, como eles se transformaram”.

Após a apresentação dos personagens com a música *Tabelas*, entra a música tema do filme *Jogador*, uma composição de João Bosco e Aldir Blanc. A canção é apresentada ao ritmo de samba, cantada pelo próprio João Bosco, ao som do acompanhamento do violão e cavaquinho. O tema é apresentado duas vezes ao longo dos créditos e na segunda vez, a percussão de um pandeiro é acoplada no arranjo. A letra da canção complementa a introdução do filme. Desta forma, o espectador é informado de que o universo do jogo unirá os personagens de alguma forma. Abaixo notamos a harmonia e a letra da música que narra exatamente a malandragem do jogo.

Percebemos que as canções fazem parte do universo dos personagens e por isso não estão dissociadas da temática proposta. Entretanto, quando a interferência orquestral surge, notamos que é outro universo que aflora, o subconsciente de Perus e sua vontade de matar o outro jogador do bilhar. A cena acontece em um bar e Perus se envolve com um jogador que quer seu dinheiro. Neste momento, Malagueta intervém e começa a brigar com ele, Perus também bate no jogador e Bacanaço lhe corta a garganta com uma navalha. Percebemos neste momento, tudo se tratar do desejo de Perus, nada aconteceu. A música começa exatamente no momento do desejo de Perus e tem tons graves, percussão de tímpanos e pontuações de metais. Durante a briga, na música há dinâmica de um *crescendo* e no momento em que o sonho de Perus acaba, há um corte exato no último tempo do compasso com o toque do tímpano. A partir daí, voltamos a ouvir os diálogos sem música. Desta forma, é muito claro que o universo fictício foi denotado com uma música com características não verossímeis, não diegética e orquestral, e o universo proposto real, adere as canções como parte integrante da composição destes personagens, com pouca instrumentação e sem arranjos rebuscados.

O filme apresenta uma única inserção diegética e que atesta a temporalidade do filme. Trata-se da seqüência em que Bacanaço está com uma prostituta e ela dança ao som de uma música do gênero disco. A personagem comenta que é um ritmo novo que aprendeu a dançar e faz os passos da dança. Bacanaço a abraça na cama. Depois de alguns beijos, a polícia entra no quarto com armas de fogo, apontando para Bacanaço e a música continua, dando a impressão ao espectador de aceleração da ação com ritmo marcado em semínimas em andamento acelerado. A música só para quando, durante a briga, o rádio é acertado e para de funcionar.

Neste filme, há muitos momentos de silêncio da pista de música. Há uma grande atuação da pista de diálogos em situações bem tensas. Podemos citar: a derrubada do barraco de Malagueta, no momento em que Bacanaço bate em sua mulher, na briga de galo, o namoro de Perus e cenas do jogo de bilhar. A opção de não colocação de música nestes momentos chaves do filme denuncia mais uma vez o caráter realista da obra. Colocar música na destruição do casebre de Malagueta por exemplo, dentre outras ponderações, amenizaria a rudeza com que a ação foi deflagrada e possibilitaria ao espectador outro tipo de sentimento com relação da destruição. Desta forma, o sentimento de revolta é mais tocante do que a compaixão, o que seria modificado

se a música fosse inserida.

Neste filme, Radamés pôde exercer sua função de diretor musical e como vimos, sua percepção para *Jogo da vida* esteve de acordo com o pensamento do diretor Maurice Capovilla. Sua concepção de inserção da música em filmes comungou com os parâmetros da trilha de cinema pertencente ainda ao movimento do Cinema Novo, à medida em que há pouco uso da orquestra sinfônica, um número mínimo de inserção de música não diegéticas e uma trilha musical centrada em canções da MPB.

capítulo 7

ANOS 80

7.1 A trilha de Radamés Gnattali para o cinema engajado nas lutas sociais

A década de 80 apresentou alguns fatores de ordem política e econômica que influenciaram na produção cinematográfica. Este período contou com o fim do regime militar, ocasionado por pressões políticas e uma acentuação da crise econômica advinda da década anterior. No cinema, ainda é percebida a presença da censura, porém de modo mais brando e uma crise na produção e distribuição dos filmes por questões da falência do modo de financiamento da Embrafilme. Com esse cenário, os filmes brasileiros apresentaram dois segmentos acentuados: filmes com engajamento político e filmes tendo o erotismo como temática principal. Curiosamente, Radamés compôs trilhas para essas duas vertentes nos anos 80: *Eles não usam Black tie* (1981) e *Perdoa-me por me traíres* (1983).

Neste período a música norte americana, principalmente a música *pop*, era dominante nos meios de comunicação como o rádio e a televisão. Entretanto, é o início do gênero sertanejo moderno brasileiro, com a introdução de duplas sertanejas no mercado fonográfico. Há concomitantemente um crescimento nas bandas de rock nacional e também a proeminência do regionalismo musical – com destaque para cantores da região nordeste, Minas Gerais e Sul do Brasil. Então, as trilhas musicais nos filmes desse período apresentaram essa configuração advinda do mercado cultural, com a utilização de cantores e gêneros em evidência no período e de canções da MPB.

O filme *Eles não usam black tie* é uma obra adaptada da peça teatral homônima escrita por Gianfrancesco Guarnieri em meados da década de 50. O filme, assim como a peça, tem caráter político e aborda dois universos que se entrelaçam: a vida operária com ênfase nas greves e as relações entre pai e filho que têm ideologias diferentes e são essas questões familiares que acentuam o caráter dramático do filme. Sobre a peça, Guarnieri comentou:

Eu estava com 21 anos quando escrevi o *Black tie* em 1956 (...) nós estávamos vivendo a época de uma afirmação nacional, o surgimento do que a gente pode chamar de nacionalismo, e dessa procura de identidade

tanto se falava. Foi uma época de efervescência, e acho que a peça *Black tie* reflete muito esse processo (**Jornal do Brasil**, 1981).

A peça foi encenada pela primeira vez coincidindo com o movimento do Cinema Novo. Ao ser transposta para o cinema observamos muitas características do neorealismo. São demonstrados os problemas sociais brasileiros da década de 70: desemprego; condições de trabalho; cenas em locações externas; locações internas sem ostentação de cenários, mas com utilização de recursos comuns; uma retratação do cotidiano de personagens comuns, de trabalhadores com condição social não elevada.

O filme foi premiado em quase todas as categorias do Prêmio Air France de Cinema em 1981 com prêmios para melhor autor e ator Gianfrancesco, melhor atriz para Fernanda Montenegro e para Leon Hirszman, premiação de melhor diretor.

Em *Eles não usam black tie*, Otávio é operário, idealista, consciente sobre a luta de classes e já foi preso por incentivar greves na fábrica onde trabalha. Otávio é atuante no movimento sindical e membro respeitado nas assembleias do sindicato. Tião, seu filho, também é operário, contudo com uma visão de que seu pai se desgastou muito devido as prisões pelo envolvimento com greves sindicais ao longo de sua vida. Tião crê que a família merece uma vida melhor, por essa razão acha que as greves não dão futuro e que é uma luta infundável, pois o pai militou a vida toda e eles continuam pobres. Tião é namorado de Maria que também é operária e está grávida. Estão entre os propósitos de Tião: casar, comprar uma casa e planejar o futuro ao lado de Maria e seu filho com dinheiro e uma vida tranqüila. Romana é esposa de Otávio e mantém-se firme com a luta do marido para melhorar de vida, porém teme que o marido se envolva em confusões no trabalho e que perca o emprego. Por ter sido preso várias vezes, Otávio encabeça movimentos com os trabalhadores, entretanto seu companheiro de trabalho Sartini acha que a greve deve ocorrer imediatamente e Otávio discorda. Vários funcionários da fábrica são demitidos e o clima fica tenso. Bráulio, amigo de Otávio, faz parte também do sindicato dos trabalhadores, vai até a casa de Otávio e conta que os integrantes resolveram seguir Sartini e deflagrar uma greve para o dia seguinte. Otávio se irrita, pois a classe não está organizada para a comportar a greve, está sem poder de negociação e para ele as atividades do sindicato são ainda

muito rasas. Tião diz que Maria não deve ir para a fábrica no dia seguinte, pois haverá greve, entretanto ela discorda e quer ajudar as companheiras de trabalho. Eles discutem. Preocupado com o casamento e temendo perder o emprego, Tião fura a greve, entrando em conflito com o pai. Otávio e Maria enfrentam o policiamento e são feridos. Tião recebe um telefonema do hospital e vai ao encontro de Maria que está ferida. No caminho, os amigos de seu pai vêem em Tião um traidor e lhe dão uma surra. Ele chega ao hospital e Maria já está em sua casa. Ele vai ao encontro da moça e ela o chama de covarde. Os dois discutem e terminam o noivado. Otávio conversa com Tião e o expulsa de casa. Tião vai embora morar na casa de um amigo. No conflito da dispersão da greve na porta da fábrica, Bráulio é morto. Ao final do filme, Otávio, Romana e amigos participam do funeral de Bráulio. O filme menciona ao espectador sinais do futuro e a esperança com relação ao filho de Maria que vai nascer. Maria, empenhada nas questões sindicais afirma que não quer que o filho saiba quem é o pai e sim quem é o avô. Assim, cria-se a metáfora de que o movimento não morrerá, pois o herdeiro da tradição está para chegar.

Há no filme, o debate entre o individualismo de Tião, o filho, e o sentido de coletividade acentuado em Otávio, o pai. *Eles não usam black tie* foi dirigido por Leon Hirszman, cineasta que traduziu em seus filmes os conflitos do cotidiano do povo brasileiro na década de 80. Neste período, os movimentos grevistas tornaram-se a principal causa das discussões entre trabalhadores e patrões. No fim dos anos 70, final da ditadura no Brasil, começava a surgir o movimento dos metalúrgicos do ABC que perante as diversas assembléias, discutia e planejava ações sobre aumento de salário e melhores condições de trabalho. Desta forma, o filme aponta o sindicato como organismo de mobilização social, além de retratar a atuação de grupos esquerdistas durante a ditadura militar, a repressão e as greves dos trabalhadores.

Com relação à macro espacialidade, o filme se passa em São Paulo. Em *Eles não usam black tie*, o micro espaço é o ponto chave da narrativa, a casa de Otávio. Todos os diálogos representativos do filme e as discussões que compõem a narrativa são realizadas neste ambiente. Na sala de jantar, discussão entre Tião e Otávio; na cozinha, conversas entre Otávio e Romana; no quintal, Tião se despede do pai e da mãe e no quarto, Tião e Maria discutem e decidem pelo fim da relação amorosa. Além dessa composição espacial, também podemos classificar como outro

espaço das ações, a fábrica em seu interior e seu entorno. Entretanto, a trilha musical não foi pensada de acordo com os espaços propostos pelo diretor, e sim, de acordo com as situações provocadas nestes ambientes.

Ao analisar a trilha musical do filme *Eles não usam black tie* traçamos um paralelo de inserções musicais em filmes dos anos 60 no Brasil. No filme, encontramos características desse período - advindas de um processo de transformação e configuração da trilha musical - e ressaltamos que esse filme apresenta muitas seqüências com ausência da trilha musical. A trilha musical de *Eles não usam black tie* é de Radamés Gnattali e há inserção de uma composição de Adoniran Barbosa. Classificamos os temas musicais utilizados por Radamés em dois: uma parte são temas já existentes com arranjo original e outra são composições originais e arranjos próprios.

Podemos dividir a trilha musical do filme em quatro momentos significativos: um primeiro momento, apoiado pela canção sob forma instrumental; o segundo momento, o *leitmotiv* da greve; o terceiro momento, composto por inserções de caráter popular (principalmente quanto à instrumentação) e o último no silêncio que compõe a célebre seqüência final entre Romana e Otávio. Podemos também sublinhar que a trilha musical está muito ligada aos personagens do filme no sentido da acentuação de seu cotidiano.

O primeiro momento da trilha musical do filme *Eles não usam Black tie* está centrado na canção *Nóis não usa blequetais*, composta por Adoniram Barbosa e Gianfrancesco Guarnieri. Adoniran Barbosa faz uma referência ao título do filme para compor a canção, para tanto, utiliza do linguajar peculiar e da estética que fundou. Segundo ele “falar errado é uma arte, senão vira deboche” (ROCHA, 2002, p. 37). A letra - assim como a harmonia e melodia - é direta, apresenta simplicidade e contempla o cotidiano dos casais Maria e Tião, Otávio e Romana, Chiquinho e a namoradinha. A letra aborda que o sentimento é mais forte e mais importante do que uma situação financeira privilegiada. É o hino amoroso dos operários no filme, propondo uma metáfora: quem usa o traje *blacktie* é a classe mais abastada e os operários não usam. A letra diz:

*Nosso amor é mais gostoso
Nossa saudade dura mais
Nosso abraço mais apertado
Nóis não usa blequetais*

*Minhas juras são mais juras
Meu carinho mais carinhoso
Tuas mãos são mãos mais puras
Teu jeito é mais jeitoso*

*Nóis se gosta muito mais
Nóis não usa blequetais.*

Nóis não usa os blequetais

Soprano

8

17

24

33

Fig. 222: *Leitmotiv* do filme *Eles não usam Black tie*.

Radamés Gnattali optou pela inserção desta canção sob o gênero do samba e ao estilo das composições de Adoniran Barbosa, apenas com arranjos instrumentais e inserções não diegéticas. Nas colocações da música há poucas variações de instrumentação, ora regional, ora orquestral e a canção desta forma acompanha a trajetória de Tião e também as agruras e dificuldades do movimento sindical, tornando-se o *leitmotiv* destes dois elementos.

Uma destas inserções está nos créditos iniciais de *Eles não usam Black tie*. O tema musical é da canção sob forma instrumental, em andamento médio, com melodia ao piano em 8as., violão e contrabaixo no acompanhamento. A música está presente em tomadas noturnas e vemos cenas em movimento de um casal que sai do cinema abraçado e vê vitrines nas ruas, voltando para casa. O casal entra no ônibus que percorre as ruas do centro e da periferia - foco em planos aproximados do casal e plano geral frontal do ônibus, depois plano geral no casal de costas e de frente e corte para os policiais que prendem um rapaz em plano de conjunto. Ao final, plano geral do casal que caminha à noite, na chuva, em ruas esburacadas⁷⁰. Colocada desta forma, a música nos créditos iniciais com imagem em movimento, situa o espectador que são ações corriqueiras e os espaços habitados pelos personagens - polícia invadir bar e prender desocupados, pessoas que saem do centro da cidade rumo a periferia utilizando transporte público, problemas de infra estrutura com as ruas não asfaltadas, entre outras.

A mesma canção sob forma instrumental passa-se na 1ª seqüência do filme na qual Maria conta que está grávida. A apresentação do tema está no violão com acompanhamento orquestral do naipe de cordas. Após os créditos iniciais, por causa da chuva, Maria e Tião resolvem esperar o temporal passar e param na casa de Tião. A tomada é plano geral da sala e tomada do casal em pé abraçados, lateralmente. Maria senta na poltrona em plano geral e Tião ajoelha-se. Em uma tomada lenta de plano geral para plano médio e após plano próximo do rosto dos dois, o tema recomeça no momento em que ela fala que está grávida e ao longo do diálogo dos personagens entra na improvisação. Os dois são namorados e Tião fica surpreso. O tema só é interrompido quando Chiquinho acorda e grita. A música inserida no momento em que Maria revela a gravidez, sublinha também a condição do bebê que irá nascer, uma nova geração que também não usará o *blacktie*. Desta forma, o *leitmotiv* está nos violinos e com a rítmica alterada, porém mantendo os motivos melódicos principais.

⁷⁰ No roteiro original, nesse momento um músico do bairro tocava a composição de composição *Nóis não usa blequetais*. Entretanto, na versão final do filme a canção foi cortada e o tema dos créditos tornou-se instrumental apresentado com melodia em oitavas ao piano com acompanhamento de violão no gênero de samba com andamento

The image displays a musical score for a film. The first system features four staves: Violão (Guitar), Violin, Cordas (Strings), and Violoncello (Cello). The Violão part starts with a quarter note = 70 tempo marking and a dynamic of *f*. The Violin part begins with *ppp* and transitions to *mp*. The Cordas and Violoncello parts start with *pp*. The second system includes Vião (Guitar), Vln. (Violin), Str. (Strings), and Vc. (Cello). A *poco rall.* marking is placed above the Vião and Vln. staves. The score is in 2/4 time and B-flat major.

Fig. 223: Inserção não diegética do leitmotiv *Nóis não usa os blequetais*.

O tema também reaparece nos momentos mais tensos do filme: tomadas e conseqüências da greve. Nas cenas da greve, ouvimos a melodia realizada pelo violão e acompanhamento de percussão e contrabaixo. Tião recebe um telefonema sobre a situação de Maria, a moça está ferida e ele vai ao hospital encontrá-la. Ele corre desesperado e a música em andamento acelerado o impulsiona a encontrar a moça, mas Tião se depara com os grevistas que lhe dão uma surra. Assim, ambos estão feridos. Ele procura a moça na casa e o tema melódico no naipe de cordas está em andamento acelerado e desconstruído, com a aparição da melodia interrompida e apresentação de células melódicas. Os dois discutem e no momento da discussão, há silêncio na trilha musical, mais uma vez reforçando o caráter realista do filme. O diálogo é tenso e Maria demonstra toda sua força ao confrontar sua ideologia com Tião. Ao final da

lento.

seqüência, Romana se despede de Tião, que foi expulso pelo pai da casa em que mora, neste momento o tema volta com melodia nos violinos e acompanhamento do violão, invertida a instrumentação com relação à seqüência anterior. O *leitmotiv* *Nóis não usa blequetais* também foi inserido quando Tião vai embora de ônibus sozinho. A câmera focaliza Tião em plano médio, que olha pela janela do ônibus em movimento. A inserção tem melodia no violão com acompanhamento de cordas na região média, idêntica ao final da seqüência citada acima.



Fig. 224: Tema melódico que aparece quando Tião vai embora de sua casa.

A última inserção deste *leitmotiv* está na última seqüência do filme. Trata-se do funeral de Bráulio, em meio à gritaria, a greve contínua e o tema tem orquestração com violão e clarinete. Há na orquestração o naipe de cordas combinado com clarinete na melodia e com violão no acompanhamento. Os créditos finais surgem com imagens em movimento, como no começo do filme. Notamos que além da exploração da letra para a inserção no filme, a canção sob forma instrumental tem muitas opções de arranjos que acompanham todas as situações.

Uma inserção musical bem característica ao estilo dos anos 30 e 40 é no momento em que Maria e Tião vão passear no parque e estão nas cadeirinhas do teleférico. A câmera focaliza Maria de costas em uma cadeirinha e Tião de frente, em outra. Ela olha para trás e ele acena e faz gestos de beijos para a namorada. Há apresentação de um tema orquestral com melodia nos instrumentos de cordas. Depois uma inversão no arranjo com entrada do solo de clarinete e acompanhamento do naipe cordas. Após essa manifestação de romantismo e lirismo há um plano

geral do parque e o tema cessa quando Tião fala: “*bom, agora acabou a poesia hein dengosa, as coisas não caem do céu*”. Como se a música orquestral fizesse parte da poesia e para a realidade não coubesse temas ao violino e sim, ruídos cotidianos. Neste momento o tema toca em 3º. plano sonoro, como diegético no parque. Ao combinarem de irem juntos na casa de uma amiga, o casal se olha e se abraça e o tema no naipe de cordas volta e atua como ligação entre seqüências. Na casa da amiga, no momento em que os dois estão namorando, o mesmo tema *Nóis não usa blequetais* é lembrado, mas com arranjo diferente da primeira inserção nos créditos, com utilização de células melódicas que lembram o tema principal.

O segundo momento refere-se a uma inserção musical inusitada na seqüência da greve. Há no filme uma inserção musical bem diferente das que ouvimos com proposição orquestral de Radamés, refere-se à inserção na seqüência da greve, também apresentado como *leitmotiv* de situação. Sartini, funcionário da fábrica, discute com Otávio e decidem encaminhar todos os grevistas para o ginásio. Tião briga com o pai e entra na fábrica. O pai o chama e ele diz que se vivem em democracia ele pode optar por trabalhar. Os policiais levam Otávio e Sartini. Há uma combinação da gritaria dos grevistas com melodia em piano no agudo em escalas descendentes causando efeito de desespero e não centralização. A apresentação desta inserção confirma que Radamés Gnattali não optou pela orquestra, mas por poucos instrumentos enfatizando o caráter de realidade da cena proposta. O que o compositor acentuou foi o caráter não hostil, duro e rude da greve. No dia seguinte há outro momento da greve. Ocorre um piquete em frente à fábrica e ouvimos a combinação do mesmo *leitmotiv* ao piano atuando na região aguda somado aos gritos e vozes em uníssono e sons pratos de bateria. Maria e amigas correm para o ginásio. Homem empurra Maria e dá um chute em sua barriga. Ela cai e diz para a amiga que está sangrando. Mais uma vez, o estilo de inserção musical vigente nos anos 60 no Brasil é notado.

O terceiro momento analisado, refere à uma inserção da música com caráter popular. Trata-se da inserção diegética de um samba com representação de músicos no bar próximo a casa de Tião. O tema é exposto no clarinete com acompanhamento de violão e tamborim. Tião joga sinuca no bar, seu amigo chega e conta que o pessoal da fábrica e seu pai estão na praça entregando folhetos sobre a greve. Tião fica nervoso e reclama do pai.

O quarto momento da trilha de *Eles não usam black tie* diz respeito a momentos do silêncio da pista de música e atuação da pista de ruídos atuando como recurso sonoro para enfatizar a ação dos personagens . O filme tem seu ponto alto na seqüência em que o silêncio da música e dos diálogos foi proposto. Romana escolhe o feijão na cozinha após a morte de Bráulio, o momento é triste, a personagem esboça um sinal de cansaço e tristeza e Otávio também. Os dois estão sentados à mesa da cozinha, a câmera focaliza os dois em plano de conjunto e Otávio serve-se de uma bebida. Romana pega a lata de feijão e começa a colocar as xícaras cheias na mesa. Hesita ao colocar a quarta xícara, pois sabemos que Tião não mora mais com eles. Neste momento, Otávio olha para Romana e há mudança de plano para seu rosto. Depois, contraplano em primeiro plano no rosto de Romana que com o olhar, remete ao espectador toda a angústia e tristeza daquele momento: duas perdas importantes, a morte de Bráulio e a saída do filho de casa. A câmera volta para o rosto de Otávio e corta para um primeiro plano no qual Romana acaricia a mão de Otávio em cima da mesa, como um sinal de que ela está ao seu lado, dando o apoio necessário. As mãos se entrelaçam em primeiro plano e a mão de Romana começa a escolher o feijão. O cair do feijão na bacia torna-se uma espécie de música. A impressão é de rudeza, pois os grãos caem em uma bacia metálica. A partir daí, os planos são alternados entre Romana, que chora, Otávio e os grãos de feijão na mesa em primeiro plano. Após enxugar suas lágrimas com as mãos e continuar a escolher os feijões, o tema *Nóis não usa os blequetais* é ouvido em violão em andamento lento com marcações em semínimas, anunciando a última seqüência do filme. Há um corte seco para a entrada da última cena, o funeral de Bráulio. No momento do corte, a canção volta com arranjos de cordas, clarinete, violão, em andamento *moderato* e gritaria dos manifestantes.

Deste modo, em um filme que diz respeito à situação sindical na década de 70 em São Paulo, a trilha de *Eles não usam black tie* é baseada em uma canção, inserida sob forma instrumental. É também baseada nos moldes dos filmes dos anos 60 no Brasil, entretanto há ainda a utilização dos *leitmotivs*. Neste caso, os *leitmotivs* não apresentam arranjos orquestrais, mas arranjos com economia de instrumentação. O filme também dá ênfase a muitos momentos de silêncio na pista de música, privilegiando os diálogos.

7.2 A trilha musical proposta por Radamés para um filme realista com dramaturgia de Nelson Rodrigues

O último filme que Radamés Gnattali fez trilha musical é *Perdoa-me por me traíres*, dirigido por Braz Chediack, baseado na peça homônima de Nelson Rodrigues.

A concepção da primeira montagem da peça *Perdoa-me por me traíres* foi em um período relativamente curto. A peça foi escrita em 16 dias e montada em 6 semanas, estreando no Teatro Municipal do Rio de Janeiro em 1957 e teve Nelson Rodrigues estreando como ator no papel do tio Raul. A crítica se dividiu entre elogiosa e perplexa e muitos jornalistas - dentre eles Paulo Francis - não gostaram do trabalho, inclusive criticando a atuação de Nelson.

Perdoa-me por me traíres tem uma proposta realista. O filme, assim como a peça, tem duas frentes de ação no presente e uma no passado. A primeira é o presente é representado por Glorinha e Nair, sua amiga. O segundo momento do presente inclui o tio, a tia, as amigas, Madame Lube, o deputado respeitado. A outra mostra o passado, a história de sua mãe Judite, seu pai Gilberto e a relação doentia do tio com a família do irmão, especialmente com Judite. Como temáticas, podemos destacar a incomunicabilidade entre as pessoas, a ironia, o desejo e a insatisfação.

Perdoa-me por me traíres narra a história de Glorinha, uma garota de 17 anos que mora com os tios e tem sua relação com seu passado por meio das memórias de seu tio. O tio, no passado, se apaixonou por Judite, mãe de Glorinha e esposa de seu irmão Gilberto. A relação de Gilberto com a esposa, no início do casamento era boa, depois, Gilberto apresentou um perfil doentio e configurou em sua cabeça a traição de sua cônjuge. Foi internado e durante o período de sua cura, Judite começou a se relacionar com outros homens. Raul sabe de tudo e fica enciumado, pois ama Judite. Raul envenena Judite e cria Glorinha. Com o passar dos anos, projeta na menina, a mãe e também tenta envenená-la. Raul está convencido que Glorinha tomou o mesmo rumo da mãe quando fica sabendo pela amiga Nair, que as duas foram à casa de prostituição. Entretanto, Glorinha ressentida faz o tio tomar o veneno. Ao final, Glorinha se torna dona da casa de prostituição de luxo, que aparece no início do filme.

O filme traz uma proposta interessante para a composição de trilhas para filmes brasileiros. Destacamos a figura do *music editor*, um músico colaborador do diretor musical que pode acumular algumas funções, mas que tem como característica principal editar a música do filme, estudando as entradas musicais e anotando onde e como deve entrar a música. A figura do *music editor* é muito comum no sistema hollywoodiano, entretanto pouco praticada no Brasil, onde há um destaque em demasia para o compositor. No caso deste filme Roberto Gnattali, sobrinho de Radamés dividiu os trabalhos da inserção e composição musical no filme. Perguntado sobre como ocorreu o convite para que participasse da trilha, Roberto nos contou:

(...) Naquele tempo em 83, não tinha ainda, eu acho, aqueles aparatos modernos, digitalização de imagem, então a gente tinha que ver o filme na moviola, alugar estúdio. Radamés me ligou e disse: “*olha tem um filme aí, eu vou precisar fazer e vou te convidar para fazer comigo... quer fazer?*”. Eu falei: “*claro*”. Ele disse: “*só tem uma coisa, você vai lá, eu não quero ir lá ver nada, tô cansado.*” Anotava o máximo possível de dados para que tanto eu me lembrasse do que era e depois também passar para ele. Música alegre, trágica, criança, praça, carrinho de neném; descrevendo as cenas, aí assim 1 minuto, 30 segundos de passagem, tentando escrever bem o caráter e o tamanho da música. Meio no pau, não tinha uma super produção e nem um tempo para ficar vendo, revendo e ficar medindo, então era uma coisa assim de pegar mesmo na experiência dele, malandro (risos). Você falava uma coisa ele já sabia do que se tratava. Eu acho que ele nem viu o filme pronto, não tenho certeza, mas acho que não.

Notamos que esse sistema de trabalho otimiza o tempo e traz resultados bem positivos para a produção da trilha. Sobre o processo de gravação da trilha, Roberto disse:

A trilha foi gravada na Sonoviso, que é um estúdio ali na Praça XI, eu não sei nem se tem mais esse estúdio, era Companhia Barbosa, muito legal. Aí a gente juntou uma pequena orquestra de cordas, que o Marcio Malase participou, piano, cordas e fizemos a trilha lá. Aí ele [Radamés] foi na gravação.

Roberto afirma que Radamés não viu o filme. Sobre como a trilha foi inserida, há uma confusão, pois Roberto não foi ao estúdio neste dia e não se recorda se Radamés esteve lá, como nos contou:

Na hora de colocar a música no filme, eu não me lembro quem foi, eu não fui porque fiquei doente. Eu peguei uma pneumonia brava e fiquei mal e estava com uma febre horrível e também aquelas coisas, marca num dia e você não podia dizer que não ia, porque não podia adiar. Tinha marcado o estúdio, aquele negócio todo e aí colocaram a música no filme. Acho que o Radamés foi. Se ele não foi, foi colocado pelo próprio Braz, porque a música estava bem certinha, estava tudo sincronizado e ficou legal, eu gosto do filme, é um filme bom.

Sobre a participação de Braz Chediak, do diretor do filme, na trilha musical, Roberto comentou:

Ele acompanhou a marcação da moviola. Acho que estive umas duas vezes com ele. Ele falou sim, aqui era legal, o que você acha? ele perguntava e pedia também nos lugares que ele achava interessante, ele intuía, mas também deixou onde quiséssemos colocar.

A trilha musical do filme é calcada na canção *Mil perdões* de Chico Buarque composta para o filme e interpretada por Gal Costa. São ao total 10 inserções e apenas três delas tem a voz de Gal como condutora da ação: duas nos créditos iniciais e finais.

O tema principal da canção é calcado no motivo melódico por três notas com graus conjuntos (lá-lá#-si/ si-sib-la/ fa#-mi-ré/ ré-mi-fá#/ do-sib-lá e outros) e repouso.

*Te perdôo
Por fazeres mil perguntas
Que em vidas que andam juntas
Ninguém faz
Te perdôo
Por pedires perdão
Por me amares demais*

Te perdôo
Te perdôo por ligares
Pra todos os lugares
De onde eu vim
Te perdôo
Por ergueres a mão
Por bateres em mim
Te perdôo
Quando anseio pelo instante de sair
E rodar exuberante
E me perder de ti
Te perdôo
Por queres me ver
Aprendendo a mentir (te mentir, te mentir)

Te perdôo
Por contares minhas horas
Nas minhas demoras por aí
Te perdôo
Te perdôo porque choras
Quando eu choro de rir
Te perdôo
Por te trair

Soprano

Fig. 225: Trecho inicial da canção *Mil perdões*, de Chico Buarque de Holanda.

Os créditos iniciais têm imagens em preto e branco e mostram algumas cenas do filme sempre entremeadas com a apresentação de Judite. Em meio à apresentação da personagem principal, observamos cenas de sua filha Glorinha indo ao prostíbulo, andando de bonde com a amiga e de seu cunhado Raul, que a observa. A exposição de Judite se faz de duas formas em 1º plano de rosto e em planos mais abertos. O rosto da personagem é mostrado sob variados

ângulos: frontal em pé, deitada na lateral, tomando banho, despindo-se e beijando seu marido. Vemos também Judite andando na procissão em plano de conjunto com os participantes, em plano americano na rua e correndo no parque em plano aberto. Há em meio a estas imagens uma tomada em primeiríssimo plano, do olho direito de Judite, que ajeita seus cílios, denotando sua vaidade. A canção toca sua versão completa até o final, por isso adentra na primeira seqüência do filme na qual Glorinha, o tio Raul e sua tia tomam café da manhã e Madame Luba se maquia. Notamos aqui a música exercendo a continuidade entre planos e seqüências. Wingstedt em seu trabalho comenta sobre a classe temporal e a capacidade da música organizar e representar o tempo. Com relação à essa seqüência, o autor afirma que a música pode construir continuidade de curto tempo, ou seja, colocada no filme pode efetuar ligações de uma cena para outra. (WINGSTEDT, 2005, p. 45). A canção inserida na voz de Gal Costa, traduz a personagem principal feminina do filme. Ao longo da narrativa a composição da canção de Chico Buarque se afirma para a personagem de Judite, uma mulher casada que trai o marido sob o amor doentio do cunhado e a todo momento diz com seus atos e olhares: “*te perdôo por pedires perdão, por me amares demais (...) te perdôo, por te trair*”.

Outra inserção desta canção, mas sob forma instrumental, é no momento do *flashback* com cenas de Judite, mãe de Glorinha. Raul conta para a moça sobre o passado de sua mãe. O tema é uma variação da canção principal do filme e a instrumentação é composta por saxofone na melodia, violinos e piano no acompanhamento. O tema volta novamente, já com a presença de Judite no passado. Gilberto e ela estão na cozinha namorando e o tema continua, vindo da seqüência anterior com arranjo para piano e flauta.

Outra variação do tema da canção aparece quando Gilberto e Judite estão deitados na cama. Gilberto comenta que ninguém pode olhar para ela sem a desejar. O tema reaparece em flauta na melodia e cordas no acompanhamento e o casal acaba brigando. Neste momento, o tema acompanha a tensão com notas na região mais grave dos instrumentos.

Há também com esse tema, uma menção alegre na qual só ouvimos o motivo principal em cordas em *pizzicato* com flautas na melodia e cordas no acompanhamento. Essa inserção musical aparece no momento em que Judite brinca com a filha Glorinha, ainda criança, no parque. As duas estão felizes e brincam num dia de sol no parque. Nesta cena, é possível

perceber a mesma intenção de Radamés em filmes anteriores da década de 50, quando ele reservava as cordas em *pizzicato* e melodia saltitante para momentos felizes dos personagens ou para temática de comédias. É interessante que em um filme dos anos 80, ele retoma esse modo de inserir a música, indicando ainda que seu pensamento para momentos felizes em cena está ligado a uma convenção dos anos 40, 50 de trilhas hollywoodianas.

A canção instrumental também aparece para cenas íntimas de Judite: em seu banho e quando se entrega a um desconhecido. Ao piano ouvimos harpejos em semicolcheias e há lembrança do motivo principal da canção no naipe das cordas. Após beijos e abraços do casal ao banho, o clarinete realiza a melodia com ritmo marcado com caráter *jazzista*.

O momento mais marcante do aparecimento desta canção fica por conta da inserção na cena em que Gilberto se ajoelha aos pés de Judite e lhe pede perdão ao solo de saxofone. Ele fala a frase do título do filme: “*perdoa-me por me traíres*” e termina seu discurso gritando: “*amar é ser fiel a quem nos trai, não se abandona uma adúltera*”. Em decorrência a este momento, Gilberto é internado novamente e ouvimos a lembrança do tema. O tema proposto aqui confirma que Judite o trai e a opção do solo do saxofone corresponde a solidão de Gilberto, é o instrumento solista de timbre grave dando caráter sombrio a seqüência na qual o personagem está de joelhos diante de sua amada.

Sobre os arranjos desta canção, Roberto nos contou como demarcou os momentos de inserção da trilha:

Aí vi [o filme], anotei, porque também não tinha tempo de passar muitas vezes o filme. Eu vi uma vez, fui anotando tudo que eu podia, com o Braz, as cenas, música aqui, música ali e a música tema é do Chico Buarque, a principal é do Chico e a gente ia fazendo a trilha, a música incidental com algumas variações, algumas inserções daquela música do Chico Buarque e lembrando ao longo do filme. Basicamente isso, depois a gente foi gravar.

Portanto, a canção aparece no filme muitas vezes com variações de arranjos instrumentais, porém sua inserção cantada é o ponto chave da trilha e revela o caráter e o pensamento de Judite. No início, a canção apresenta a personagem principal e conta seus desejos e atos. Na metade do filme, aparece no primeiro momento em que trai o marido, confirmando sua intenção e desconfiança do marido. E ao final, une sua vida com a da filha Glorinha, que provavelmente terá o mesmo destino que ela, sendo proprietária de uma casa de prostituição de luxo.

A música diegética ocupa bem pouco espaço do filme. São apenas duas inserções: a canção *Beleza Pura* de Caetano Veloso e canções religiosas. *Beleza pura* é ouvida em um rádio na casa de prostituição de luxo de Madame Luba. A canção é colocada por Polanegri, funcionário da casa, que dança e rebola ao som de Caetano. A outra inserção da música religiosa é percebida na sequência da procissão. Raul vê Judite na procissão, ela olha para ele e para outro homem e sorri, Raul fica enciumado. Judite e outro homem vão para uma fábrica deserta e despem-se ao som da música religiosa. É o contraponto da música com a cena erotizada. O que Chion chama de valor agregado, a música somada às imagens, cria uma leitura particular. É o comentário do diretor do filme sobre a falsa moralidade. A personagem sai de uma comemoração religiosa e trai o marido, sendo coroada pela Igreja por meio da música.

A música não diegética é bastante explorada no filme. No início do filme Glorinha é levada por Nair para a casa de madame Luba, que conta a ela sobre um deputado que quer muito conhecê-la. Glorinha fica intimidada e quer ir embora, mas é convencida a ficar na casa de prostituição contra sua vontade. No momento em que é pressionada a ficar, a música tem andamento marcado ao piano na região grave em semínimas, com melodia em violoncelo e depois alternância da melodia no saxofone, as cordas agudas sustentam em notas longas. Glorinha sobe as escadas, com olhar medroso, acompanhada da música marcada em semínimas, desta forma dá início ao seu martírio, como se ela fosse a caminho de seu destino penoso, no caso o mesmo destino de sua mãe.

Outro momento da inserção não diegética ocorre quando Raul, tio de Glorinha recebe o telefonema sobre a morte de Nair. A melodia faz a rítmica com duas colcheias no grave alternando com duas colcheias no agudo ao piano. O violoncelo faz a melodia e o naipe das

cordas estão no contraponto. Nessa composição um recurso interessante foi utilizado, fazendo alusão ao estado de saúde de Nair. Juntamente com a composição musical, ouvimos o ruído do coração que se assemelha a uma percussão e denota o coração de Nair, que delira, deitada na maca do consultório, chamando a amiga no momento de sua morte. O mesmo tema aparece quando Raul conta toda a verdade sobre a mãe de Glorinha e pede a sobrinha um copo d'água e a moça acha que ele também quer envenená-la e pede-lhe que não a mate.

Outro tema ao piano com melodia em saxofone e acompanhamento de cordas acompanha a seqüência em que Glorinha beija seu tio na tentativa de convencê-lo a não matá-la, no final do filme. Depois, a menina o envenena e o mesmo tema coroa a morte do tio e sua alucinação com Judite. Sobre esse tema Roberto nos relatou:

Tinha até um piano que eu tinha feito, que não estava no programa, não estava no programa colocar música autoral, mas aí eu precisei para a última cena, que ela morre e o espírito levanta, é uma música minha, mas nem chegou a sair no crédito (...). Estou tocando nessa gravação, nessa hora, piano e cordas. Eu não toco muito, não me apresento, mas como a música era minha, eu fui lá, toquei e gravei.

Há momentos em que a música faz apenas uma contribuição breve para o diálogo, um comentário. Nos referimos ao momento em que Nair conta que está grávida e que quer morrer e propõe a Glorinha que morram juntas. Neste momento o piano faz uma escala alterada juntamente os violinos e violas sustentadas na região aguda e depois o diálogo continua. Ao final, Nair pede que antes de sua morte a amiga lhe dê um beijo “*um beijo sem maldade, mas que seja um beijo*”, diz a personagem. Glorinha lhe acaricia o rosto e o mesmo tema que fez o comentário reaparece com acompanhamento de piano e melodia em flautas, realizando o fechamento da seqüência.

Uma característica marcante na música nos anos 80 foi a presença dos teclados nos arranjos da música popular. É interessante notar que Radamés tenha se adequado a esse tipo de instrumento e o tenha colocado no filme. O tema é lento, com presença do contrabaixo, bateria

eletrônica, cordas e piano em ritmo de balada. A cena mostra Judite e Gilberto namorando no apartamento ainda em reformas. A música conduz toda a ação de romance dos dois personagens e é seqüenciada eletronicamente.

Neste filme, Roberto comentou sobre a concepção da música direcionada por Radamés:

A música assim não tinha muita pretensão. O Radamés recomendava isso também: “não vai complicar nada hein”. Música de filme para ele era funcional, ele gostava muito dos filmes do Hitchcock, das músicas dos filmes dele... ele dizia que você saia do cinema e não ficava pensando na música, pensava no filme. Ele falava que se você sai do cinema só pensando na música, algo está errado, o filme não vale nada.

Notamos então, que a música inserida no filme *Perdoa-me por me traíres* é calcada no *leitmotiv* da canção *Mil perdões* de Chico Buarque, embora apresente outros motivos melódicos que são para momentos de tensão, comentários e ênfase à ação propostas. É importante notar que essa característica de utilização da música foi bastante utilizada por Radamés com mais intensidade dos anos 30 aos 50 e com menor freqüência de 60 a 80.

Depois de 50 anos escrevendo para cinema, nos anos 80, encerra-se a carreira de Radamés como compositor, arranjador e diretor musical para filmes no Brasil.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Entendemos com a pesquisa que as palavras chaves que definem o trabalho de Radamés no cinema são: versatilidade e novidade. Tanto no campo musical quanto no campo das relações e em todos os filmes analisados essas foram características constantes. Graças ao talento para orquestrar, adaptar temas, compor temas novos e conduzir as gravações em tempo muito reduzido, Radamés transitou no universo cinematográfico com muita competência e eficiência. Igualmente é interessante notar que durante toda sua carreira, diferente de muitos músicos atuantes no Brasil, Radamés Gnattali sempre esteve ligado com o que era novidade nos meios musicais e de comunicação: primeiro envolveu-se com rádio, o cinema e a gravação de discos, depois foi contratado para trabalhar na televisão e ao final de sua carreira se dispôs a tocar com jovens músicos. Esse envolvimento com o novo foi um fator positivo que refletiu em sua obra sempre nos dando a sensação do diferente, do diversificado, do original, além de ter contribuído para seu sustento, para difusão e para o firmamento de seu pensamento na música popular.

Um ponto notado na pesquisa é que a vertente de Radamés Gnattali mais presente no cinema é a de arranjador. O maestro compôs muita música para filmes, contudo é nos arranjos que se destaca. É notório apreciar nos filmes sua habilidade para orquestração mesclando o repertório erudito com o repertório de música popular. Com essa característica pulsante, Radamés ousou ao combinar a instrumentação orquestral com a popular em seus arranjos no rádio e transportá-los às narrativas cinematográficas. É importante frisar que o músico inovou na maneira de arranjar suas composições e se valeu da cultura popular brasileira para isso. Seus arranjos com instrumentação orquestral aliado a percussão popular tornou-se marca, com a inclusão de instrumentos como pandeiro, ganzá, cuíca e violão. Outra característica marcante é o predomínio do naipe de metais substituindo a percussão.

É de conhecimento, a excelência do trabalho musical de Radamés. O maestro foi o responsável pelas trilhas musicais de filmes importantes da cinegrafia brasileira, dirigindo trabalhos musicais para diversos gêneros. Ao trabalhar com diversos gêneros, também dividiu seus trabalhos com diretores muito importantes na nossa cinematografia: como Nelson Pereira

dos Santos, Humberto Mauro e Leon Hirszman, José Carlos Burle e Maurice Capovilla.

Ao perpassar 50 anos de música de cinema por meio da filmografia de Radamés, algumas particularidades de seu trabalho nos ficaram evidentes. Podemos dividir suas proposições para música de filmes em duas partes a partir de características comuns: dos anos 30 aos 50 e dos anos 60 até seu último filme em 1983.

Nos anos 30, inicialmente nos foi perceptível que Radamés estava se apropriando da linguagem cinematográfica quando propôs música não original para o filme *Ganga bruta* e selecionou trechos de acordo com as nuances do filme. Neste período, podemos dizer que a música presente nos filmes sob sua direção é uma espécie de elemento que emoldura as cenas e situações propostas pela narrativa e ressoa como auxiliadora da montagem. Nos anos 40, compondo bastante, sua música reforça as idéias nacionalistas vigentes no Brasil, principalmente em *Argila* e nos anos 50, há predominância de seus arranjos para canção. Contudo, a característica mais marcante dos anos 30 aos 50 é a utilização da música orquestral seus arranjos para cinema. Neste período fica claro que Radamés já estava influenciado pelo modelo clássico hollywoodiano, quando opta por uma grande porcentagem de música orquestral sinfônica nos filmes. A trilha que Radamés propôs, complementa, informa, comenta e ativa a memória do espectador. Ela não expressa o conflito, tem a opção de pontuar situações bem delineadas, dispostas e contribuir para a acentuação e fixação de elementos constituintes na narrativa.

Na segunda parte, dividida dos anos 60 aos 80, encontramos outro tipo de direcionamento para a música composta para filmes por Radamés Gnattali. Há uma redução significativa do número de entradas musicais e não há mais a orquestra sinfônica como parâmetro para instrumentação, conseqüentemente trazendo outras abordagens para a música inserida na ação. São claras essas características em *A falecida*, *Fábula*, *Jogo da vida* e *Eles não usam Black tie*. Neste período há ainda outras particularidades musicais presentes nos filmes: inserções de composições do gênero do choro, o qual Radamés pesquisou durante toda sua vida, e igualmente obras com acentuação de sua vertente *jazzista*, presentes principalmente nos filmes a partir dos anos 50 até os anos 80.

Os pontos musicais mais representativos presentes em sua obra para o cinema dizem

respeito ao gênero do samba e a utilização do *leitmotiv*. O samba é muito presente em toda sua filmografia, podemos listar diversas formas de inserção: samba canção, samba exaltação e sambolero. O samba aparece sob todos os tipos de inserções, diegéticas e não diegéticas, e também para diversas situações com personagens e lugares. Notamos também presença acentuada do naipe de instrumentos de cordas nos acompanhamentos do samba-canção. O procedimento do tema musical recorrente no filme, *leitmotiv*, aparece durante toda sua filmografia. Esse é o elemento mais marcante em toda sua obra musical para cinema e faz a ligação entre seu primeiro filme, filmes da metade e final de sua carreira.

À medida que nos aprofundamos nas análises das músicas propostas por Radamés para os filmes brasileiros, nos ficou clara sua significativa contribuição para as narrativas, além de percebemos a existência do diálogo entre o diretor e o músico. Sabemos que o músico não dava muita importância para sua obra popular, entretanto ele foi um dos compositores de trilhas mais produtivas que o país abrigou. Os filmes que tivemos o privilégio de pesquisar são materiais riquíssimos para entendermos como a música de cinema se consolidou no Brasil sob o olhar de um músico tão genial e ao mesmo tempo generoso a ponto de envolver o público com sua música, sem perder a consciência de que ela está relacionada com linguagem cinematográfica. Esperamos assim, que nosso trabalho contribua para esse novo olhar sobre as obras musicais para cinema compostas por Radamés Gnattali.

REFERÊNCIAS

Bibliografia

ADORNO, Theodor e EISLER, Hanns. *El cine y la música*. Madrid: Fundamentos, 1976.

ALMEIDA, Claudio Aguiar. *O cinema como “agitador de almas” – Argila, uma cena do estado novo*. São Paulo: Annablume, 1999.

ARAÚJO, Vicente de Paula. *A bela época do cinema brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

AUGUSTO, Sérgio. *Este mundo é um pandeiro: a chanchada de Getúlio a JK*. São Paulo: Companhia das letras, 1989.

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

BARRO, Maximo. *José Carlos Burle – o drama na chanchada*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2007

BERNARDET, Jean Claude. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

_____. *Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia*. São Paulo: Annablume, 1995.

BERRIEL, Carlos Eduardo Ornelas. *Carlos Ortiz e o cinema brasileiro na década de 50*. São Paulo: Contemporânea, 1981.

BOURDIEU, Pierre. *O mercado dos bens simbólicos*. In: *A economia das trocas simbólicas*. (org. Sérgio Micelli). São Paulo: Perspectiva, 1974.

CABRAL, Sérgio. *Nos tempos de Ari Barroso*. Rio de Janeiro, Lumiar Editora, 1993.

CARRASCO, Claudiney Rodrigues. *Trilha musical: música e articulação fílmica*. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes - ECA, USP, 1993. (Dissertação de Mestrado).

_____. *Syngkronos – A formação da poética musical do cinema*. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes - ECA, USP, 1999. (Tese de Doutorado).

CATANI, Afrânio Mendes. *A aventura industrial e o cinema paulista (1930-1955)*. In: RAMOS, Fernão. Op. cit., p. 198.

CHION, Michel. *Audio-vision – sound on screen*. New York: Columbia University Press, 1990.

_____. *Le son au cinéma*. Paris: Fayard, 1995.

_____. *Le musique au cinema*. Paris: Fayard, 1995.

COHEN, Annabel. J. *Music as a source of emotion in film*. Oxford University Press, New York, 2001

COOK, Nicholas. *Analysing Musical Multimedia*. Oxford: Oxford University press, 2000.

COSTA, Fernando Morais da. *O som no cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Faperj, 7 letras, 2010.

DIDIER, Aluísio. Radamés Gnattali. Rio de Janeiro: Brasiliana Produções, 1996.

FABRIS, Mariarosaria. *Nelson Pereira dos Santos – um olhar neo-realista?*. São Paulo: EdUSP, FAPESP, 1994.

FERREIRA, Sandra C.N. *Assim era a música na Atlântida*. Campinas: Instituto de Artes, UNICAMP (dissertação mestrado), 2010.

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

GORBMAN, Cláudia. *Unheard Melodies*. London: BFI Publishing, 1987.

GOMES, Paulo Emílio Sales. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

GOMES, Paulo Emílio Salles. *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

GONÇALVES, Mauricio R. *Cinema e identidade nacional no Brasil 1898-1969*. São Paulo: LCTE Editora, 2009.

GONZAGA, Alice. *50 anos de Cinédia*. Rio de Janeiro: Record, 1987.

GUBERNIKOFF, Giselle. *O cinema de Nelson Pereira dos Santos – uma contribuição ao estudo de uma personalidade artística*. ECA: dissertação de mestrado, 1985.

GUERRINI Jr, Irineu. *A música no cinema brasileiro: os inovadores anos sessenta*. São Paulo: Terceira Margem, 2009.

HAGEN, Earle. *Scoring for films*. Hialeah: EDJ Music Incorporation, 1971.

HUNTLEY, John e MANVELL, Roger. *The Technique of film music*. Massachusetts: Focal Press, 1957.

KARLIN, F., WRIGHT, R., *On the track, a guide to contemporary film scoring*. Schirmer books,

1990.

KARLIN, Fred. *Listening to movies*. New Yourk: Schirmers Books, 1990.

KASSABIAN, Anahid. *Hearing Films – Tracking identifications in contemporary Hollywood film music*. London: Routledge, 2001.

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

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

MANVELL, Roger. *O filme e o público*. Lisboa: Aster, 1959.

_____. *The technique of film music*. London: Focal Press, 1975.

MARCONDES, Marcos Antonio. *Enciclopédia da Música Brasileira*. São Paulo: Art / Publifolha, 1998.

MARIZ, Vasco. *A história da música no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

_____. *Villa Lobos, o homem e a obra*. Rio de Janeiro: Ed. Francisco Alves, 2005.

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

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

ONOFRE, Cintia Campolina. *O zoom nas trilhas da Vera Cruz*. Campinas: Instituto de Artes, Departamento Multimeios, UNICAMP, 2005. (Dissertação de Mestrado).

PECAUT, Daniel. *Os intelectuais e a política no Brasil: entre o povo e a nação*. São Paulo: Ática, 1990.

PINTO, Leonor Souza. *O cinema brasileiro face à censura imposta pelo regime militar no Brasil – 1964/ 1988*. In: ROMÃO, José Eduardo ...[et al.]; *Classificação indicativa no Brasil: desafios e perspectiva*. Brasília: Secretaria Nacional de Justiça, 2006.

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

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

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

- RAMOS, Lécio Augusto Ramos e HEFFNER, Hernani. In: RAMOS, MIRANDA, 2000.
- ROCHA, Francisco. *Adoniran Barbosa, o poeta da cidade*. São Paulo: Atelier Editorial, 2002
- ROCHA, Glauber. *Revisão do Critica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- SAROLDI, Luiz Carlos e MOREIRA, Sônia Virgínia. *Rádio Nacional – O Brasil em sintonia*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed, 2005.
- SCHAFER, R. Murray. *A afinação do mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora*. São Paulo: editora UNESP, 2001.
- SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem de. *A canção no tempo – 85 anos de músicas brasileiras. Vol 1: 1901-1957*. São Paulo: Ed. 34, 2002 5ª.ed.
- _____. *A canção no tempo – 85 anos de músicas brasileiras. Vol 1: 1958-1985*. São Paulo: Ed. 34, 2002 5ª.ed.
- SILVA NETO, Antonio Leão. *Dicionários de filmes brasileiros*. São Paulo: 1ª. Ed, 2002.
- SCHVARZMAN, Sheila. *Humberto Mauro e as imagens do Brasil*. São Paulo: Editora UNESP, 2004.
- TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. *Documentário no Brasil – tradição e transformação*. São Paulo: Summus Editorial, 2004.
- TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: teatro e cinema*. Petrópolis: Vozes, 1972.
- TOLENTINO, Célia Aparecida Ferreira. *O rural no cinema brasileiro*. São Paulo: Ed. UNESP, 2001.
- VIANY, Alex. *Humberto Mauro: sua vida, sua arte, sua trajetória no cinema*. Rio de Janeiro, Artenova/Embrafilme, 1978.
- VIANY, Alex. *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Revan, 1993.
- VIEIRA, J.L. *A chanchada e o cinema carioca*. In: RAMOS, F. (org.) *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Círculo do Livro, 1987, p. 129-187.
- ZAN, José Roberto. *Do fundo do quintal à vanguarda*. Campinas: Instituto de Filosofia e Ciências Humanas – IFCH, UNICAMP, 1997. (Tese de Doutorado).

Webgrafia

GNATTALI, Roberto e BALLESTÉ, Adriana. *Cátalogo Digital Radamés Gnattali*. Rio de Janeiro: Olhar Brasileiro, 2002

GNATTALI, Radamés. Site oficial. coordenação Roberto Gnattali, apoio Laboratório Nacional de Computação Científica, patrocínio Petrobrás. Apresenta autobiografia, entrevistas, depoimentos, fotos, recortes jornais, discografia. Disponível em <<http://www.radames.gnattali.com.br>>. Acesso em: 31 julho 2011.

Recordar Produções Artísticas. *Memória da censura no cinema brasileiro - 1964 a 1988*. Rio de Janeiro. Parecer de 23 jul 1965, disponível em: <http://www.memoriacinebr.com>, acesso em 31 mar 2011.

TAGG, Philip. Página do pesquisador. <<http://www.tagg.org/texts.html>>, acesso 31 jul 2011.

WINGSTEDT, J. *Narrative Music: Towards and understanding of musical narrative functions in Multimedia*. Disponível em <<http://pure.ltu.se/ws/fbspretrieve/199292>>

Periódicos

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

BERABA, Marcelo. *Manifesto por um cinema popular*. Entrevista com Nelson Pereira dos Santos, Cineclube Macunaíma para o programa da Retrospectiva Nelson Pereira dos Santos, fev 1975.

BROWNE, Rodrigo. *10 anos sem o grande maestro brasileiro*. Curitiba: **Gazeta do Povo**, Caderno G, 03 fev 1998.

CABRAL, Sérgio; CARVALHO, Hermínio B.; ALVES P., Zivaldo; JAGUARIBE, Sérgio M. G. *Com a batuta, Radamés*. **O pasquim**, Rio de Janeiro, 06 maio 1977.

CURY, Miguel. *Quando fala Radamés Gnattali*. **A noite**, Rio de Janeiro, 1956.

EVANGELISTA, Ronaldo. *Radamés Gnattali*. **Folha de São Paulo**, São Paulo: Ilustrada, 13/06/2005.

Embrafilme. Boletim informativo, 1965.

GNATTALI, Radamés. Entrevista Especial **Jornal do Brasil**, 11 out 1977.

J. W., **A notícia**. Rio de Janeiro, 19 abr 1939.

Jornal **A noite**, Rio de Janeiro, 02 ago 1938.

Jornal **A tarde**. *Rio Zona Norte*, Salvador, 26 dez 1958.

Jornal do Brasil – RJ 02.10.1981 – *Serviço vá ao cinema* – Gianfrancesco Guarnieri.

Jornal **A Folha de São Paulo**, Caderno Ilustrada. *No cinema, os heróis malditos*. 23 ago 77.

Jornal **Zero Hora**. *O povo se identificou com a história de **Jogo da vida***. Porto Alegre 22 fev 1978.

LACERDA, Milton. **A semana**, Rio de Janeiro, 14 jan 1939.

LEMOS, Pinheiro de. **O globo**, nov 1943.

Lux Jornal. *Luta democrática*. 14 abril 1978.

MAGALHÃES Jr, **Diário da noite**, Rio de Janeiro, 07 nov 1940.

MARCONI, Celso. *O **Jogo da vida** (e do cinema) Malagueta, Perus e Bacanaço*. Jornal do Comércio, 16 jun 1978.

NELI, Jorge Miguel. **Cena muda**, 23 nov 1943.

NUNES, Mário. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 02 dez 1939.

NUNES, **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 05 nov 1940.

P.R., **O correio da noite**. Rio de Janeiro, 19 abr 1939.

PESSOA, Ana. *Argila, ou Falta um estrela... És tu!* Revista de História e Estudos Culturais. Vol 3. Ano III, jan, fev, mar, 2006; n.1; ISSN 1807-6971. Fundação Casa Rui Barbosa, Rio de Janeiro, 2006.

PINTO, R. Mello. *Radamés Gnattali: não há decadência na musica popular brasileira*. Revista Paratodos 1 (2):7, I, quinz. jun. 1956.

Revista **Cine Rádio Jornal**, 29 fev 1940.

Revista Cinearte, 18 de maio de 1932

Revista Cinearte, 15 de junho de 1932

Revista Cinearte, 15 de abril de 1933.

Revista Cultura, v. 6, n.24, p. 93, Embrasilme, 1977.

Revista **Flama**, coluna “Acabaram de ouvir”, junho 1944.

SANTOS, Nelson Pereira. *Manifesto por um cinema popular*. Federação dos Cineclubes do Rio de Janeiro/ Cineclubes Macunaíma/ Cineclubes Glauber Rocha, Rio de Janeiro, 1975.

VASCONCELOS, Iris H. Guedes de. *Do universal ao nacional: aspectos da dramaturgia de Nelson Rodrigues*. In: MALUF, Sheila Diab e AQUINO Ricardo Bigi. *Revista Dramaturgia em cena*. Maceió: EDUFAL, 2006.

VILLA LOBOS, Heitor. *A música nacionalista no governo Getúlio Vargas*. Rio de Janeiro: DIP, 1940.

FILMOGRAFIA

01. *Ganga Bruta*, 1933. Direção: Humberto Mauro.
02. *Maria bonita*, 1936. Direção: Julien Mandel
03. *Alegria*, 1937. Direção: Oduvaldo Vianna. (filme inacabado)
04. *Onde estás, felicidade?*, 1939. Direção: Mesquitinha.
05. *Argila*, 1940. Direção: Humberto Mauro.
06. *Pureza*, 1940. Direção: Chianca de Garcia
07. *Caminho do Céu*, 1943. Direção: Milton Rodrigues.
08. *Escrava Isaura*, 1949. Direção: Eurides Ramos
09. *Estrela da manhã*, 1950. Direção: Oswaldo Marques de Oliveira
10. *Somos dois*, 1950. Direção: Milton Rodrigues
11. *Pecado de Nina*, 1950. Direção: Eurides Ramos
12. *Hóspede de noite*, 1951. Direção: Ugo Lombardi
13. *Tocaia*, 1951. Direção: Eurides Ramos
14. *Brumas da vida*, 1951. Direção: Eurides Ramos
15. *Sai da frente*, 1952. Direção: Abílio Pereira de Almeida.
16. *Aglaia*, 1952. Direção: Rui Santos. (filme inacabado)
17. *Nadando em dinheiro*, 1952. Direção: Abílio Pereira de Almeida
18. *Tico-tico no fubá*, 1952. Direção: Adolfo Celi.
19. *Força do amor*, 1952. Direção: Eurides Ramos
20. *Perdidos de amor*, 1953. Direção: Eurides Ramos
21. *Carnaval em Caxias*, 1953. Direção: Paulo Vanderley
22. *Os três recrutas*, 1953. Direção: Eurides Ramos
23. *Marujo por acaso*, 1954. Direção: Eurides Ramos
24. *Rei do movimento*, 1954. Direção: Hélio Barroso e Victor Lima.
25. *Angu de caroço*, 1955. Direção: Eurides Ramos
26. *O diamante*, 1955. Direção: Eurides Ramos
27. *Rio 40 graus*, 1955. Direção: Nelson Pereira dos Santos
28. *O grande pintor*, 1955. Direção: Victor Lima.
29. *O feijão de ouro*, 1955. Direção: Victor Lima.

30. *Eva no Brasil*, 1956. Direção: Pierre Caron
31. *Quem sabe... sabe!*, 1956. Direção: Luis de Barros.
32. *Fuzileiro do amor*, 1956. Direção: Eurides Ramos.
33. *Noivo da girafa*, 1957. Direção: Victor Lima.
34. *Rio Zona Norte*, 1957. Direção: Nelson Pereira dos Santos
35. *O barbeiro que se vira*, 1958. Direção: Victor Lima.
36. *Chico fumaça*, 1958. Direção: Victor Lima.
37. *Na corda bamba*, 1958. Direção: Eurides Ramos.
38. *O camelô da rua larga*, 1958. Direção: Eurides Ramos.
39. *Cala boca Etelvina*, 1958. Direção: Eurides Ramos.
40. *Titio não é sopa*, 1958. Direção: Eurides Ramos.
41. *Quem roubou meu samba*, 1959. Direção: José Carlos Burle.
42. *Dona Xepa*, 1959. Direção: Darcy Evangelista.
43. *Aí vem a alegria*, 1959. Direção: Cajado Filho.
44. *Eu sou o tal*, 1960. Direção: Eurides Ramos
45. *Viúva Valentina*, 1960. Direção: Eurides Ramos.
46. *Sai dessa recruta*, 1960. Direção: Hélio Barrozo Netto.
47. *Assassinato em Copacabana*, 1961. Direção: Eurides Ramos
48. *Esse Rio que eu amo*, 1961. Direção: Carlos Hugo Christensen
49. *Fábula*, 1964. Direção: Arne Sucksdorff
50. *A falecida*, 1964. Direção: Leon Hirshman.
51. *Onde a terra começa*, 1965. Direção: Rui Santos
52. *Grande sertão*, 1965. Direção: Geraldo Santos Pereira
53. *A mulher amada*, 1965. Direção: Rui Santos
54. *Jogo da vida*, 1976. Direção: Maurice Capovilla.
55. *Eles não usam black-tie*, 1981. Direção: Leon Hirshman.
56. *Perdoa-me por me traíres*, 1983. Direção: Braz Chediack

ANEXOS

Entrevistas

ADRIANA BALLESTÉ, musicista, socióloga e biblioteconomista.
Foi autora do cd rom *Radamés Gnattali*, um catálogo digital com título de obras, biografia, acervo fotográfico do maestro.

Entrevista realizada no dia 04 de julho de 2011 – Dependências da UNIRIO - Instituto de Artes - Música

Cintia Campolina: Fale-me um pouco de sua formação...

Adriana Ballesté: Minha formação é misturado ao que é hoje, multimídia, porque sou formada em sociologia, fiz mestrado em informática e agora o doutorado em música, mas eu estudei música, fiz faculdade de música e toco violão, já toquei Radamés Gnattali na faculdade.. hoje em dia não digo que sou violonista, digo eu toco violão... tenho estudado mais...

Cintia Campolina: Aí seu primeiro contato com a obra do Radamés foi por meio do violão?

Adriana Ballesté: Foi por meio do violão. Eu tenho uma história muito engraçada também sobre o Radamés, por que antes, eu devia ter uns quinze anos, eu era muito amiga do filho da Nelly, que era esposa do Radamés. Então o filho dela estudava comigo no Andrews e eu fui na casa dele sem ao menos ter noção da importância do Radamés (risos)... isso eu tinha 15 anos. Eu até já gostava de música, gostava de rock, ele até me disse, meu padrasto é maestro... eu vi até o piano, o Radamés, me lembro de ter visto, mas muito vagamente...era para acontecer... e o projeto tem várias histórias interessantes.

Cintia Campolina: E me fale sobre o Projeto do Catálogo Digital... foram você e o Roberto os autores?

Adriana Ballesté: O Roberto eu conheci quando eu era violonista, eu tinha uns 26 anos e eu tocava na orquestra de violões e ele tinha duas músicas linda do Roberto que a gente tocava e sempre tínhamos contatos esporádicos. Uma vez eu estava voltando de Goiânia, no avião, e a gente se encontrou e eu falei para ele que eu estava trabalhando na Biblioteca Nacional, com projeto de digitalização de partituras e fiquei um tempo trabalhando nisso. E ele disse que estava querendo fazer um projeto sobre o Radamés com isso e a gente começou a conversar. Foram 3 anos de conversa... o projeto começou acho que em 92, que a gente recebeu o prêmio da Petrobrás, foi num dos primeiros editais aprovados pela Petrobrás, foram aprovados uns 12 projetos... Eu trabalhei em todo cd porque o Roberto entende tudo de Radamés, é sobrinho dele, e é um músico muito bom, uma pessoa muito simpática, interessante, culto, principalmente me música e ele me chamou para fazer essa parte mais da multimídia, mas nós coordenamos juntos, o projeto. Quer dizer, ele é o coordenador geral e eu estava sempre junto com ele fazendo, porque a gente acabou fazendo muito mais do que a gente se propôs. Então eu fiz o levantamento da discografia, que era uma coisa que a gente nem ia fazer e acabou fazendo.

Cintia Campolina: E todo esse material, você encontrou fácil, na casa dele ou estava espalhado?

Adriana Ballesté: Estava espalhado.

Cintia Campolina: E ainda está?

Adriana Ballesté: Então, não está todo unido não porque não se conseguiu. O Roberto tem muita coisa, a Nelly também e o Jairo Severiano tem uma listagem muito extensa, em termos de discografia ele é fantástico, ele tem um conhecimento incrível. A gente conseguiu muita coisa. Até na discografia, a gente achou que ia conseguir pouca coisa, ah tem uns 40... mas tudo multiplicava porque quando você começa a

abrir as caixas, abrir as partituras, aí você começa a ver a multiplicação do material, dos discos... muita gente ajudou também. O Radamés dava muitas partituras, e isso é uma coisa muito interessante, mas que dificulta o trabalho de catalogação e organização. Então ele dava, agora como gente tem essa facilidade da digitalização, a gente pedia para as pessoas mandarem as partituras que a gente iria só digitalizar e devolver. Algumas pessoas, a maior parte claro, topou e algumas até mandaram a partitura para a Nelly, mas umas a gente digitalizou e devolveu, como seria. Imagina a partitura antigamente, era uma coisa de muito valor, o próprio documento, a partitura mesmo. E o Radamés fazia cada partitura de uma forma diferente. Então são várias versões, isso também foi difícil, a catalogação disso é muito complicada. A gente tinha que ter escrito muitos artigos sobre isso, porque o mesmo concerto ele fez para instrumentos variados, formatos variados e fez não só isso também como cópias diferentes, com datas diferentes. Era muito difícil você chegar a uma conclusão, “ah essa partitura é de x”. Às vezes no início tinha uma data e no final outra. Que data é essa? Ele começou a escrever aqui e terminou aqui ou isso aqui foi uma cópia ou é esse arranjo, essa versão...muito difícil, muito mesmo.

Cintia Campolina: E ele era organizado, tinha um diário com essas coisas?

Adriana Ballesté: Não, ele não tinha nenhum diário, esse tipo de organização ele nunca teve. Aí muita coisa o Roberto sabia, a Nelly sabia e estava escrito na partitura. Muitas a gente usou uma coisa biblioteconômica de usar as datas e a gente procurou muito estar dentro dos padrões, sabe usar padrões de descrição, catalográficas, bonitinhas...contratamos uma bibliotecária para que a gente tivesse esse cuidado. Eu e o Roberto, a gente teve sempre muito essa preocupação. Então tem várias datas estimadas, muitas que o Roberto ou a Nelly sabiam, “ah, eu me lembro dele fazendo essa partitura não sei aonde...” então alguma coisa de memória deles e alguma coisa também de registro, “ah, essa música foi lançada, está em tal cd”, aí você vai cruzando. Informações de historiadores também que a gente conseguiu bastante coisa.

Cintia Campolina: E qual o material do cd rom?

Adriana Ballesté: tem muitas informações... tem a linha do tempo, isso a gente cortou um pouco para web, ia ficar muito extenso... uma linha do tempo muito extensa com muitas informações que a gente colheu de época, então assim tem todos os filmes, todas as informações que a gente conseguiu da vida musical dele, da vida pessoal, da vida política, da vida cultural do país aí tem a linha e você clica e aparece uma janela maior.

Cintia: Tudo erudito?

Adriana Ballesté: a gente tem muita vontade de continuar o projeto, fazendo a parte popular e de arranjos...

Cintia Campolina: Ainda tem material?

Adriana Ballesté: Ainda tem muita coisa. A gente se ateve apenas a parte de partituras originais compostas por ele, são composições dele. Os arranjos não estão no site, só as composições dele.

Cintia Campolina: Existem partituras dos filmes musicados por Radamés? Você viu esse material nas caixas que pesquisou?

Adriana Ballesté: Tem... acho que tem partitura de música de filme sim..

Cintia Campolina: No cd rom e no site não tem...

Adriana Ballesté: Não tem nenhuma? Nenhuma? Então eu não vi... mas tem musicas originais nos filmes, e isso é muito estranho que não tenham essas partituras... mas a gente abriu todas as caixas, eu

estive com todo material, participei de tudo para digitalizar.

Cintia Campolina: E aí você devolveu para Nelly?

Adriana Ballesté: Devolvemos para Nelly. A Nelly está com todas as partituras lá. Os arranjos o Roberto tem muita coisa, mas também não tem tudo. Inclusive a gente tem um projeto de continuar, exatamente fazendo a música popular e os arranjos, porque tem muito arranjo. Esses arranjos que estão com o Roberto não estão catalogados, quem sabe se você conseguisse mexer nisso... tem muito arranjo.

Cintia Campolina: Quais você considera são as influências de Radamés?

Adriana Ballesté: Essa vivência, porque ele vivenciou essa duas músicas, ele vivenciou, ele quando era mais moço tocava em conjunto de choro e ele adorava isso. Então o choro acho que influenciou muito, e eu acho, bem, as pessoas mais puristas não gostam muito de falar isso, mas eu acho que ele tinha uma vertente *jazzística* e a questão da música erudita, Debussy... mas eu acho a música do Radamés, quando a gente ouve a música de Radamés, a gente vê que é muito pessoal, muito pessoal dele, a gente não fala parece, não parece, é muito dele. Ele conseguiu, ele tem *Prenda minha*... ele usou esse tema em algumas obras grandiosas de orquestra e tudo e ficaram maravilhosas. Algumas canções populares, folclóricas e do choro, da bossanova... tem uma suíte para violão que ele usa a bossanova, mistura tudo e essa música mesmo, tem uma linguagem *jazzística*, as escalas... eu acho que tem essa influência também... então ele deixou tudo vir e compôs uma coisa muito dele. É Radamés isso.

Cintia Campolina: Você conhece a música que ele fez para cinema?

Adriana Ballesté: Lembro de algumas trilhas desses filmes e que eu acho que eram trilhas originais, algumas coisas de fundo, eram originais.

Cintia Campolina: Uma característica que a gente observa é com relação aos créditos dos filmes. Uns são bem imprecisos...

Adriana Ballesté: Agora assim, voltando a história da catalogação da discografia, tem muito problema de créditos. Muito nome errado, foi muito difícil fazer a discografia, tanto que a gente não ia fazer, eu disse vamos fazer pelo menos uma lista de discos, aí eu comecei e disse vamos ampliar um pouquinho mais, e no final eu tive um trabalhão porque eu me propus fazer uma coisa a mais, mas ficou ótimo, muito trabalho, principalmente porque as informações são muito complicadas de decidir isso, mesmo para o musicólogo... nomes diferentes de peças.. são pequenas diferenças, mas na hora de você escrever Suítes a outra sonata, coisas do tipo...

Cintia Campolina: E sobre o trabalho com o acervo de Alex Viany?

Adriana Ballesté: Ele tem um acervo monumental, a gente se deparou com muita coisa interessante, para cinema é o que há, e está tudo digitalizado no site, todos os documentos dele, esses documentos importantes, jornais, recortes, está tudo lá e comentários, porque o que acontece é que o Alex comentava, ele escrevia tudo, tinha tudo muito documentado, então no acervo dele tem muitas informações.

Cintia Campolina: você ficou quanto tempo trabalhando com esse material?

Adriana Ballesté: dois anos no mínimo e todo dia a gente ia para lá e todo mundo fazia de tudo. Eu estava mais responsável pela parte de colocar o site no ar, preparar o banco de dados, mas tinha toda a parte de organização do acervo e a gente fez isso tudo junto.

Cintia Campolina: Ok, muito obrigada pelo cd rom e pela entrevista.

Adriana Ballesté: Espero ter colaborado!

MAURICE CAPOVILLA, diretor de cinema.

Consta em sua filmografia o *Profeta da Fome* (1970), *Bebel, a garota propaganda* (1968), *Noites de Iemanjá* (1971), dentre outros. É também diretor de *Jogo da Vida*, o qual Radamés Gnattali assina a trilha musical.

Entrevista realizada no dia 03 de fevereiro de 2011 – Apartamento do diretor - Flamengo - RJ

Cintia Campolina: Bem, vamos começar...

Maurice Capovilla: Então, você escolheu porque o *Jogo da Vida*?

Cintia Campolina: Porque o meu trabalho é uma tese sobre as músicas que o Radamés fez para o cinema brasileiro e esse filme teve a música composta por ele não?

Maurice Capovilla: ah! Tá certo... Radamés exatamente...

Cintia Campolina: *O jogo da vida* é de 1976, você se lembra como foi a escolha da música, do Radamés? Praticamente o filme é a música e vice-versa, você não acha?

Maurice Capovilla: Bom, é o seguinte o filme é uma adaptação de Malagueta, Perus e Bacanaço do João Antônio. Então nós fizemos o roteiro, nós fizemos o convite para os atores e antes de começar o filme eu procurei o Aldir e o João Bosco, o João Bosco eu já conhecia desde que ele chegou de Minas para o Rio e lá eu sou muito amigo do Sérgio Ricardo, ele tinha uns contatos, o Sérgio Ricardo estava aqui no Rio e eu fiquei conhecendo o João Bosco justamente nesse período de 80. Então eu vim ao rio de Janeiro para convidar a dupla para fazer o tema do filme, que são a música inicial e a música final e esse encontro foi num bilhar ali na Praça Tiradentes, que era um dos bilhares mais importantes, vamos dizer a malandragem se encontrava e fizemos um jogo: eu e o João Antonio contra o João Bosco e o Aldir, fizemos um jogo que a gente fazia muitas vezes, amigos jogavam juntos sempre em parceiros e ficamos uma tarde toda nesse salão de bilhar jogando ali em frente a Praça Tiradentes, bebendo cerveja e ali praticamente nasceu os dois temas que abrem e fecham o filme. Então com essas duas músicas o Radamés trabalhou a parte instrumental porque as canções são cantadas no filme. E você pode perceber que toda a parte musical do filme é inspiração das duas composições que foram feitas pelo Aldir e pelo Bosco. Então por isso é que tem uma certa unidade, quando você pensa que tem uma trilha musical que está ligada ao início e depois fecha no filme. Essa é a idéia. Essa idéia que a música é um elemento essencial na linguagem do cinema, eu tenho isso desde muitos anos, desde a época da cinemateca, quando nós víamos os grandes filmes do cinema mundial, através dos festivais que passavam de 58 a 63, mais de 2 mil filmes.

Cintia Campolina: De tudo?

Maurice Capovilla: sim... mas basicamente italiano, russo e francês... então a gente percebeu nessas mostras que a música era essencial. Mesmo na época do mudo, por exemplo, se usava a música como trilha, mesmo sem ter, vamos dizer o som não tinha aparecido no cinema, mas os filmes eram apresentados com uma partitura, que uma orquestra tocava embaixo da tela. O Eisenstein por exemplo, tem uma estrutura musical por trás, então nunca víamos esses filmes com as músicas originais, quando chegava no Brasil, mas sabíamos de antemão que a música estava no cinema, antes do cinema ser sonoro. Daí começamos a perceber nessa visão ampla, vamos dizer multilinguística que a música é um interferência fundamental, além do som direto, das vozes, além dos ruídos, dos efeitos especiais... a gente percebe hoje claramente quando a música é narrativa e quando a música é superficial. E aí, eu sei que todos os filmes que eu fiz eu trabalhei esse elemento musical porque também meu filho é músico, meu pai violinista... meu filho Matias fez meu ultimo filme *Amada*. Então minha preocupação sempre era trabalhar a música no mesmo nível da imagem.

Cintia Campolina: Então eles fizeram a música especialmente para o filme depois da tarde de jogatina?

Maurice Capovilla: é... depois daquela tarde, ficamos 2 ou 3 semanas até começar a produção, aí eu recebi uma gravaçãozinha as duas músicas feitas por eles. Então essas músicas foram a base do Radamés, em cima delas que ele criou a trilha adicional que acompanha o filme. Ela veio depois.

Cintia: Aí você direcionava o arranjador dizendo: “aqui eu quero música, aqui não... passava a minutagem...”

Maurice Capovilla: sim... a gente mostrava o copião e o Radamés fazia as partituras e um grupo de músicos gravava. Ele sempre fazia já minutados, hoje é muito mais simples, mas antigamente era muito mais difícil, mas enfim ele era um excepcional maestro, grande músico... ele vivia praticamente de trilhas, vivia muito de trilhas dele, basicamente, no cinema carioca, aqui no Rio de Janeiro. Desde a Vera Cruz...

Cintia Campolina: Fez 3 na Vera Cruz, duas com Mazzaroppi e o *Tico tico no fubá...*

Maurice Capovilla: Três... então...aí eu tenho a impressão que são criações mesmo, criações dele... porque algumas ele adapta alguns temas...

Cintia Campolina: E na década de 50 era bem comum ter canção...

Maurice Capovilla: A chanchada é um tipo de musical esquisito, porque poucas vezes a música está interferindo na dramaturgia, a música vem com um espaço independente porque não está ligado à história, é sempre o mocinho, a mocinha, se passa num espaço de noite, casas de noite onde você vai jantar e tem um musical, uma música... mas essa música não está referida à ação, até o ponto que Oscarito e Grande Otelo não são músicos, são cômicos e sempre a chanchada era baseada nesse quadrilátero: o moço, a mocinha e os dois que estão envolvidos dentro da trama. E a música era lançamento da época das marchinhas de carnaval, funcionava como uma divulgação da música que seria cantada no carnaval da época, nos bailes. Então essa é a relação que tem a música no cinema carioca. A Vera Cruz inventou outra coisa. Ali há música feita especialmente feita para o filme, no caso da chanchada não, a música está introduzida ali como um número musical.

Cintia Campolina: E a Vera Cruz se espelhou para a música no modelo hollywoodiano... que era referência deles.

Maurice Capovilla: Sim, claro.

Cintia Campolina: Na década de 70 eu vejo que muitos filmes tem muita canção, 80 também que o próprio interprete canta... Gal Costa no filme do Braz, o próprio João Bosco canta no seu filme. É o cantor de renome da mpb que aparece no filme. Você acha que como na chanchada isso traz espectadores para o filme?

Maurice Capovilla: quando ele apresenta como figura de personagem sim. Mas quando é voz *off* não se tem muita impressão que atrai publico não. Os filmes que fazem com que a estrutura musical esteja dentro da dramaturgia, quer dizer, que o personagem que é o cantor, também faz parte da trama, não é apenas o intérprete... porque o intérprete pode trazer publico pelo nome que ele tem como cantor mas como ator ele não tem representatividade, então não aparece. Agora o que eu acho é que nesses últimos 10 anos, a trilha musical ganhou muita relevância. Então há 20 anos para cá, surgiram os trilheiros, especialistas em fazer trilhas para filmes. Eu usei trilheiros, mas na época aqui em São Paulo não se usava, utilizava-se trechos de músicas já gravadas, não eram escritas especialmente, mas a partir dos anos 80 surgiu esse nova função.

Cintia Campolina: Mas em 76 você já pensava assim não? Porque a escolha do João Bosco não foi aleatória...

Maurice Capovilla: Não... tem tudo a ver, exatamente. E tem o Radamés como trilheiro. Ele que entra,

adapta a melodia e o cello. Então, lá atrás, quando você me ligou, eu estava lembrando... o *Bebel* eu tinha o Rogério Duprat que trabalhou sobre as músicas do Carlos Imperial, coisa que era absolutamente inédito. Um não tem nada da ver com outro. No entanto Duprat que era muito meu amigo, utilizou as músicas que o Carlos Imperial criou, que são utilizado por uma orquestra que aparece no final e ele fez uma trilha para o *Bebel*. Então o Duprat funciona como um maestro trilheiro, ele nunca tinha feito isso para cinema. No *Profeta da fome*, ele foi terminado como roteiro em 68 lá em Brasília, eu estava coordenando o núcleo de cinema da UNB, e lá o diretor de música era Rinaldo Rossi, um baiano, grande músico que veio da escola da Bahia. Bem, ele leu o roteiro em Brasília em 68 e fui filmar no final de 69... em final de 68 voltei para São Paulo e ele ficou com esse roteiro para fazer a música, já tínhamos combinado isso. Quando eu comecei a filmar, eu avisei o Rinaldo e ele veio a São Paulo viu o copião e toda a trilha sonora do Profeta ele já veio com partes da música já escritas. Os arranjos estavam prontos, só faltava medir, onde entra, onde sai. Ele já tinha uma concepção da música só pelo roteiro. Quando ele viu o copião, deu certo, e fizemos mais uma ou outra e já ficou pronta.

Cintia Campolina: E aquela seqüência do cordel?

Maurice Capovilla: ah... o cordel não... o cordel foi criado a parte, como uma coisa que não estava no roteiro. Eu criei quando fui lá, filmar fora de São Paulo. Depois do roteiro pronto eu tinha escrito uma seqüência, que é a do cego... eu precisava de um narrador musical e nós tínhamos um amigo quer era um excelente músico, violonista, cantor, que fez essa letra... que é uma letra do cordel. É a única coisa que está fora no filme, que está fora do que o trilheiro fez.

Cintia Campolina: Voltando ao *Jogo da Vida*, a música no final apresenta todo o universo dos 3 personagens, da desgraça, da tristeza e foi colocado um samba... aquele samba contrapõe com tudo aquilo que eles passam no cotidiano deles e aí você sai do cinema refletindo tudo aquilo. É uma crítica...se fosse o Radamés com uma inserção orquestral seria uma outra leitura...

Maurice Capovilla: Sim, claro...sem dúvida é um fecho... a música no início é uma música de propaganda do jogo. A última é o resultado disso tudo, como eles se transformaram.

Cintia Campolina: É o tipo do uso da música no cinema genial, não é ilustrativa e sim reflexiva... e já na década de 70 você já fazia isso e pouca gente fazia.

Maurice Capovilla: Sim, mas a importância que era pouca dada, veja, os filmes na época de 60, começavam os filmes da linha do Cinema Novo no Rio, mas em São Paulo o Cinema Novo não chegou, então os filmes paulistas eram 80% eram produzidos para cumprir aquela obrigatoriedade de exibição, eram filmes de segunda categorias...tinham poucos filmes mesmo... *São Paulo S/A*, que já começava a trabalhar temas musicais... o Khoury trabalhou muito sobre tema musical, você vê os filmes dele, tem um trabalho musical atrás, não eram musicas que interferiam na ação, mas tinha um trabalho musical.

Cintia Campolina: Mas uma coisa é você discutir com o músico desde o roteiro e outra é você contratar o músico para colocar a música somente no final, quando na maioria das vezes o prazo é curto e a verba já bem pouca...

Maurice Capovilla: mas mesmo assim Khoury produzia a música para o filme, não pegava de disco... essa que era a diferença, porque os outros pegavam trechos de disco e faziam uma espécie de montagem com o material já gravado. Porque a novidade da chegada da música do cinema, era o fato de ela ser produzida especialmente e colocada dentro do filme, como um processo novo, como uma novidade, não uma coisa já ouvida, mesmo que fosse musica de ambiente, mesmo assim, tem um valor porque ela dá um clima, uma seqüência. Aí é que se aprendeu, que a música é importante, para dar valorização à imagem, valorizar a imagem, porque você jogar um som, qualquer som, onde não bate, não junta é uma coisa.

Agora o cara que começa a fazer música para cinema ele já começa a pensar que ele está fazendo música para a imagem, para criar algo em cima dela ou melhor do que ela.

Cintia Campolina: Sim, e depende do músico...porque tem músicos que querem que ouça sua música, vaidade... a música está a serviço do filme...

Maurice Capovilla: É claro...ele fica

Cintia Campolina: Sobre o Radamés não sei como ele pensava...

Maurice Capovilla: Bem, ele produziu porque ele precisava viver. Ele morava ali em frente a Globo e tinha um barzinho ali na esquina e ali a gente se encontrava para conversar sobre a adaptação. Era uma figura, uma maestro que usava seu talento para sobreviver.

Cintia Campolina: E você que o escolheu para o filme?

Maurice Capovilla: Não, foi Pelão, mas eu nunca mais eu o encontrei, eu mudei de São Paulo. Ele era o produtor musical, contratado justamente para contratar músicos, maestros, localizar... era o produtor, basicamente todos os filmes que eu conheci foi ele. Ele trabalhava com Radamés, era muito amigo. Eu não me lembrava de ter visto outra trilha do Radamés, mas quando ele falou “vamos fazer os arranjos com Radamés”, poxa, eu falei: “uma honra!”. Então eu vim para o Rio e sentamos juntos umas duas ou três vezes.

Cintia Campolina: a música do *Jogo* é muito boa, não há excessos...

Maurice Capovilla: ele é econômico, mas quando entra, entra para valer... quando coloca é porque tem que colocar...para funcionar...

Cintia Campolina: Hoje você acha que pensa diferente musica para cinema?

Maurice Capovilla: penso sempre que a música é fundamental. Estou fazendo um musical... e agora é onde o filme vai depender 80% da música. A música é a estrutura narrativa dramática, é o contrário, hoje a importância da música é muito grande. Essa história tem basicamente 12, 15 anos que eu venho pesquisando Lupcínio, essa história vem do Festival de Gramado onde eu fui apresentado a um pianista que acabou de falecer Geraldo Platz e é um amigo meu que tinha trabalhado comigo num filme que fiz em Caxias em 81. Um telefilme para a Bandeirantes, chamado o Princípio e o Fim. Era um DJ, então ele me fez a trilha musical em 81, voltamos a nos encontrar no Festival de Gramado e lá fui apresentado ao Lupcínio, da música dele. A partir desse encontro, em 89, surgiram uma caixa de CDs de 4 blocos de Lupcínio e comecei a ouvir em blocos. Descobri coisa que ninguém imagina até agora, ninguém tinha descoberto. Lupcínio escreveu músicas personalizadas, com personagens próprios, há músicas da mulher traída, do marido traído e do amante, dentro do conteúdo das letras. Então era fácil para mim saber que o Jamelão não pode cantar tal música, essa música é da mulher traída... sempre são 3 personagens básicos. Eu comecei ouvi Francisco Alves cantando *Nunca*, nunca mesmo, jamais (risos)... é a moça que deveria cantar...comecei a descobrir os personagens. Reuni umas 30 musicas, reduzi para 22 e cheguei para o filme com 15. Três personagens em conflito e se você só ouvir a trilha que montei você via entender a briga toda que está dentro disso. A trilha será cantada pelos atores, não usarei a original. Claro que essa música é estruturada para cada personagem. À medida que elas são interpretadas, isso reflete os dramas pessoais, os personagens descobrem o que eu descobri, como cinema verdade, enquanto o ensaio do show. Então a música não é participante, ela é o personagem principal. Então para mim é uma satisfação fazer um filme que pensei há muito tempo. Descobri uma cantora nova lá no sul, jovem, nunca gravou, uma voz fantástica. Provavelmente a ultima coisa que eu vou fazer... então eu quero fazer do meu jeito.

Cintia Campolina: imagine! (risos)

Maurice Capovilla: Mas em *Jogo da vida* escolhi os compositores que viviam numa sinuca (risos), eram jogadores de sinuca. Além de tudo eram malandros, um mineiro, outro carioca, jogavam sinuca. Viviam na

noite, eram ótimos na sinuca e eu também com João Antonio, éramos ótimos. Então era o encontro de 4 pessoas, uma ligada a literatura, outra ao cinema e dois na música e ali foi o encontro de como nasce. O filme nasce numa mesa de bilhar e os personagens estava ali , todos em volta. Uma loucura.

Cintia Campolina: Mas hoje é difícil ver filmes no cinema não?

Maurice Capovilla: sim, os americanos perderam a temática... a violência sempre houve. Sempre o cinema americano trabalhou com violência, Chicago etc... um filme romântico e um filme musical eram o equilíbrio disso tudo. Hoje não se vê um filme que tenha um sentido de prazer de vida, de amor, a não ser de consumo barato, aí não interessa... mas de grande porte? Só violência pura... tem o *Avatar* é uma coisa... é violência, sem roteiro, além de não ter personagem vivo... nós não estamos vendo nossos filmes. Os independentes não estamos vendo, mas não é só aqui. Minha filha mora na Alemanha e nunca viu um filme alemão no cinema da cidade, pode acreditar nisso... não passa... só em Berlim, Frankfurt, mas na cidade dela não passa.... e é isso... triste não...

Cintia Campolina: É... muito triste.... Vamos terminar? Muito obrigada.

Maurice Capovilla: Gostou? É isso aí? Volte quando quiser, ou ligue quando voltar ao Rio.

HERNANI HEFFNER, pesquisador e diretor de conservação da Cinemateca do MAM Rio de Janeiro. Depoimento realizado no dia 04 de fevereiro de 2011 - Dependências da CINEMATECA MAM – RJ – Flamengo - Rio de Janeiro

Cintia: Qual é sua percepção para a obra do Radamés no cinema?

Hernani Heffner: Bem, ele trabalhou com diversos músicos, criou uma série de trilhas, fez música para um bocado de gêneros, para uma série de situações e com isso ele escreveu um trabalho bastante diversificado. Olha, a minha percepção da obra do Radamés é de que ele é um compositor mais para o clássico que para o moderno, mais para uma música funcional ou diegética do que para uma música que fosse um discurso autônomo dentro do filme entrelaçado com a narrativa criando possibilidades mais amplas de leitura de significação. Ele é um músico que da característica particular dele, ele entrou no cinema para realizar um projeto de um cinema mais comercial, um projeto de um cinema mais tradicional, um projeto de cinema mais realista e talvez um diferencial dele, não exatamente no início da carreira, onde ele é mais sinfônico ou clássico, mas um diferencial dele um pouco mais adiante na carreira dele, está de um lado na instrumentação, já que ele é um músico que vai incluir uma série de instrumentos entre aspas mais tipicamente brasileiros e ele vai sobretudo criar uma ambiência sonora que vai, sobretudo anos anos 50, que vai de encontro a uma inspiração a partir do cinema independente dos anos 50, vai de encontro a uma inspiração de retomar os ritmos brasileiros, dos gêneros musicais mais aproximados da musicalidade brasileira , e ele vai saber dosar e encaixar isso muito bem em filmes que tem uma narrativa essencialmente dramática e portanto, requisitam da música uma participação mais intensa, mais direta e não apenas como um pano de fundo sonoro para não deixar o silêncio tomar conta da obra. Tem alguns filmes que eu acho que o Radamés cria umas trilhas mais significativas como o *Ganga Bruta*, embora não seja uma composição original dele, é basicamente uma seleção musical dele. É uma seleção muito interessante, muito boa, a medida que ele seleciona do repertório erudito e semi erudito trechos que compõem muito bem com a narrativa e como ainda era um filme de transição entre o silencioso e o sonoro, a música ali tinha uma importância muito grande, ela tinha uma função maior de comentar a narrativa e no *Ganga Bruta* isso funciona muito bem. Embora sejam música relativamente conhecidas Tchaikovsky, etc, os trechos que ele escolhe, ele escolhe de uma maneira muito pertinente e ele encaixa na narrativa quase que na perfeição. Então isso diz de um músico que tem uma sensibilidade grande para o

ritmo interno de uma narrativa cinematográfica, o ritmo interno visual, típico ao cinema e o quanto a música pode alterar esse ritmo dentro do plano e da sequência a partir de sua própria estrutura. Então essa sensibilidade do Radamés fez com que ele se tornasse inclusive um músico regular, embora muitas vezes ele tenha trabalhado em muitos filmes que não tinham muitas inspirações artísticas, trabalhou muito em chanchada etc, os diretores tinham muita confiança nele sabendo que ele tinha um pleno conhecimento musical, mas também tinha um grande conhecimento de como usar aquilo a serviço do cinema, porque se a música não ajudasse, ela não prejudicava, o que já é uma grande qualidade em termos de cinema, ela pode ser uma música bonita, expressiva mas em cinema isso não é tão importante, o que é mais importante é a música ajudar a narrativa. Ele tem um destaque maior a partir dos anos 40, anos 50, a partir de filmes como *A estrela da manhã*, *Rio Zona Norte*, eu acho um dos melhores trabalhos dele e é um momento que eu diria que ele solta um pouco mais, que ele deixa aquela base sinfônica mais típica dos anos 30, em que ele compõe trechos mais curtos e esse comentário passa a ser um comentário mais sutil. Você não tem aquele peso por chegar na ação dramática e ela começa a dar suporte a situação dramática de uma maneira mais cuidadosa. No *Rio Zona Norte* em particular, a música tem muito a ver com o personagem principal, que é o personagem do Grande Otelo, o Espírito e todo o drama interior do Espírito é comentado ora socialmente, ora existencialmente, o que é muito singular neste filme pela música. E o filme era um filme difícil para o músico porque o filme já tinha um enredo que naturalmente incluía a música. É um compositor, um compositor do morro, tem a ver com samba etc, então a música corria o risco de sobrepor, de ser redundante e na verdade o Radamés maneja isso muito bem. É um filme que inclusive tem pouca música, mas a música entra de uma forma muito apropriada para elevar aquele filme em um espaço de um drama social e existencial maior. É um dos grandes filmes brasileiros e um dos grandes filmes dos anos 50 do Nelson e acho que nesse caso o Radamés foi muito feliz em termos do que ele produziu para aquela narrativa.

Cintia: Lembra-se que discutimos sobre o *Argila*? Porque neste filme os créditos estão para Radamés e para o Villa Lobos e a gente não sabe bem ao certo o que é dele e do Villa...

Hernani Heffner: Sim, bem, um dos problemas do cinema brasileiro sobretudo mais antigo, é uma certa imprecisão nos créditos, isso é comum no cinema, tem muita briga, muito isso, muito aquilo etc., mas há uma imprecisão no passado cinematográfico brasileiro e no *Argila*, às vezes, por exemplo está nos créditos assim: cinegrafia, quer dizer você não sabe bem se é o diretor de cinegrafia, o câmera... Edgar, bem, se eu não sei que o parceiro regular do Humberto Mauro é o Edgar Brasil, Edgar? Qual Edgar? Que Edgar é esse? E é isso, o crédito não tem a menor preocupação em informar.

Cintia: e em música você vê: orquestração, partitura de, música de, fundo musical, regência... e aí você se pergunta: quem fez o que?

Hernani Heffner: Com que grau de intervenção né? Algumas áreas do cinema tem esse problema que eu diria de forma crônica, até hoje. Três em particular: música, o som e a direção de arte. Então você não sabe se a pessoa compôs uma partitura especialmente para o filme, se ela fez uma seleção de trechos e orquestrou, se ela só regeu aquilo com uma particularidade maior ou menor, você não tem uma organização e por uma deferência você sempre coloca o nome do mais importante, o maestro. As vezes o maestro participou muito pouco, as vezes ele nem participou, ele cedeu uma música sua e aparece o nome dele lá como se fosse o autor da composição da obra e muitas vezes não é. No caso do Radamés, como ele já tinha essa tendência de fazer arranjo para tudo e todos, muitas vezes inclusive não era uma composição original dele ou ele estava aproveitando um tema dele anterior e colocando no filme sem maiores preocupações, até porque ele chegava no final da produção e sobretudo a produção dos anos 40, anos 50, tinha data de estréia, então ele tinha pouquíssimo tempo para compor a música de um filme.

Cintia: Três filmes nos anos 50 tem a mesma trilha para os créditos iniciais e outros 2 com a mesma trilha para os créditos. Então aqui ele já fez 6 filmes né...

Hernani Heffner: (risos) Ele tinha uma fama de ser um ótimo músico, de ser prolixo, com uma

produtividade imensa e em cinema quando você é contratado e tem duas semanas para fazer a música, você não vai criar nada em duas semanas, fala a verdade, ele resolveu o problema da forma mais prática possível e ele fazia sem o menor constrangimento, sem problemas, etc. No caso do *Argila*, quem conhece música, mata na hora que não é uma trilha do Radamés e que muito provavelmente tem uma trilha selecionada pelo diretor e não contratada junto a este ou aquele músico e na verdade você tem uma seleção musical que se encaixa no filme, e por um motivo, e vamos dizer, o filme tem uma personagem urbana, metropolitana, mais vai para o interior, então tem um quê de regional, o Radamés provavelmente foi lembrado no sentido de trazer um elemento um pouquinho mais adequado ao personagem do Celso Guimarães.

Cintia: tem um momento que ela fala no filme para o amigo dela: pede para o Iberê tocar aquela trilha do Villa Lobos para mim... mas eu não sei se é do Villa aquela música, porque o Iberê tocava muito com o Radamés e o crédito também está para o Radamés, mas ela diz que é do Villa. Você lembra disso?

Hernani Heffner: isso é típico quando você faz som direto, e está gravando planos em dias alternados, lugares alternados, de repente gravou uma coisa com ela e ia ter uma música do Villa Lobos e na hora H não pôde, pegou contratou Iberê, Iberê colocou a música do Radamés e aí ficou um embrólio, e como não podia desfazer a cena dela, foi e como no fundo, no fundo sabia que o público, com raríssimas exceções ia identificar, foi. (risos). Vira um problema para os pesquisadores a posteriori... eu não tenho conhecimento musical eu lembro da cena, que ela está de vestido branco, aí depois corta para uma cena do Iberê tocando em planos difusos, mas a música que ele está tocando não sei qual é... é o tal negócio pode ser Villa Lobos, pode ser Radamés. Mas de qualquer maneira esse é um momento em que você na verdade, esse pressuposto de algo sinfônico e no caso da *Argila*, inclusive um certo pedantismo, a boa música é a música a erudita, e tem essas questões e o artista popular acaba sendo colocado um pouco de lado dentro a própria narrativa do filme, embora não seja a premissa.

Cintia: o artista popular está na cerâmica...

Hernani Heffner: é, tem toda essa discussão dentro do filme, que é uma discussão um pouco torta. Mas, enfim, é um momento que o Radamés, ou fazendo a música, ou fazendo a seleção, ou emprestando temas e composições para o filme, ele é visto muito mais como um músico erudito do que um músico popular. A fama dele veio da Rádio Nacional que naquela altura estava começando, eu nem sei se o Radamés já estava na Nacional em 40...

Cintia: estava.

Hernani Heffner: já estava?

Cintia: sim, entrou quando começou em 36...

Hernani Heffner: então, a fama dele é crescente, já nos anos 40 o básico do cinema brasileiro que é a chanchada vai trabalhar com os maestros da Radio Nacional, Radamés, Panicalli, Peracchi e esse modelo que é um modelo muito difuso. Na chanchada mesmo fica em dúvida se aquilo é uma composição de fato para o filme, ou não é, é um tema rearranjado, isso só vai se modificar na Vera Cruz, com uma outra estratégia, uma outra idéia de usar a música e eventualmente uma clareza de quem fez a música, quem fez a regência, que fez a orquestração, lá está um pouco mais detalhado nos créditos e na própria divulgação da Vera Cruz havia essa clareza.

Cintia: Lembra que você me falou sobre a parceria dele com o Alexandre Gnattali? Porque também eles trabalharam em Rio Zona Norte...

Hernani Heffner: é... a rigor inclusive à medida em que o Radamés vai tendo maiores compromissos e eventualmente vai dedicando mais para composição de sua obra erudita, a gente percebe sobretudo nas chanchadas que o nome do Alexandre se agrega e então ele vai acabar ocupando esse espaço. Tanto é que nos anos 60 ele faz menos chanchada e o Alexandre faz quase todas, sobretudo na Herbert Richards, ele

foi absoluto. E os poucos depoimentos que eu tive, foi de que o Alexandre cuidava mais da orquestração *in loco* sobretudo lá no Herbert que ele colocava tudo no estúdio, gravava... enquanto que o Radamés tinha maior dificuldade por trabalhar na Rádio, sair daqui, ali, e o deslocamento dele era um pouco mais complicado. Então essa parceria acabou, não só porque eram parentes, mas algo natural em função da dinâmica do cinema a partir do final dos anos 50. A produtividade do Alexandre é monumental, impressionante.

Cintia: merece uma pesquisa...

Hernani Heffner: com certeza, ele virou nome regular. Enquanto que o Radamés se liga a todo tipo de produção, o Alexandre vai se fixar muito mais em um estúdio, muito mais na chanchada, vai virar uma assinatura. O Radamés não, a obra do Radamés é imensa, mas é dispersa, ele trabalhou com grandes diretores, até mais os mais populares da chanchada.

Cintia: e diversos gêneros também...

Hernani Heffner: praticamente todos os gêneros, comédia, musical, drama... ele se metia praticamente em tudo. Quando se queria dar um acento tipicamente brasileiro e era uma obra de maior envergadura, como por exemplo o *Fábula*, eu acho que o nome do Radamés já era uma escolha específica. Se acreditava que o Radamés era um músico de qualidade que tinha, digamos, essa característica, essa qualidade brasileira, esse timbre, que digamos poderia emprestar uma qualidade maior qualificada

Cintia: ele fez *Ganga Bruta*, *Argila*, *Rio 40 graus*, *Rio Zona Norte*, *A falecida*, são todos filmes pontuais...

Hernani Heffner: maiores... sim o que você tem são os grandes filmes brasileiros dos anos 30 aos anos 60, você tem o nome do Radamés ligado a alguns deles, não a todos, mas a alguns. Então, em termos de música e sobretudo em termos de composição, mesmo que o estilo *Ganga Bruta* é fora disso, o nome principal venha a ser do Radamés porque os outros só vem com a Vera Cruz em 1950, Gabriel Migliori, Simonetti e tiveram uma carreira relativamente curtas comparadas ao Radamés, curtíssimas. Então o nome confiável, significativo, criativo, foi o nome do Radamés, isso é incontestável.

Cintia: E depois disso, você considera o Remo Usai um nome importante?

Hernani Heffner: Sim, o Remo começa em 57, mas vai estourar nos anos 60 sobretudo com *Assalto* ao trem pagador e o *Boca de ouro* e se percebe que o Nelson que tinha trabalhado com o Radamés e com o Alexandre, vai preferir uma outra estratégia a partir dos anos 60. Não diretores mais radicais, que vão voltar a visitar a obra de Villa Lobos e coisas do gênero, mas diretores que ainda acreditavam na narrativa consistente, eles vão preferir o Remo. Porque aí o Remo é outra história. Ele não se prende a determinado gênero ou forma nessa área. O Remo utiliza uma amplíssima variedade combinatória, mudanças de ritmo, cadências, ele reinventa a música naquele momento e ele tem um discurso autônomo. A música na verdade ajuda o filme, mas nunca se submete totalmente. Tem ali um quê de autoria muito grande, que no Radamés não existia em princípio. Você pode até apreciar a obra do Radamés com um pouco de atenção e até verificar as qualidades dela, mas não é uma música que fica ou que impressione num primeiro momento. No primeiro momento da exibição do filme, não impressionava. Ela era uma música discreta. A do Remo não, ela é uma música de história. Então ali naquele momento, sobretudo nem tanto os filmes do final dos anos 50, mas a partir do *Assalto* e do *Boca de ouro*, o Remo passa a ser a referência maior para a música tradicional do cinema. Lógico que ali nos anos 60 o leque abre muito, você tem desde Bonfá, compositores mais de vanguarda, Guilherme Vaz, você tem a retomada dos clássicos como trilha, Glauber-Villa Lobos e se você considerar o que era a trajetória do Radamés que trabalhou essencialmente com cinema comercial, ele perde o posto para o Remo. Ainda que ele continue trabalhando, faz *Fábula*, *Onde a terra começa*... uma série de outras coisas, mas de uma certa maneira, sem a repercussão que ele vai ser paulatinamente abandonado pelos principais diretores, sobretudo pelo Nelson que é talvez a referência maior para ele nos anos 50, então de alguma maneira, como o samba se renova, a

música brasileira se renova ali nos anos 60 e o Radamés permanece mais próximo ao que era uma tradição e sobretudo permanece próximo a música brasileira a essência do chorinho, talvez isso não encaixasse tão adequadamente aos processos que surgiram ali naquela altura porque perderam aquele quê de cinema comercial que existiam nos momentos anteriores. Mas também o Radamés está ali com 30 anos de cinema né...se manter 30 anos é quase uma proeza no Brasil.

Cintia: Sim... e a produção dele é de 33 a 83...

Hernani Heffner: Então... se bem que no final, eu acho que não é mais tão significativo, é mais pontual até o final dos anos 60 ela é regular, muito cadenciada, muito intensa... no final não, ele se aposenta, obviamente faz menos coisas, mas é uma proeza. De todos os músicos brasileiros vindos dos anos 30, qual tem essa carreira? Nem o Remo... é engraçado que o Radamés para no início dos anos 80 e o Remo também. O último do Remo é da turma da Mônica, nos anos 80. Então ali naquele momento você encerra a música tradicional para cinema no Brasil. Você não trabalha mais com orquestra, música clássica. Wagner Tiso já usa teclados, sintetizador. Enfim, o Radamés cumpriu seu ciclo natural. Evidentemente que se ele quisesse continuar, a partir daquele momento ele teria uma enorme dificuldade porque não só a maneira de fazer estava mudando como a própria musicalidade que se entendia adequada para o cinema tinha mudado completamente. Eu me lembro de vários filmes nos anos 80 que tem trilha do Arrigo Barnabé e não de compositores mais tradicionais. Eu acho que para o Radamés ele tem um auge nos anos 50 e 60, mas também um esgotamento de sua estética não sei.

Cintia: O verbete sobre o Radamés na Enciclopédia do Cinema Brasileiro foi você quem escreveu não é? E aí você foi buscar o material dele junto à família? Como foi?

Hernani Heffner: alguns filmes eu já tinha visto, mas eu não vi toda a filmografia dele...

Cintia: Mas ninguém viu... muitos filmes desapareceram...

Hernani Heffner: isso, nem todos eu assisti... meu processo de trabalho foi muito louco. Eu fiquei com quase 150 verbetes, então eu fazia a pesquisa com aqueles que não tinha dado nenhum e aqueles que eu tinha maior conhecimento, maiores referências, no caso do Radamés, que era um músico muito conhecido, que tinha verbetes em enciclopédias de música etc... então eu fazia menos pesquisa, porque era muito trabalho. Eu não me lembro mais exatamente o que eu levantei exatamente do Radamés, mas eu tentava naqueles verbetes, não só dar informação, o ano que nasceu e morreu, mas criar uma leitura da obra, sobretudo daqueles artistas que eu achava mais importantes, mais criativos. Eu na verdade, eu não queria pegar músicos, porque eu não entendo de música... mas de qualquer maneira de uma forma impressionista, eu tentava indicar minimamente uma certa evolução, uma certa qualificação e tentava fazer muito mais por um aspecto cinematográfico que musicalmente, tanto que vocês uma vez comentaram que o Simonetti era um músico muito melhor para o cinema do que o Migliori. E eu não gosto das músicas do Simonetti e gosto do Migliori, eu tenderia a dizer que o Migliori tem uma importância muito maior como compositor para cinema, mas isso porque não tenho base musical para entender o que ele está fazendo ali. Se está fazendo um arranjo criativo ou não, se ele é um músico que rege bem ou não, ou se ele toca bem ou não, eu não tenho condição de fazer isso. Como era uma obra para o grande público e no cinema você tem uma carência muito grande nos setores que não sejam direção e atuação, eu fiz um esforço nesse sentido. Eu até lembro de ter lido textos sobre música e algo sobre o Radamés, mas só para não dizer besteira.

Cintia: e o filme *Onde a terra começa*, você sabe dele?

Hernani Heffner: Cinemateca Brasileira...

Cintia: não tem...

Hernani Heffner: não? Então não sei...

Cintia: consegui a partitura e não tenho o filme...

Hernani Heffner: nem um deles? Nem da Rádio Nacional?

Cintia: não... nem na casa da Nelly, nem no Roberto...até a trilha que ele fez com Roberto, ele mesmo não tem a partitura...

Hernani Heffner: é... é bem difícil esse material no Brasil.

Cintia: Ok, então é isso. Obrigada, mais uma vez.

Hernani Heffner: Disponha sempre que precisar.

LUIZ DA ANUNCIACÃO, (Pinduca), percussionista, 70 anos.

Pinduca é um dos músicos que conviveram com Radamés na década de 60.

Entrevista realizada no dia 03 de fevereiro de 2011 - Bairro do Catete - Rio de Janeiro

Cintia Campolina: Como foi sua formação? Bem, o senhor tocava em boates? Bailes?

Luiz da Anunciação: Sim... com relação a quem tocava os instrumentos, e eu tocava piano, fazia boate, fazia baile...

Cintia Campolina: Em que ano mais ou menos isso?

Luiz da Anunciação: 1962, por aí... eu já tinha saído do Brasil em excursões com musica popular e tinha já um transito nessa área, uma vez, inclusive eu era diretor musical do Copacabana Palace... uma vez me chegou na boate do Copacabana Palace, o Eleazar de Carvalho, acompanhado do Luciano Bério, e eu estava no quarto e olha tem um professor aí que quer falar com você... aí eu fui na sala de espera e era ele que estava lá. E nos apresentamos e ele disse, olha eu vim pedir para você tocar no concerto do Bério, tem uma sinfonia para marimba e nós não temos quem toque. Eu disse, eu vou... vai correr grana, eu vou. Eu tocava mesmo, sabia musica, não tinha problema. Quando eu cheguei da Bahia, eu cheguei musico pronto...

Cintia Campolina: já lia?

Luiz da Anunciação: tudo, tudo... lá eu tive aula com banda , eu tinha uma formação. Bom, aí eu comecei com esse namoro com o mundo sinfônico. Até que em 1971, o Isaac Karabitchevisky já me conhecia, tinha sido meu colega na Bahia, pediu para que viesse para a Sinfônica para justamente orientar a percussão, porque eles estavam um pouco perdidos... eu vim e foi assim que comecei a profissão de percussionista, em 1971, antes era o free lance que ia na Sinfônica. Aí vim para a Sinfonica Brasileira e comecei a organizar... eles compraram tudo e aí trabalhei na Sinfônica de 1971 até agora, há 4 anos atrás... 40 anos... daí pedi licença, porque eu estava vendo o tempo passar e eu não tinha tempo para mim... eu tocava muito, eu não podia...

Cintia Campolina: e o senhor sempre gostou de escrever?

Luiz da Anunciação: sempre gostei, mas só agora que deu tempo... aí eu comecei a escrever, comecei a editar livros. Fiz do Villa Lobos que foi em 2002... 2003, se não me engano. Tem um segundo de 2008 e estou agora trabalhando com a bateria da escola de samba, que é um mundo fantástico. O que precisa não tem...

Cintia Campolina: alías livros de percussão tem poucos...

Luiz da Anunciação: É... não tem, não tem. É o que estou fazendo, estou trabalhando na parte didática da

percussão porque é um mundo que precisa de um certo auxílio, porque é muito jogada fora, de um modo geral a percussão é jogada fora, principalmente a percussão erudita. O meu conceito é que não se deve bater e sim tocar (risos).

Cintia Campolina: Sr. Luiz, o senhor conheceu o Radamés?

Luiz da Anunciação: Muito. Nós trabalhamos uns 10 anos juntos...

Cintia Campolina: na Globo?

Luiz da Anunciação: sim, na Globo...

Cintia Campolina: E o senhor tocava com ele onde? Tinha orquestra na Globo?

Luiz da Anunciação: Tinha... mas eu tocava com Radamés em estúdios de gravação.

Cintia Campolina: Na Continental?

Luiz da Anunciação: Era onde ele gravava mais, era na Continental, mas onde ele estivesse gravando que precisasse dos meus instrumentos que eram ou xilofone, ou Bells, ou marimba eu era o chamado... o preferido dele né...

Cintia Campolina: E como o senhor vê os arranjos dele para percussão? Ele escrevia para percussão?

Luiz da Anunciação: não, não... ele fazia o que todos fazem, ele via os instrumentos que tem..

Cintia Campolina: Era uma guia então?

Luiz da Anunciação: sim, só uma guia... o Radamés sempre respeitou a criatividade dos músicos. Só quando tinha uma situação que tinha que escrever um *tutti*, aí ele fazia a coisa como deveria fazer... mas de um modo geral ele sempre deixou o percussionista ficar mais solto.

Cintia Campolina: Não sei se o senhor sabe, mas ele fez muita musica para cinema. E aquelas orquestras que gravavam musica para cinema, o senhor participou? Que ele gravava musica para filme? Porque as vezes ele gravava na Continental...

Luiz da Anunciação: olha quando eu trabalhava com Radamés como musico tocando, eu nunca perguntei para o que era... era uma gravação... a hora que eu cheguei, marcava o tempo, gravava e acabou até logo e nunca me preocupei. Agora, eu trabalhei muito com ele na Globo onde nós tínhamos uma função de arranjador e de regente de programa, tinha regente nos programas, hoje não, acabou tudo. Tinha os programas que você era responsável, aquela coisa toda, ele tinha essa função lá e eu tinha também a mesma função e nós trabalhamos juntos lá.

Cintia Campolina: e sobre os arranjos dele, o senhor achavam diferentes? a maneira de compor?

Luiz da Anunciação: não, não... os arranjos dele são grandes arranjos, ele sempre foi um bom arranjador e principalmente quando ele escrevia para as cordas.

Cintia Campolina: o forte eram as combinações com cordas?

Luiz da Anunciação: era! O forte dele era cordas. Ele tinha uma capacidade muito grande de escrever para cordas.

Cintia Campolina: e o senhor tem partituras dele dessa época? É difícil achar as partituras...

Luiz da Anunciação: não tenho nada...

Cintia Campolina: tem os arranjos dele para a Radio Nacional, mas quando o senhor chegou no Rio a Radio nacional já estava com pouca orquestra não?

Luiz da Anunciação: sim... eu cheguei no Rio em 1960... eu me lembro que uma vez eu fui chamado para

ver o material que eles tinham de discos que foi mandado para a Ordem dos Músicos para que a gente organizasse, que desse um destino aquilo e eu como cooperador da ordem do músicos fomos ver aquele material todo, mas não tenho idéia... e não veio nada de partitura, veio só discos dele. Agora, eu não conheço o trabalho do Radamés de filmes.

Cintia Campolina: (risos) é...

Luiz da Anunciação: eu nunca me interessei por isso... o que eu tenho do Radamés é uma peça que ele escreveu para mim...

Cintia Campolina: ele dava muitos arranjos né... escrevia e dava para os amigos...

Luiz da Anunciação: ele escrevia para aquelas pessoas que ele conhecia e que ele achava que devia escrever... então ele escreveu um Concerto de acordeon para o Chiquinho, ele trabalhou muito com o Chiquinho, escreveu uma peça para o Zé Meneses, tai vivo.. quem mais? Um rapaz do contrabaixo que eu não me lembro o nome dele... bem, quando ele tinha um amigo que tocava, que ele conhecia e ele achava que podia tocar, ele escrevia. Essa peça de marimba, isso surgiu... nós estávamos na Globo, fazendo um programa ao vivo, porque naquele tempo não tinha videotape e eu estava fazendo uma transcrição de uma peça que ele tem *Moto Continuo*, uma peça para piano e eu estava fazendo uma transcrição para marimba. Eu me lembro que eu estava na marimba fazendo lá, estudando... e a peça era dele né.. daqui a pouco ele vem e fico ali, e ele disse: se eu soubesse que você costuma ler, eu escrevia uma peça para você... eu digo, isso não tem problema, isso é que nem tocar piano com 4 dedos (risos). Quando foi uma semana depois ele telefonou e disse: olha a musica tá pronta! Eu digo: o que? Eu não lhe pedi nada, porque a orquestra, eu costumava viajar para os EUA estudar e dizia: Radamés tem uns três programas aí, eu queria que você escrevesse para mim e depois a gente acerta a coisa. Isso era comum. E nesse dia ele telefonou e eu fiquei até preocupado porque disse: será que esqueci? Será que tem algum programa para fazer? Ele disse: não teu solo. Aí eu peguei o carro, fui até a casa dele e peguei o concerto para marimba e foi assim que a música surgiu.

Cintia Campolina: o senhor se lembra se tocou um arranjo dele de *Tico-tico no fubá* do Zequinha de Abreu?

Luiz da Anunciação: não, eu nunca fiz nada com Tico tico, que eu me lembre não.

Cintia Campolina: eu ouvi um arranjo dele e achei que podia ser o senhor na percussão...

Luiz da Anunciação: bom, aí é diferente, aí pode ter sido, é como eu lhe disse, Radamés no trabalho de gravação eu nunca perguntava pra que era, nem o que era, botou a musica lá, eu tocava.

Cintia Campolina: e ele sempre queria que fosse o senhor?

Luiz da Anunciação: eu era o preferido para gravação, ele gostava muito de mim, do meu trabalho, nós trabalhávamos juntos na Globo, agora eu nunca tive a preocupação de perguntar para onde iam aquelas musicas que gravávamos. De quem era, prá quem era o disco, nunca me contou.

Cintia Campolina: e foi uma amizade bem longa...

Luiz da Anunciação: sim, até ele morrer. Só na Globo foram mais de 10 anos. Eu fui para a Globo quando a Globo começou. Eu trabalhava na Tupi e fui para a Globo.

Cintia Campolina: e em radio o senhor trabalhou? Orquestra de rádio?

Luiz da Anunciação: no Rio não, na Bahia sim porque não tinha televisão. Aqui no Rio eu trabalhava na Tupi, quando surgiu a Globo eu trabalhava na Tupi e na Globo, depois tive que largar a Tupi porque não deixavam. A orquestra da Globo era muito boa, grande.

Cintia Campolina: quem mais estava na orquestra? Zé Meneses estava?

Luiz da Anunciação: estava, também depois fazia arranjos, os melhores músicos do Rio estavam lá. A Globo tinha condição de ter os melhores músicos. As cordas eram boas, o pessoal do Municipal.

Cintia Campolina: e os arranjos e a regência eram do Radamés?

Luiz da Anunciação: não eram só do Radames, ele trabalhava lá, eu trabalhava, tinha outros regentes como por exemplo Lirio Panicalli e alguns que já morreram que não me lembro. Hoje que a coisa é menos, porque tem esse negócio de gravação, você faz e pronto. Não tem mais orquestra, não tem mais nada.

Cintia Campolina: Como então o senhor definiria a obra de Radamés? Porque o que a gente percebe na obra dele é essa pesquisa que ele fazia com ritmos brasileiros, instrumentação brasileira com orquestra...

Luiz da Anunciação: o Radamés era um grande arranjador, as idéias sobre a nossa musica ele não tinha limites.. agora ele não foi uma pessoa muito voltada para a percussão. Ele teve um colaborador que foi o Perrone, que era meu amigo também... então o Luciano Perrone era quem dizia o que ele tinha que fazer com a percussão. Radamés faça assim... então ele tinha muita facilidade então ele fazia com sugestões de Luciano Perrone, que era baterista.

Cintia Campolina: Perrone trabalhou com ele muito tempo...

Luiz da Anunciação: sim, eles tiveram um grupo, o Chiquinho, Zé Meneses... contrabaixo... então ele aceitava a colaboração do Perrone.

Cintia Campolina: Escrevia rápido...

Luiz da Anunciação: Radamés estava sempre escrevendo... e conversando e escrevendo... ele tinha muita facilidade. Isso nessa fase da Globo, porque na Globo ele já estava vivido, com certa idade. Agora sim, foi um homem que trabalhou na rádio, então todo artista que caia na mão dele ficava satisfeito nos arranjos. Agora a nossa amizade era mais profissional.

Cintia Campolina: e com o Villa Lobos o senhor fez o livro para retratar a obra dele?

Luiz da Anunciação: Bem, o caso do Villa Lobos é porque o meu trabalho na sinfônica, eu percebi que as orquestras deturpavam muito o que ele escreveu. Uma questão porque a percussão não é levada a serio ainda hoje e eu procurava no meu trabalho na sinfônica corrigir essas coisas. Instrumentos colocados erradamente, aí não tinha um instrumento colocava outro e eu acho que não poderia ser. Aí comecei a corrigir isso na própria orquestra, eu procurava fazer a percussão como ele exatamente escreveu e isso me fez fazer o livro depois que eu licenciéi da sinfônica. Achei que todo mundo precisava ter conhecimento disso, porque as gravações vem todas de um jeito diferente uma das outras. O Villa Lobos depois que ele morreu, o Museu Villa Lobos publicou um trabalho, quando não tem um instrumento coloca outro. Depois que ele morreu. Eu disse, vou ter que escrever um livro para corrigir isso, um respeito a obra do Villa Lobos, a percussão e em consequência a obra dele. Agora eu tenho outro livro Melódica Percussiva. Estou fazendo esses livros porque ninguém escreve para tamborim, ganzá. Eu toco todos os instrumentos da bateria, todos. Por isso estou fazendo um trabalho sobre escola de samba. Eu acho que o mundo acadêmico precisa conhecer aquilo tudo, como tem que ser trabalhado, e não na base da invenção... Sobre o piano. O piano é o pai de todos, quem toca piano tem a orquestra junto, foi o maior professor meu, o piano. O mal do percussionista é que não sabem musica. Tocam de ouvido, que é bom, mas é preciso ler, estudar.

Cintia Campolina: Parabéns pelo seu trabalho, divulgue seus livros!

Luiz da Anunciação: Obrigada você! Você já falou com o Zé?

Cintia Campolina: Vou falar com ele em março...

Luiz da Anunciação: porque você não fala com ele aqui no Rio amanhã? Zé Meneses está com 215

anos... (risos) vai logo falar com ele, não espera até março! Que Zé me desculpe, também estou velho... (risos). Mas do tempo do Radamés, só ele mesmo, vai logo e vá com tempo! Felicidade para você! Espero que tenha sido útil para você.

Cintia Campolina: Foi útil sim, felicidades para o senhor também! Obrigada!

MÁXIMO BARRO é montador e professor de cinema da FAAP – Faculdade Armando Alvares Penteado. Entrevista realizada em fevereiro de 2011, nas dependências da FAAP – São Paulo.

Máximo Barro: Olha, acho que de início você vai ter que fazer uma primeira filtragem, porque, como os historiadores de cinema, não tem conhecimento de música e o nosso campo é bastante novo, um campo do acompanhamento musical, né, tivemos momentos de inversão, onde a música era composta, depois vinha o filme. Tenho quase certeza ou pelo menos grande parte do descobrimento do Brasil foi feito assim, primeiro tinha a música, depois a gente achava, as coisas iam pelo roteiro, não iam pela, pelo copião. Isso de marca as músicas pelo copião e muito menos ter uma sala onde você projeta e tem a coisa tocando, isso esquece, só na Vera Cruz é que vai ter isso. Estamos aí no ano 50, daí pra trás, as coisas eram feitas como eu fiz a maioria dos filmes. O músico sentado do meu lado na moviola, a gente combinava de que ponto a que ponto. Às vezes no meio e aqui é preferível que tenha um andamento mais lento ou não, aqui deve entrar metais ou deve entrar madeira, corda, o que for, a gente combinava essas coisas, mas era cronometrado. E na hora de gravar, mais uma vez eu estava lá, então como eu que tava na frente do maestro, dava o momento que ele passava de uma coisa pra outra e pra terminar dentro do tempo da imagem. Tinha colegas meus que nunca entraram numa sala de música. Então eu não sei o que é que eles faziam depois, quando eles recebiam aquele material. Realmente não sei. Tem a música que o produtor não tinha dinheiro. Então se tirava de discos. Metade da minha obra, metade dos meus cinquenta e um filmes, eu recebi discos, não recebi uma música escrita para aquele filme. Então às vezes você tinha maior, o compositor sendo alguém que já tinha morrido no período romântico, era muito mais fácil de você pegar o que bem entendesse, se cortar, criar, fazer a coisa pra que aquilo ficasse de acordo com o filme nunca ser o momento musical das coisas. Essa é a história da música no cinema brasileiro. Portanto, muito, muito diferente daquilo que possa ser em qualquer outro país, porque lá se tinha mais dinheiro e a música é feita num momento, o montador e o músico são so dois últimos técnicos ou artistas a trabalharem no filme, por isso são os que nunca são pagos, porque já acabou o dinheiro. Então não tem dinheiro pra, não tem nem dinheiro pra música e muito menos para o músico. Então, você fica devendo pra orquestra, você fica devendo pro compositor, você fica devendo pro montador e vai por aí fora. É porque são os dois últimos a mexer no filme, depois disso, só o laboratório que vai fazer a cópia. Se você não tiver dinheiro, ele não te dá a cópia, então tem que ter dinheiro. Agora como o filme está montado, dane-se o resto e tudo que vem por trás. A história é essa, porque é só a minha vida. Aquilo que possa ser a participação do músico no cinema brasileiro, você vai fazer uma coisa muito longínqua, porque você precisaria assistir todos os filmes e saber se o Radamés escreveu uma canção para o filme ou se ele escreveu a música para o filme. Que são coisas bem diferentes. E eu te dou certeza de que não entendem nada desse assunto, porque se você pegar a Enciclopédia do Cinema Brasileiro, você vai ver que tem quase duas páginas para o Caetano Veloso, ele nunca escreveu uma música para o cinema, ele fez, às vezes pegaram músicas já existentes, canções e colocaram e outras vezes ele compôs uma música para um filme, Quatrilho, né, o Quatrilho tem a canção dele e não música para as coisas. Isso é simples de saber, porque eles, o (Burle) por exemplo, nunca tinha, não sabia o que era harmonia e contraponto e tinha aprendido de ouvido e tocava muito bem. Eu vi o Burni tocar, ele tocava muito bem. Então ele compunha no piano. Aí decorava, naquela época não

tinha essas maquininhas infernais aí. Ele decorava a coisa, chamava alguém que fazia a coisa. E quando vinha, ele me dizia, eu escrevia uma coisa, ele dizia: "-Mas isso daqui está errado." Então ele tinha pego músicos acadêmicos que diziam que aquilo tava errado, quando aquilo lá era o atonalismo que ele queria. Só que ele não sabia que era tonalismo que ele tava fazendo. Quando começou a Bossa Nova, o Vinícius correu em cima dele e disse: - " Mas você escrevia essas músicas em 1936, você tem que tá conosco." Ele disse: "Mas, Vinícius, eu quero é ser esquecido". A Maysa tinha muita coisa, e aí eu conheci essa história pelo outro lado, o compositor me disse: "- como ela não põe as coisas, estava tudo errado. Eu é que corrigi o que ela fazia." Isto é, ele tirava aquilo que era do compositor. Isso é a história da música, nem sempre a música do filme, é a história da música. Então, compor canção é uma coisa, compor música, que eu acho que é o que você está fazendo, que você está dizendo: aquele músico que faz o comentário musical que acompanha determinados aspectos do filme, muito bem, são coisas diferentes. Aí você teria que fazer, ter paciência, começar, pegar os filmes que ainda estão à venda, que vocês encontrem em qualquer *blockbuster*...

Cintia Campolina: Então, eu tenho trinta e três filmes.

Máximo Barro: Vocês já os mastigou?

Cintia Campolina: Já. Já analisei todos, mas tem coisas que você não... por exemplo, no Argila tem passagens que você fica em dúvida se é do Villa-Lobos ou se é dele. E como ele tava começando a carreira dele no cinema, né, musical, você... porque a gente percebe o estilo de orquestração, percebe que, a gente percebe quando o arranjo é dele, mas como tava muito no início da carreira dele, então você, é meio dúvida o que o Villa fez, o que ele fez, eu conversei com pessoas: "-Ah, ele não fez nada no Argila..." Eu falei: "- Não, alguma coisa ele deve ter feito, porque tá nos créditos, né?" E aí tem duas passagens que eu tenho certeza que foi, mas as outras não dá pra ter certeza se foi ele ou o Villa-Lobos, né? Então tem essas coisas. Outra coisa que é problemática, que eu vejo, que são so créditos, né? Então você vê nos créditos: partitura de..., arranjo de, música de..., então você não sabe se realmente se o compositor fez...

Máximo Barro: E não tinha critérios, por exemplo, esses mesmos critérios num outro filme, pode ser exatamente o oposto. Quem diz: música de..., não é música de..., ele fez arranjo de... Exatamente porque não se tem, ninguém não conhece música. Dos meus colegas de montagem, eu tenho mais dois que conheciam música. Os restos recebiam música e tavam pouco se lixando se aquilo que vinha nas mãos deles, tinha alguma a ver com o filme ou não. Eles eram, eram pedreiros onde se davam tijolos, dava argamassa, et cétera e eles faziam a parede. Eles não construíam a parede, eles faziam a parede, são coisas diferentes. Exatamente porque o cinema brasileiro, só nos últimos vinte anos tem escola, onde a pessoa pode intuir porque ele já viu clássicos. Eu não vou fazer isso porque deu errado lá, eu quero uma coisa parecida com essa. Como que se ia fazer escola antes disso? Ia no cinema, que foi a minha escola. Eu não tinha escola, na época minha. Ia no filme, assistia três, quatro, cinco vezes, começava a ver a fotografia, às vezes era a música que me atraía. E aprendia-se é desse jeito, aprendia-se vendo. Não tinha alguém que dizia assim: "-nesse momento... isso que você tá vendo errado é o certo, porque quer dizer tal coisa." Isso não tinha. Então é complicado, isso...

Cintia Campolina: O Máximo, esse negócio dos créditos, é, bem assim, depois dos 50 dá pra você ter mais certeza, mas é bem confuso, né?

Máximo Barro: Sim e eu não digo até 50, até inícios dos 60 que você vai ter alguma coisa de mais apurada em tudo isso. Porque os créditos não era feitos pelo músico, não era feitos pelo fotógrafo nem nada, era feito pelo produtor, então tá bom. A música do cinema brasileiro acabou por causa do produtor. O contrato diz que a música não pertence ao músico, pertence ao produtor. Então eu, se você for ao Museu da Imagem e do Som aqui em São Paulo, eu graciosamente tava vendo que a década de 50, onde eu tinha começando a fazer cinema estava reaparecendo diante dos meus olhos e estava simplesmente nos últimos de 70, porque a de 50 já não tinha filmes. Mas mais do que filmes, não tinha mais música, não tinha um relatório de música. Então eu fiz, fora daquele coisa, que era o cinema dos anos 50, eu comecei a fazer a

música dentro do cinema paulista. E quando eu chegava para o músico, ele dizia: "-Não, as partituras não estão comigo, as partituras são do produtor." E quando eu chegava no produtor, ele tinha morrido. Uma delas me disse: "-Poxa, o senhor me telefonou com uns sessenta dias de atraso. Eu dei tudo para a casa, é uma casa espírita, ___ mãe de uma pessoa. Eu dei tudo pra eles. Eu não sei o que essa casa espírita foi fazer com aquilo lá, vendendo aquilo, papel, vendeu aquilo. Fazia isso. O único que tinha conservado as músicas era o Miglori, não o Mignone, o Miglori.

Cintia Campolina: Eu lembro da outra vez que eu vim aqui, que você me falou essa coisa do Miglori. E eu fui lá, com ele, e o Consorte era vivo ainda, ___ e tudo. Ele falou: "-Não, tem partitura nenhuma aqui." Eu falei: "-Não, tem, porque o Máximo falou que tá aqui." E eu conversando com a bibliotecária, tudo. Aí eu ia todo dia lá, ela falou: "-É o seguinte, sabe que tem um depósito aqui embaixo com um móvel bem antigo e eu sei que tem partitura, vamos lá?" E a gente foi lá. Era um depósito, todo cheio de pó. acho que eles tavam descendo, não sei. E a gente ficou a tarde inteira lá. E eu achei as partituras do Miglori lá, do Cangaceiro, todas. Num envelope de papel pardo, todo já velhinho. Eu "-Gente, pelo amor de Deus, isso aqui tá aqui? Isso aqui não pode ficar aqui, isso aqui é documento raro." Aí ela falou: "-Você quer levar pra você...." Eu: "-Não posso levar, __. Aí ela falou assim: "-Não, leva, aí você scaneia pra nós, faz um trabalho pra gente." Aí eu scaneei todas as folhas, passei pra ela o dvd tudo, Falei assim: "-Agora você cataloga isso e guarda. E ficou lá. Aí quando eu levei pra Unicamp essa pesquisa. "-Mas onde que você achou isso?" Porque não tem. Do Radamés mesmo eu achei só uma partitura, que aquilo que eu te falei De onde o Terra Começa. Que tava no MAM e também lá num cantinho, porque você não tem ___ de partitura de filme, E aí ele me deu um envelope e falou assim: "-Vai e tira xerox." "Nã o posso tirar xerox __, aí fotografei e tudo e também deixei o dvd lá, né? Porque essas partituras não ficavam com um músico, você não acha.

Máximo Barro: Raros ficavam, porque a partitura pertencia, tecnicamente, não só a partitura, o filme pertence, o diretor não manda no filme, se o produtor quiser, ele desmonta todo o filme e faz o que bem entender. Porque ele é o dono da obra. Outro pode ser dono do filme, mas o dono da obra é outra coisa. No Brasil e fora do Brasil. Fora do Brasil é a mesma coisa.

Cintia Campolina: Isso no Brasil funciona?

Máximo Barro: Enfim, Tanto nos países, se você pega a América do Norte e pega a União Soviética, no tempo da União Soviética era a mesma coisa, um mandava o partido e outro mandava o dono do estúdio e acabou. O músico, o músico não, o diretor, o fotógrafo não mandavam nada. A obra pertencia ao produtor. E é por isso que você tem problemas dessa ordem. Eu, depois, de uns dez ou quinze anos depois, eu pesquisei essas partituras para um livro, você leu, aquele pequeno? Que tem um capítulo só sobre a música dentro do cinema. Naquela época eu fui lá e não achei. Aí ainda não tava nesse, ou já tinha saído do móvel. Eu não sei, bom, eu fui antes de você, também. E aí encontraram numa gaveta lá em cima, a do Cangaceiro, que é a que eu pus o filme, no livro, porque as outras, acho que já estavam lá embaixo.

Cintia Campolina: Então, lá tinha a *Família Lero-Lero*, o *Cangaceiro* e mais um da Vera Cruz que eu não vou lembrar, tinham três. Só que o da *Família Lero-Lero* tinha umas coisas que não entraram no filme, que tá mas não entraram. Depois, se você quiser, eu te passo o dvd que eu scaneei tudo. Mas é muito complicado, porque quando você faz a análise, como é que eu faço, eu assisto o filme, coloco no computador uma pre, separo todas as entradas musicais, aí eu vou agrupando essas entradas musicais e vejo o que aconteceu com cada grupinho. Mas se você tem a partitura é uma outra análise, você pode fazer ponto a ponto, ver porque ele usou aquele acorde, ah, aqui tem contraponto, aqui é ___ diferenciar, ah, isso causou isso na trilha, isso não causou. Então eu vou meio pela (teoria) de música de cinema. "Ah, então aqui entrou a música do personagem e assim vai.

Máximo Barro: O *Leitmotiv*.

Cintia Campolina: É o *Leitmotiv*, porque com você não tem a partitura, você vai por essa teoria. E às

vezes você não tem nem o filme, né? Você não consegue o filme, na Cinédia eu consegui pouca coisa. Dona Alice, ela é uma pessoa....

Máximo Barro: Você teve no Museu Mazzaropi?

Cintia Campolina: Estive.

Máximo Barro: E sobrou música?

Cintia Campolina: Não tem lá.

Máximo Barro: E o coisa, e o Lagna Fieta morreu, ele morreu, eu não sei se ele morreu no Brasil ou ele foi morrer na doce Argentina.

Cintia Campolina: Quem que é?

Máximo Barro: O Lagna Fieta. Escreveu todas as músicas do Mazza, nem estilo bem de, de uma maneira mais delicada...

Cintia Campolina: Popular...

Máximo Barro: Não, pianista de boite, como filho de pianista de boite que ele foi, ele ganhava a vida como pianista de boite. Não sei onde que o Mazza foi buscá-lo, porque ele nunca tinha escrito nada antes. Estranho, né? O Mazza foi buscá-lo, desde o primeiro filme que o Mazza é produtor, ele é o músico. Então é interessante...

Cintia Campolina: Como eu tô pegando o Radamés, o Radamés fez três trilhas pro Mazzaropi já na Vera Cruz.

Máximo Barro: É um trabalho insano que você vai ter, porque você vai ter que dedicar uns dois capítulos a todos esses problemas, antes narrar, como é que é concebida, historicamente como é que nasce a música no cinema brasileiro, quando chega na Vera Cruz, estava-se diante de um estúdio, onde tinha, já tinha os novatos, que acontece em qualquer lugar, mas tinham aqueles que tinham, vinte, trinta, quarenta anos de cinema, que vinham de um país, principalmente nem tanto a Itália, principalmente a Inglaterra, onde a música era tida em alta, a música era sagrada lá. Quando o Cavalcanti dava aula pra gente, falava em música, babava, coisa assim: os músicos, músicos, porque u trabalhei na França, músico.. era tudo. Você viu o capítulo sobre música, do filme Realidade do Cavalcanti? Lá dá bem uma idéia da dignidade, acho que a palavra é essa, da dignidade como a música era vista na coisa, na Itália nem tanto.

Cintia Campolina: E o Cavalcanti pensava assim, né? O tempo todo ele pensava assim.

Máximo Barro: Música era ____, como essa coisa assim, (não é isso _____,) que alguém fez assim, pôs a mão e vamos junto. Não, isso daqui tinha um significado, então eles começavam fazer, trezentas maneiras até achar alguma coisa que era exatamente esse som, que estava diante do que o personagem pretendia. eles eram muito rebuscados sobretudo nesses aspectos. O melhor som que se fazia em 45, em 55, não era nos Estados Unidos, era na Inglaterra. O melhor som que você pode ouvir, como qualidade de som, como emprego dramático ou cômico, o que quiser, do som, é Inglaterra.

Cintia Campolina: era inglesa.

Máximo Barro: São, depois também acabou isso daqui, mas eles tinham, principalmente o pós-guerra. O melhor cinema, não vai contar essas coisas lá fora, porque você é jovem...

Cintia Campolina: Jovem, eu tenho 40 anos.

Máximo Barro: Você precisa de diploma, essas coisas, não vai dizendo essas coisas lá fora que te dependuram num poste. Ma so melhor cinema que se fez no pós-guerra não foi o Neorealismo, foi o cinema inglês, de 45 a 50, que é o quanto dura também o Neorealismo, os ingleses fazem filmes extraordinário. Só que não eram para o partido, então ficou perdido para todo o sempre. Se você assistir

Na Solidão da Noite, aquilo é uma música extraordinária, principalmente na hora, são cinco trechos, o último trecho dirigido pelo Cavalcanti, o boneco que domina, como chama o sujeito que fala pelo boneco?

Cintia Campolina: O ventríloquo.

Máximo Barro: - O boneco que domina o ventríloquo, o que tem de música lá atrás.

Cintia Campolina: É outra coisa, é música de cinema...

Máximo Barro: Não é cinema italiano que é sempre a mesma ópera. (cantarola) Agora o Radamés você tem, você tem problemas sérios de saber se é ou não é, porque o Radamés foi uma pessoa que andou com o tempo, né, você ouve o que ele fez, ouve o que era, o que ele pensava de orquestração nos finais dos anos 20, no 35 e vai por aí fora.

Cintia Campolina: É diferente.

Máximo Barro: - O Radamés foi muito influenciado pelo Janovisk...

Cintia Campolina: Ele fala das influências dele, ele cita assim...

Máximo Barro: - Ele foi de esquerda?

Cintia Campolina: Lá quando ele morava em Porto Alegre ele era anarquista, o pai era anarquista. Mas quando foi Rio ele já tava _____ mesmo....

Máximo Barro: Eu sei, é que tem uns cinco anos terríveis de música por causa do, quando lá em 46, que eles faziam aquelas reuniões na Tchecoslováquia, decidem o que é que é música, música tonal não pode ter coisa.

Cintia Campolina: Ele citou Debussy, Ravel, esses daí, Jazz...

Máximo Barro: Houve uma época que ele foi muito ligado à Jazz, foi também foi _____.

Cintia Campolina: E também todo envolvimento dele com a Rádio, com Rádio Nacional, ele trabalhava nas grandes orquestras. Trabalhou, fez mais de dez mil arranjos da Rádio Nacional. E aí eu fui no MIS, da Lapa, porque os arranjos da Nacional foram pro MIS da Lapa. Eu falei: -deve ter algum arranjo de filme perdido aqui, né, porque, dez mil arranjos. Não tem nada, tem três canções que entraram no filme, foram a mesma orquestração de filmes que ele, que ele usou a mesma orquestração no rádio e no cinema, mas música de filme, não tem. E tem partitura lá, viu.

Máximo Barro: Eu te fiz essa pergunta, qíue eu nunca vi uma biografia do Radamés. Tem um artigo aqui, um artigo lá, et cétera, não sei. O Radamés, ele não é o Jevanovisky, que tem que pegar a coisa do povo, et cétera, então vamos pegar um sambinha e do sambinha a gente faz uma orquestração e isso vira música digna. Isso era a concepção da coisa.

Cintia Campolina: Uma das características da obra dele, foi que num período, quando ele entrou na Nacional, começou a fazer arranjo, que ele meio que tirou, ele pegou a base ritmica, harmônicas, da orquestra, falou: "-Não, agora a gente vai colocar instrumento brasileiro, a gente vai colocar pandeiro, a gente vai colocar agogô e junto com a orquestra." Então isso aparece, depois que ele tá, que ele começa a fazer esse tipo de arranjo, aparece nos filmes também. E aí, isso, eu acho que, entre aspas, dá uma brasilidade nos filmes, porque você alia a orquestra com esse instrumentos e com o ritmo brasileiro, que começa entrar também, que o Samba, principalmente o Samba e Marcha. E acho que o diferencial dele tá aí. Mas assim, que ele compunha exatamente, que nem o Simoneti, né, ele não era que nem o Simoneti, acho que o Simoneti é, aqui no Brasil foi um dos que soube melhor entender a música do cinema, eu acho.

Máximo Barro: Foi o melhor músico do cinema brasileiro dos anos 50, não tem ninguém que pudesse longiquamente competir com ele. Ele era o melhor. Mas é como naquela americana sobre músicas, ele, aquele maestro tá lá em primeiro lugar, em segundo não tem ninguém, em terceiro não tem ninguém, em

quarto vem um tal de Toscanini. Então as coisas estão nesses termos, né? O que ele fazia de música ligada, atada ao filme. A música dele não é pra ser ouvida no disco, é o filme, só tem valor quando tem a imagem junta, né, o músico de cinema mesmo. E pro homem que nunca tinha feito música de cinema. É como o Rogério Duprat, um cara que nasceu, foi predestinado pra fazer música de cinema e acabou, né, ele fazia isso.

Cintia Campolina: O Radamés, eu acho que não.

Máximo Barro: A pergunta eu fiz, porque, sei lá, eu tô talvez indo além daquilo que, o motivo pelo qual você veio aqui...

Cintia Campolina: Não, pode conversar...

Máximo Barro: Eu vejo a música do Radamés, eu vejo aquilo que possam ser as influências que o Radamés possa ter tido, a coisa, principalmente, se ele em algum momento se viu, o Jevanovisky, é o seguinte, quando a gente assiste um concerto do Radamés Gnattali é a coisa mais barata possível, vamos pegar o Jongo disso aqui, pegar o segundo movimento, o Xaxado de lá e vamos em frente, ali com quatro movimentos agente faz a coisa, pegando um de cada um. Essa, se necessário eu vou pô Casinha Pequenininha, vou pô o jogo de Amarelinha, vou pegar indecentemente a coisa e em cima disso eu vou fazer um trabalhinho e vamos dizer que isso é um concerto, que isso é uma sinfonia, não, sinfonia não, aquilo que possa acontecer. No cinema não vi isso. A gente vê ele fazendo uma música que lembra o Brasil, mas não que está atado a essas, não são simples, mas sim simplórias. que não tem o valor, realmente, nenhum da coisa. Elas são muito bonitas de serem ouvidas, o concerto para, de coisas dele, é muito gracioso e tudo mais, da primeira vez, quem sabe na segunda, na terceira você já começa a sentir: Mas, porra, isso é escrever música de costas pra partitura, né? E em cinema eu nunca vi isso, eu, ele também não é músico de cinema, aquele que escreve exatamente o complemento que a imagem tá precisando. Mas chega bastante próximo a isso, e chega a isso esquecendo-se de que ele pertence ao partido, que ele pertenceu à maçonaria, que ele pertence à igreja.

Cintia Campolina: Porque você vê que ele fez filmes significativos: o Ganga Bruta; o Argila; Rio, Zona Norte; Rio, Quarenta Graus; Falecida. São filmes pontuais, acho, outro que ele fez em 80, Eles Não Usam Black-tie, que, talvez as comédias dos anos 50, que fez muita comédia, né, em 50, 60, mas tem filmes marcados, acho que foram muito estudados, o Rio, Quarenta Graus, tem uns duzentos artigos sobre o Rio, Quarenta Graus, e não falam da música quase, falam muito pouco da música. Então, eu acho que ele era um compositor que era requisitado, né, mas assim, que ele escreveu exatamente pro cinema, que nem o Simoneti, eu não vejo, eu acho que é bem diferente, bem diferente como ele pensava, né?

Máximo Barro: Ele mesmo deve ter, o Simoneti teve a sorte de estar em São Paulo, numa área onde se tinha determinados tabus aqui, que foram modificados para o bem e para o mal. Aliás, no meu livro eu cito exatamente a frase dizendo que o produtor, quando chegava o momento da música, na década de 50, ele podia tá falido, ele ia pegar e vender as jóias da mulher ou ia vender o apartamento que ele tinha no Guarujá ou não sei o que lá e et cétera, porque a música tinha que ser a música. Se na frente ou pelo menos durante três ou quatro horas, cinquenta músicos, tinha que ter cinquenta músicos e acabou. Não era cinco músicos, era cinquenta músicos e vamos com cinquenta músicos. Coisa que durante a filmagem pode ter faltado dinheiro pro sanduíche e outras, quando chegava na música era diferente. Acabou na década 60, veio o Cinema Novo e diz que tudo isso é porcaria, então muda pra uma outra situação, uma outra posição. Então ele pegou o pior disso. Ele pegou o local onde a música não tinha consideração, São Paulo, música, vamos que vamos em frente, né, e pegou um outro lugar e pegou comédias. Porque a comédia representava de sessenta e cinco a setenta por cento do cinema brasileiro. Então tem que se fazer comédia, porque era comédia que se fazia. O Drama não tinha lugar nesse momento. O público não ia ver filme dramático, queria a comédia. Então ele vai trabalhar dentro dessa coisa. E torna-se aquilo que tem de mais digno dentro do cinema, ele torna-se um artífice. Ele trabalha, ele dá tudo de si numa coisa que não mereceria, por que? Porque ele é um artífice. Ele é o tipógrafo que imprimir Proust e imprimir Madane

(Derry) é a mesma coisa. Ele tem que com a mesma dignidade imprimir um e imprimir o outro. Não é porque esse, que existe um outro, eu vou fazer com papel sujo, et cétera, não. Essa dignidade que a pessoa tem em relação a aquilo que ele está fazendo. E pode ser que a gente vai encontrar alguns filmes, dessas comédias principalmente, onde a música é a melhor coisa que tá no filme, porque todo o resto é lixo. E de repente alguém que trabalhou, que colocou de si aquilo que não precisaria, acaba fazendo isso. Porque você vem na música dos filmes americanos, a Warner tinha um músico, Frans Aschmann, o Steiner, o Max Steiner, um músico só.

Cintia Campolina: E aí criou uma linguagem, né, o Steiner criou uma linguagem de tanto fazer, acho que foi o Simoneti no Brasil, mas o Radamés não vejo isso não.

Máximo Barro: Na década 40, o Alan Coplan esteve aqui, não sei se eu coloquei isso no livro. O Alan Coplan deu três palestras na Praça da República, na escola Caetano de Campos, ele deu três palestras sobre música de cinema, inclusive ele trouxe dois filmes que ainda não tinha sido exibidos. Eu assistia a esses filmes por causa da música dele. No início da palestra, a primeira frase que ele disse nessas tres conferências ou palestras que ele deu, era: Todos sabem e se conformam que existe uma música cigana, todos sabem e se conformam que existe uma música vienense, todos sabem e se conformam que tem uma música espanhola, porque é que a pessoa não se conforma que existe uma música de Hollywood. Aquela frase, poxa, era aquilo que estava dentro de mim e eu não sabia explicar e de repente ele abre a coisa, disse que existe uma música, existia, hoje não tem uma música de Hollywood, porque o cinema é feito por independente. Se você pegar o Max Steiner que tinham, vinham de países diferente, instrução diferentes, professores diferentes, a música deles tanto é parecida, é como a música cigana, escrita sabe lá por quantos ciganos, era música cigana.

Cintia Campolina: E no Brasil você não vê isso, não tem uma configuração. O Duprat fazia de um jeito, o Remo faz de um outro jeito, o Radamés de um outro jeito. Cada um acabou assim.

Máximo Barro: Mas na época que eles fizeram, nem Hollywood tinha música de Hollywood...

Cintia Campolina: No Remo já...

Máximo Barro: Não, a música de Hollywood, e 55 já...

Cintia Campolina: Já é outra coisa....

Máximo Barro: Começa a ter as produções independentes, que tem um estúdio, pra distribuir o filme eles estão ligados a um estúdio, mas não é o estúdio que fazia a música. Isso acaba em 47 quando a Paramount a coisa, né?

Cintia Campolina: Máximo, você lembra uma música do Ganga Bruta?

Máximo Barro: Lembro.

Cintia Campolina: Que é o tempo todo, né, porque noventa por cento do filme tem música.

Máximo Barro: É ópera.

Cintia Campolina: E aí ele fez uma seleção de músicas, né, música dele acho que tem uma, uma seleção que ele, pôs Tchaikovsky, o que você acha?

Máximo Barro: Você vê a pobreza que levava a isso, pior ainda é...

Cintia Campolina: E no filme tá música de, e foi seleção dele.

Máximo Barro: Mulher também, Mulher do Otávio Gabus Mendes é praticamente Tchaikovsky ligado, há uns poucos, isso, se você quiser a música do cinema brasileiro que existia naquela época, você tem que procurar em 78 que existia no Brasil, não é que eles pegaram a música do Tchaikovsky, eles pegaram o disco do Tchaikovsky. Não é que eles pegaram o Reverie, do Schumann e chamaram a orquestra e diz:

agora toca o Reverie! Não, não, eles pegaram o disco, porque senão cadê. Aí, em vez disso eles iam fazer música para o filme, se não tinha dinheiro então eles faziam isso. O americanos fizeram quase isso no momento, durante dois anos, onde os músicos queriam ganhar não sei quanto ou queriam ganhar pelo filme, um direito autoral, tinha uma época que eles fizeram uma greve e durante dois anos, você assiste, você ouve ópera italiana, só que não é do disco, é gravada no tamanho da sequência, mas é música, está fora de direito autoral.

Cintia Campolina: E era meio o pensamento da época, porque não tinha um pensamento de fazer assim, desse jeito, porque por exemplo, o *Ganga Bruta*, que foi com a produtora da Cinédia, eles até que tinham dinheiro pra fazer, tinha o dinheiro pra fazer a música de cinema, mas parece que é um pensamento da época de compilar, eu não sei como que era, porque você não tinha um estúdio de gravação tão equipado pra uma orquestra e tudo isso.

Máximo Barro: Eu te pergunto, até 1935, até o John Ford fazer o *Delator*, não cita música de cinema, você vai ouvir isso, o cinema está aprendendo a fazer música. E o Griffith seja o limite, daqui pra frente é assim, quando começa o cinema sonoro, tudo isso retorna, se faz teatro porque agora tem o diálogo, você pode fazer teatro e a música vai no mesmo caminho. Se reaprende todas as coisas. O que mais fica avançado nessa época são os musicais. Os musicais são os primeiros, que de musical começam a fazer o musical para o cinema e não musical do teatro, fazia tudo um grande aprendizado que se tem nisso daqui. E no Brasil onde nós fazíamos quatro filme, cinco filmes por ano, esse aprendizado é mais longo, porque você não tem a prática. Você pode até ter qualidade, mas sem quantidade. É por aí o andamento da música nesse momento, você tem um país pobre, que não tem tradição de cinema, a não ser na cabeça de alguns psicopatas, que acha que sempre teve, mas não é bem nada disso. E aprenderam em cima desse pouco. Então quando você encontra predestinado pra fazer aquilo lá e diz: "Ah, é isso." et cétera, é o produto da época? Não, é o produto de um homem. De alguém predestinado que teve o vislumbre de fazer aquelas coisas.

Cintia Campolina: Máximo, a Maria Bonita, você assistiu?

Máximo Barro: Não, não existe cópia.

Cintia Campolina: Não tinha em cópia?

Máximo Barro: Não.

Cintia Campolina: O que você escreve é o que você conversou com o Burle então?

Máximo Barro: Com o Burni, e eu tenho muito material, quando o Burni morreu a família me deu todo o material, que eu deposei aqui na FAAP. Então tem uma caixa só de Maria Bonita toca escrita.

Cintia Campolina: Eu vi você relatou.

Máximo Barro: É, aquilo lá então acaba dando em todo esse material que você está levando e o que eu tenho é o material próprio, você encontra ele, ____ depois que ele não viu, et cétera, mas tinha logicamente outro lado que também se escondia, só fica de um lado.

Cintia Campolina: E o filme, ele se perdeu, foi isso?

Máximo Barro: O Filme, ele foi exibido...

Cintia Campolina: Que ele foi censurado, eu anotei aqui que ele foi censurado.

Máximo Barro: O *Maria Bonita*? Não.

Cintia Campolina: Não, ah, então, porque tem várias *Maria Bonita* dessa época, tem a de (37), que é a dele, tem acho que duas anteriores, uma anterior, não sei, uma ou duas.

Máximo Barro: Maria Bonita, será que era a do Lampião?

Cintia Campolina: Não lembro. Ah, então não foi esse...

Máximo Barro: Não teve censura, não teve censura nenhuma.

Cintia Campolina: E lá você fala...

Máximo Barro: O filme foi muito bem distribuído no Rio de Janeiro. Eu tenho, eu fiquei assustado com o número de críticas que o filme teve, a favor ou contra, no Rio de Janeiro.

Do estrago que aconteceu, a semana que antecedeu, todos eles caíram no pau, contra ou favor, o Burle procurando jornais para insultar o francês, o francês indo em outros jornais para insultar os dois. Então os tempos ficaram, foi um dilaceramento que acho que nada serviu para o filme, tanto que no fim da semana o filme saiu. Que não acontecer essa coisa, que o dono, quem colocou dinheiro era um francês que naquele momento era presidente, da associação, do sindicato dos distribuidores de cinema no Brasil, francês que deu dinheiro pra aquele filme. Não o diretor, o produtor. Primeiro foi mal, aqui em São Paulo ele foi distribuído, com jornais falando, um quarto de página, com fotografias e tudo mais, foi bem distribuído, mas ficou a semana de obrigatoriedade e acabou.

Cintia Campolina: E o *Estrela da Manhã*, você assistiu?

Máximo Barro: Assisti...

Cintia Campolina: Aí você fala no dicionário que a música é ruim, você lembra disso? Você lembra do filme, porque eu não assisti...

Máximo Barro: É ruim, porque é Tristão e Isolda. (riso) O disco Tristão e Isolda (cantarola), parte do prelúdio e parte do terceiro ato.

Cintia Campolina: Então ele compilou e pós, recolheu.

Máximo Barro: Ele pegou o disco, gravou o negativo, que depois fez o copião disso daqui e lá, depois: põe a partir desse momento, tira aqui depois. Coisa que eu fiz tantas vezes. É Tristão e Isolda mesmo.

Cintia Campolina: Todinho?

Máximo Barro: É.

Cintia Campolina: E você lembra onde você assistiu, na época?

Máximo Barro: Sim, no Masp, eu era aluno, ele foi lá apresentar o filme, foi projetar o filme lá, houve palestras ao término do filme, respondeu perguntas, desculpou-se. Se vocês gostaram do filme, ele é meu, se o filme é ruim, é meu.

Cintia Campolina: E não falou nada da música?

Máximo Barro: Não.

Cintia Campolina: Esse filme não acha também, não tem. Não achei nem na Cinemateca.

Máximo Barro: Acho que não. _____ deve ter, esse é um dos problemas, quando o filme não ia bem em São Paulo ou no Rio de Janeiro, dificilmente ele corria o resto do Brasil, então ele ficava apodrecendo lá uns cinco anos na gaveta da distribuidora. Aí a distribuidora jogava fora, tinha que ter espaço.

Cintia Campolina: E o *Tocaia*, você ouviu falar nesse filme.

Máximo Barro: Assisti.

Cintia Campolina: Você assistiu? Como que é o filme? Eu não sei nem a sinopse dele. É ruim?

Máximo Barro: O Tocaia, não o Tocaia no asfalto?

Cintia Campolina: Não, o Tocaia mesmo. E a música dele, é ruim?

Máximo Barro: Não lembro da música dele, o filme é pavoroso.

Cintia Campolina: O que fala o texto, você lembra?

Máximo Barro: Que passa tudo no Rio de Janeiro, na área rural do Rio de Janeiro, que lembro o Tocaia, eram coisas que poderiam ter mais em área de latifúndio, latifúndio, matava o outro...

Cintia Campolina: Aí nessa década de 50, ele fez muito filme pro Eurides Ramos e pro Alípio Ramos, o que você fala dos dois? Do Alípio e do Eurides.

Máximo Barro: Os maldosos da época não diziam Alípio Ramos, ali pioramos (risos).

Cintia Campolina: Todo mundo falou isso pra mim, todo mundo que eu entrevistei falou isso pra mim.

Máximo Barro: Escreviam isso, escreviam essas coisas.

Cintia Campolina: Mas você acha tão ruim assim?

Máximo Barro: Não.

Cintia Campolina: Não acho.

Máximo Barro: Os filmes do Eurides era uma tentativa de fazer com que quando você fosse no cinema assistir um filme brasileiro, você não só visse, mas também você ouvisse o filme. Então você tinha...

Cintia Campolina: Já me falaram que quem dirigia não eram eles, era o Hélio Barroso Neto, dirigia e eles assinavam. Eu não sei também se isso...

Máximo Barro: Duvido que o Hélio saísse do estúdio dele pra ir fazer alguma coisa fora. Ele era um homem muito, nessa época ele já era um homem de idade, já era um homem que gostava de fazer o que ele fazia. O estúdio dele tinha esse tamanho aqui, né, e como, ele falava com se dissesse, o que tinha que dar, já dei, acabou, hoje eu sou sobra, (dispendio). Então não, duvido que ele fosse fazer a coisa. Mas esse filmes não eram feitos com som direto, Rio de Janeiro sempre fazia som direto, em São Paulo só fazia dublagem, porque aqui nós tínhamos muitos atores estrangeiros que fundaram, No Rio de Janeiro quase todos eram atores de teatro, o teatro estava lá, não estava aqui, não tinha o TBC ainda. E isso fazia com que ele tivesse à disposição pessoas que soubessem falar. com o auxílio do pessoal do rádio que também sabiam que era um microfone, sabiam falar para um microfone. Mas o, os filmes do Eurides eram feitos pelos de São Paulo, com uma tomada, mas o som prejudicava, porque nem sempre o som dava certo, não tinha, tinha eco, reverberava, et cétera. então eles dublavam tudo. E lá era tudo feito de uma vez, porque o que estragava o som no Brasil era mixagem. Você passar de uma pista pra outra, pra outra, pra outra e depois fazer uma mixagem disso tudo, acabava dando, acabava você não ouvindo. O que eles faziam, então? Eles faziam anéis de dois, três minutos, os atores dublavam, o contra-regra fazia ruído e uma orquestrinha atrás tocava, tudo junto. É por isso que o som...

Cintia Campolina: Numa tomada só.

Máximo Barro: Num anel só, dublado, dentro do estúdio, o Escrava Isaura foi feito assim. Quem assistiu isso....

Cintia Campolina: Mas o Escrava Isaura é de 49.

Máximo Barro: Eu sei disso, porque quem esteve lá fazendo isso foi o Coimbra, que naquele momento ele queria ser cantor de tango, o sonho dele era ser cantor de tango. Então no Tio ele tinha a Nacional, essas coisas, ele viu isso, ele me disse, não, não tem como lá. Não tinha uma mixagem, por isso que eles tinha um som melhor, era gravado de uma vez e acabou. Foi feito lá, portanto não tinha uma orquestra, deviam ter no máximo uma orquestra de câmara, doze, quem sabe quinze, assim, e mais ainda, a orquestra

tinha um microfone, não o violino, o sopro, um só, o contra-regra e ele...

Cintia Campolina: Um pra todo mundo.

Máximo Barro: Ia fazendo, fazendo até dar certo.

Cintia Campolina: Aqui ó: Força do Amor, Perdidos de Amor, Marujo Por Acaso, Angu de Carço, Fuzileiro do Amor, tem um monte...

Máximo Barro: Esse era do Mazzaropi, não é?

Cintia Campolina: Na Corda Bamba, Camelô da Rua Larga, Calaboca, tudo do Alipio Ramos. Viúva Valentina, ele fez muita pra ele.

Máximo Barro: Muita e tudo comédia e tem três Mazzaropi aí no meio.

Cintia Campolina: Tem, tem o Nadando em Dinheiro...

Máximo Barro: Não, o Nadando em Dinheiro é Vera Cruz, você falou o Fuzileiro do Amor.

Cintia Campolina: Ah, Fuzileiro do Amor, Chico Fumaça...

Máximo Barro: E a Girafa, o Noivo da Girafa.

Cintia Campolina: O Noivo da Girafa, você, então, o que eu pensei, fez muita trilha pra ele, fez do, trabalhou, às vezes ele fez dois filmes...

Máximo Barro: Você assistiu esses filmes?

Cintia Campolina: Assisti, tudo não.

Máximo Barro: E como é a música.

Cintia Campolina: Então, o que eu pensei, como ele trabalhou muito com ele, ele fez uma parceria, tipo assim, o Hitchcock assim, tem parceria entre diretor e músico, diretor e trilhista, não, não tem configuração e também que os filmes são bem parecidos, né, tudo comédia musical, vai todo mundo pra boite, faz a canção, tudo é no mesmo molde. Só, eu acho que, Eu Sou o Tal que ele faz uma crítica da, você lembra do Eu Sou o Tal que ele faz uma crítica da, ah, é comedia, é comédia, então o filme, é um rapaz que vem do interior, pra fazer sucesso, que ele é cantor, mas na hora ele fica nervoso, fica gago e não dá nada certo pra ele e aí ele faz uma crítica: -Ah, então se é comédia musical tem que ter música na boite, ele faz até uma crítica, mas ao mesmo tempo eles colocam a música do mesmo jeito. Colocam a música como, vou parar pra ouvir a música em algum lugar, né, que não é a boite, mas é num estúdio de rádio, et cétera, faz uma crítica, mas ao mesmo tempo usa do mesmo jeito. Então eu falei: - Ah, criou uma parceria, fez alguma coisa..." Mas, não, não tem essa configuração de diretor e compositor, que tinha nos filmes americanos.

Máximo Barro: Não, eu duvido que o Radamés fosse contratado por ano. Se você fizer dois filmes ou vinte filmes o preço é o mesmo, como acontecia na América do Norte, eu duvido, ele devia ganhar por filme, a coisa, que fazia de tamanha velocidade, que era uma espécie de ganha-pão. Quem sabe, num desses anos ele só tenha, ele, não é que só trabalhou para o cinema, mas ele ganhou dinheiro dentro do cinema e dos outros, esporadicamente, né, fazia uma...

Cintia Campolina: Ele falava que ele trabalhava no cinema e no cinema dava mais dinheiro, trabalhava por, (alguma vez tocando) que dava dinheiro. E ele precisava do dinheiro, então não tinha como negar e ele gostava de fazer.

Máximo Barro: Ele deixou muito depoimento?

Cintia Campolina: Pouca coisa, conversei com a viúva dele, conversei com o sobrinho dele, conversei

com as pessoas que foram ligadas, o Zé Menezes, o Luís Anunciação, que tocaram com ele um tempo, trabalharam com ele na Globo. Então tava recolhendo depoimentos, ele deixou pouca coisa. Oh, Máximo, quem que foi J. B. Tanko, que eu não conheço, que tem um monte de filmes, que eu não sei quem é?

Máximo Barro: Era um tcheco, acho que era tcheco, ele não era brasileiro. E ele começou como técnico, né, ele veio como técnico, um técnico respeitado, a Tchecoslováquia tinha um cinema, mas excelente. E ele fez filmes, principalmente filmes dramáticos de alta qualidade e depois teve, fez uns quatro filmes, eles fez alguns filmes para os Trapalhões, mas ele não, ele deixou, em todos os filmes que ele fazia, você notava, podia ser o pior argumento do mundo, mas você notava uma dignidade na direção, como ele se dizia: -se eu sei que eu tenho uma merda, mas dentro dessa merda eu vou fazer o melhor que eu posso. A gente via isso no Tanko. Você não encontrou nenhum verbete do Tanko na enciclopédia?

Cintia Campolina: Sabe que eu não, acho que eu não vi, deve ter, não, eu falei: - Mas o Máximo sabe isso...

Máximo Barro: Alexandre, não quer ir lá embaixo, por favor, pegar o Enciclopédia do Cinema Brasileiro? Obrigado. Não é nossa bíblia não, é a enciclopédia. Nossa bíblia é o Léo.

Cintia Campolina: Ah, o Léo, aquele lá é uma bíblia mesmo. Então, no dicionário do Leão, o Rio, Quarenta Graus tá escrito que a música é do Cláudio Santoro, você sabe alguma coisa disso?

Máximo Barro: Sim, deve ser porque o Cláudio Santoro...

Cintia Campolina: Porque nos créditos, não tá isso.

Máximo Barro: Infelizmente o Cláudio Santoro foi quem trouxe o Jevanosvisky para o Brasil, porque ele estava na Tchecoslováquia o momento em que o partido decidiu que música ea isso, isso, isto, música só podia se tonal, o Shostakovysk teve cinco sinfonias que só foram tocadas depois da morte do Stalin, na Perestroika, nem na morte do Stalin, na Perestroika que foram começar, cinco sinfonias, das dez, das oito que ele escreveu, cinco só foram depois, Eu não gosto da música dele, tem coisa bem melhor, mas ele respondeu um processo quando escreveu música atonal, respondeu a um processo. Triste isso, né, é crime fazer música atonal, pode matar (riso), incrível, né? Ele estava lá, ele que trouxe, ele que cindiu a música, cindiu a música e cindiu tudo, o cinema vai logo atrás, ali na frente puxando toda essa triste história, lamentável, anos tristes. Eu assistia o Santoro dar palestras, ele: -Sim, porque um dia eu fui compositor dodecafônico, aí eu vi que não era assim, que a música precisava ser de outra. E passou a fazer aquela outra música bem inferior ao estilo que ele fazia antes. Sempre boa, mas inferior ao que ele fazia antes. Bom, no MIS tem um depoimento, eu trouxe, o Santoro tem um depoimento, sim, você vai encontrar um depoimento dele no MIS, tem, eu trouxe, eu trouxe não, desculpe, numa das viagens que ele veio reger uma coisa aqui, telefonei pro Rio, expus, ele foi muito gentil.

Cintia Campolina: Ah, vou procurar.

Máximo Barro: Tanko, acho que eles fizeram um verbete do Tanko, Tambeline, Tanaka, Tanko, J.B. Tanko, tem sim, depois eu te passo. Tudo isso.

Cintia Campolina: Eu que não procurei mesmo..

Máximo Barro: *Areias Ardentes e a Outra Face do Homem, a Outra Face do Homem* é um dos raros filmes expressionistas brasileiros, muito, muito bons, quando eu assisti um filme da Atlântida assim daquele jeito, no cine Marabá eu disse: "-Ué! O Brasil mudou?"

Cintia Campolina: Que coisa, né?

Máximo Barro: Muito bom, eu não lembro da música, mas o filme era muito bom.

Cintia Campolina: E Vitor Lima?

Máximo Barro: Ah, o Vitor Lima, não, o Vitor, não sei, eu nunca gostei de nada do Vitor, sabe?

Cintia Campolina: Ah, é? Tem muita coisa, *Barbeiro Que Se Vira*.

Máximo Barro: - É o Arrelia, não é isso?

Cintia Campolina: É o Arrelia,

Máximo Barro: Não assisti.

Cintia Campolina: *O grande pintor...*

Máximo Barro: Sim, assisti.

Cintia Campolina: Eu nunca ouvi falar nesse filme, não achei de jeito nenhum...

Máximo Barro: *O Grande Pintor*, não é o Oscarito?

Cintia Campolina: Não assisti, não sei. *O Feijão de Ouro*, eu não achei. *O Rei do Movimento* eu tenho, eu vou te dar.

Máximo Barro: Alexandre, a gente não tem aí, nas suas costas, o cartaz do *O Grande Pintor*.

Ah é? Mas a gente tinha esse cartaz aí por trás, acho que ele está lá em cima, no estúdio.

Cintia Campolina: O filme não tem, né?

Máximo Barro: Não.

Cintia Campolina: Eu não acho esse filme.

Máximo Barro: Não acha, porque esses são da última fase do Atlântida, do, como chama aquele que ainda está vivo...

Cintia Campolina: O Manga?

Máximo Barro: O Manga, tem tudo com ele...

Cintia Campolina: É, mas o Manga, é difícil falar com o Manga, sabia?

Máximo Barro: Ah, sim.

Cintia Campolina: Não, é difícil, porque a Globo, está vinculado à Globo, aí você tem que falar com a Globo, aí a Globo não autoriza, aí você vai lá, ah, é ma burocracia pra falar com ele. E aí você tem que ir com alguém da Globo na casa dele, aí o pessoal da Globo não pode ir.

Máximo Barro: Ele veio aqui.

Cintia Campolina: Ah, ele veio?

Máximo Barro: Veio, alguém foi buscá-lo no aeroporto, trouxe aqui, ali eles me apresentam: -Você que é o Máximo que montou esse (centro?). Eu fiquei assustado, aí eu disse: -Mas como você sabe que eu sou montador? Nós éramos tão poucos naquela época, claro que sei. Eu que fiz a tua biografia no taxi." (riso) Bem da Globo, né.

Cintia Campolina: Bem da Globo e aí você não pode ir sozinho falar com ele, tem que ir acompanhado com alguém da Globo, e aí a pessoa... É, porque contratado de lá e aí é meio complicado falar com ele, eu falei...

Máximo Barro: A Globo estava interessada em vir aqui por causa da área de televisão nossa.

Cintia Campolina: Eu falei com o Capovila lá. Que ele fez, o *Jogo da Vida*, ele fez a música com o

Capovila. O Capovila falou assim: "-Olha, eu não tinha muito contato com ele, quem arrumava pra mim, os músicos, era o Pelão." Você conhece esse Pelão? Que é João Carlos Botozeli, que era um produtor que sempre surgia, quando eles precisavam esse produtor ia atrás desses músicos e conversava, aí eu falei de partitura, ele falou: "-nunca vi partitura de filme, na verdade o filme é calcado na canção do João Bosco, né, com orquestração do Radamés. Então tem uma música original do Radamés, em cima da canção..."

Máximo Barro: Do Wagner...

Cintia Campolina: É.

Máximo Barro: Voltamos...

Cintia Campolina: Wagneriano.

Máximo Barro: Voltamos ao leitmotiv.

Cintia Campolina: E o outro que eles fez com o sobrinho dele, esse Perdoa-me Por Me Traíres, o Roberto fez junto com ele, a trilha. Ele falou: "-Olha, eu não sei onde estão essas partituras. Eu sou o compositor junto com ele. Eu fiz alguma coisa, o Radamés fez outra. Mas nem eu tenho a partitura e nem ele tem. Porque eu tô com todo o material do Radamés aqui e a Aneli também, a viúva, a gente tá com todo o material, a gente abriu todas as caixas que ele preservava e não tem nenhuma partitura de filme."

Máximo Barro: O produtor pegou, o produtor era o dono.

Cintia Campolina: - Eu acho que tá com o produtor, então.

Máximo Barro: Eu acho que pode ser. Você faz ideia, ser esposa do produtor, as partituras são guardadas no guarda-roupa e de repente não dá mais pra pôr roupa, porque a partitura impede. Aí a gente pega e vende, passa o homem do coisa e a gente vende ela por quilo. Uma delas me contou isso, no guarda-roupa. Não tinha mais como colocar as roupas dentro do guarda-roupa, o filme já tinha dez anos, o que é que eu vou fazer, ele já tava morto.

Cintia Campolina: E eles não veem a partitura como um documento, como um...

Máximo Barro: A música do cinema brasileiro, a música é a primeira coisa a desaparecer. Por isso que eu fiz uma coisa só dedicada à música de cinema brasileiro. E os filmes que já não tinham mais negativo, eu levava a cópia lá no MIS, a gente colocava lá no projetor e tirava. Está guardado, deve estar guardado no MIS, dezenas e dezenas de filmes brasileiros só com a música. Quando começava o trecho de música, a gente gravava com os diálogos oi não. Grava e depois pegava o próximo trecho, o próximo trecho, o próximo trecho. Tem isso, vários filme lá.

Cintia Campolina: E quando você montava, na década de 50, o diretor, o compositor, o diretor musical, eles iam juntos na montagem com você?

Máximo Barro: Olha, eu exigia, eu era diferente do Herbert Richter, de que eu sou filho espiritual, eu, quando eu montava o filme, eu sempre queria que o diretor estivesse ao meu lado. E alguns tinham tal pavor do quartinho escuro, que: "hoje eu não posso vim, amanhã, nãñã..." Mas eu sempre quis e quando era o momento da música, eu sempre pedia que o, eu sempre pedia, não, o músico tinha que estar lá pra marcar a música comigo. Mesmo quando se tratava de: "-vamos tirar, não temos dinheiro e vamos colocar o disco." A pessoa, o sonoplasta que ia fazer aquele trabalho, tinha que vim comigo, a gente marcava, tudo como se fosse música composta. Via minutagem, a gente escolhia o que era, et cétera, às vezes ele já trazia as estradas: "-Cabe isso daqui?" A gente já escolhia algumas coisas assim. Mas o músico sempre esteve ao meu lado. Eu nunca fiz as coisas. Eu estranhava quando os meus colegas diziam que montavam um filme em trinta dias. Eu nunca conseguia montar em menos de quatro meses. Eu era um cretino que fazia todas essas coisas. Eles não, eles recebiam...

Cintia Campolina: Ficava fazendo certinho....

Máximo Barro: Eu não sou o dono da música, tá lá a música, eu montei o filme.

Cintia Campolina: É complicado, né?

Máximo Barro: Sim, é complicado...

Cintia Campolina: Porque aí fica uma autoria de um, autoria de, aí fica um balaio de gato...

Máximo Barro: Desautoria, desautoria. Nem autoria, desautoria.

Cintia Campolina: E Feijão de Ouro, você lembra de assistir?

Máximo Barro: Não lembro, não lembro, nao, não vi o filme.

Cintia Campolina: Ouvi falar, *Carnaval em Caxias*?

Máximo Barro: Também não.

Cintia Campolina: *Hóspede de Uma Noite*?

Máximo Barro: Sim, esse é do...

Cintia Campolina: Do Ugo Lombardi.

Máximo Barro: Do Ugo Lombardi, o pai da Bruna.

Cintia Campolina: Ah, o pai dela...

Máximo Barro: O pai da Bruna, ele dirigiu, iluminou, produziu, ele fez tudo sozinho, no Rio de Janeiro ainda, ainda não era Vera Cruz. Um filme muito interessante, muito interessante. Se você quiser saber bastante sobre o filme, vai no MIS e ouve, porque eu levei o Hugo Lombardi lá. Tem um longo depoimento dele, desde o tempo que ele fazia para o (fascismo), et cétera.

Cintia Campolina: E do Rui Santos.

Máximo Barro: Eu fui íntimo, montei muito documentário dele.

Cintia Campolina: É, que legal, fala dele pra mim. A Mulher Amada, você lembra?

Máximo Barro: Eu montei só os curta-metragens dele...

Cintia Campolina: Os curtas, como que trabalhava?

Máximo Barro: Olha, ele, os longas, ele sempre fez no Rio de Janeiro. Possivelmente eu tinha montado, porque parece-me que ele simpatizava bastante comigo. Ele conhecia bem quais eram as minhas ideias, que conflitavam inteiramente com ele, mas nós sempre nos demos muito bem. O Rui era um dos raros homens do cinema brasileiro que tinha cultura de música. E quando ele deu aula num seminário de cinema, ele dava aulas e de repente ele me dizia: "-Olha, isso daqui tem que ser mais ou menos como... ele citava muito, ele gostava muito, ele achava que muito o estilo dele era muito de cinema, o Strauss... isto aqui tem que ser Strauss, assim..." Ele tinha uma bela de uma cultura musical. Mas todos os documentários que eu fiz dele era tudo de disco.

Cintia Campolina: Ah, era...

Máximo Barro: Ah, documentário naquela época não tinha música, era disco, todos eram.

Cintia Campolina: Todos eram discos...

Máximo Barro: Era tudo disco...

Cintia Campolina: Eu conversei com o filho dele, aí ele falou: "-Olha, eu não tenho filme... Onde a Terra... acaba ou começa? Começa, que foi que eu consegui a partitura... ele falou: "-Eu não tenho o

filme." Me deu o nome de umas pessoas que ele achou que podiam tá com o acervo, alguma coisa assim, mas as pessoas também não teem e não sabem , Quer dizer, esse filme também, e ele é de 75, né, não era pra tá perdido assim, não é? Um filme de 75, você acha filme de 30, né, de 30 e aí tá perdido o filme e a partitura tá viva, mas o filme ta perdido. Aí, acho que é isso, Máximo.

Máximo Barro: Você citou de novo o ____, que foi, que foi um filme todo ele feito com música a vivo, de vanguarda, que naquela época ainda se chamava vanguarda. O Plínio (Sussetini) Rocha, que era depositário de umas coisas lá ____, quando ele, às vezes projetava um filme naqueles chá das cinco com aquelas senhoras elegantes lá do Rio de Janeiro e tudo e mais, ele ia lá com toda pilha (de rolos), uma vitrola ele mesmo colocava lá, ele sabia o sulco, onde ele devia começar, ele via, as músicas cabiam exatamente, era consistente, uma música composta pro filme, porque do jeito que tá hoje, eu nunca senti isso, acho inclusive que cinquenta por cento daquelas músicas, elas nunca deveriam usar naquele filme, agora o Plínio, não.

Cintia Campolina: Ele fala tanto da música, do *Limite*, do Plínio não.

Máximo Barro: O Plínio ____, o Plínio achava um dos dez maiores filmes que o mundo tinha feito naquele momento. E não era que nós temo uma paisagem como a da Itália. Aquela porcaria da paisagem brasileira de cinema, ele fez naquela porcaria da paisagem brasileira, que aquilo era pra Itália, eu vi isso do Plínio.

Cintia Campolina: Desde o Humberto Mauro, _____, que paisagem é com ele, né, nossa, como tem paisagem no filme dele e bem feita, eu acho, gosto do filme dele, e todo mundo critica, porque era muito nacionalista.

Máximo Barro: Ele sempre foi um documentarista.

Cintia Campolina: Então...

Máximo Barro: E sempre melhor quando não tinha som. O som sempre foi um grande empecilho pra ele, ele nunca se adaptou ao som. Qualquer filme sonoro do Humberto é ótimo quando você desliga o autofalante, fica só vendo a imagem, continua sendo um filme bom, liga, hum! Ele continuou um homem do cinema mudo, o encanto da imagem, isso é uma coisa poderosa nele.

Cintia Campolina: Máximo, acho que é isso, não sei se você quer falar mais, falar sobre música de cinema é complicado.

Máximo Barro: Você conhece esse filme aqui? Acho que não, nunca ouviu falar desse historiador, né?

Cintia Campolina: Eu á ouvi falar sim, ele não tá no MIS, esse livro, eu vi esse livro e não foi aqui, eu vi em algum lugar, esse livro.

Máximo Barro: Aqui um relatório, esses são todos os filmes. É um filme extremamente mal visto, odiado, principalmente pela USP, um dos professores da USP, diz que esse livro devia ser queimado. O Leão disse que saiu desse livro pra fazer todos os filmes dele, o Luís Felipe, disse que saiu desse livro pra fazer todo o material dele e et cétera. Aquele que entende de história, sabe muito bem que até através do erro e do engano da primeira edição que a gente faz as segundas edições.

Cintia Campolina: É, o Luís Felipe me pediu a relação dos filmes, porque ele falou que não tinha toda a relação que o Radamés tinha feito, pra colocar no verbete. Eu passei pra ele.

Máximo Barro: Então, aqui na parte final, esse livro, ele dá o cinema brasileiro de 1908 a 78, esse livro é de 78. E na parte final ele fez o coisa dos vinte principais cômicos, os vinte principais cantores, os vinte principais autores, os vinte principais compositores. Então naquela época, o Simoneti tinha vinte e oito filmes, o Ari Barroso, que nunca fez nada de cinema, esse que eu te disse, cuidado, tem vinte e cinco filmes, ele tem canções, ele nunca fez música, o Dorival Caymmi, que também nunca fez música pra cinema, tinha vinte e quatro. Erivelton Martins, que também nunca fez música...

Cintia Campolina: Canção, tudo canção.

Máximo Barro: O Pedro, o Remo Usai então começava com vinte e um, o Alexandre Gnattali, o Erlon, vinte, o Lirio, vinte, o Cláudio Santoro, vinte, o Francisco Mignone, vinte, o Peracchi, vinte, o Gnattali, vinte, o Guerra Peixe, dezenove, o Migliori dezenove, o Lagna Fieta, dezoito, o Schults Portoalegre, dezoito, o Villa-lobos, quinze, o Rogério Duprat, quinze, o Sérgio Ricardo e o Luís Bonfá, o Luís Bonfá também nunca fez nada, nem o Sérgio Ricardo nunca fez música, eles fizeram canções e coisa assim. O Rogério, por exemplo chegaria com um número enorme. Agora, numa época que não tinha Cinemateca, et cétera, et cétera, esse autor aqui, esse santista, ele tinha jornais de todo Brasil, ele recebia jornais do Rio Grande do Sul, et cétera, que ele assinava. À noite, então, ele começava a recortar todas as notícias e depois, baseado naquilo lá, ele fazia isso daqui...

Cintia Campolina: Pesquisador mesmo.

Máximo Barro: Ia na boca do lixo, entrevistar os maquinistas. "-Foi você que fez tal filme, que é que tava dirigindo?" O fotógrafo? "Ah, o fotógrafo foi um até tal momento, aí depois saiu aquele, entrou outro e aí ia entrando as minudencias, uma vez feito o livro, ele..."

Cintia Campolina: Ele é vivo?

Máximo Barro: Não, ele já morreu há muito tempo. Ele, então, fazia, os livros eram editados por ele, dinheiro dele. Ali ele vinha com o carro dele, a Chevrolet dele, entupido de livro, aí chegava na boca, começava a dar pro eletricitista, que tinha feito pro Massarini, que tinha dado pro Rubens Biafora, que tinha feito, ele nunca vendeu um livro.

Cintia Campolina: Nossa, e esse aqui chegou aqui, como?

Máximo Barro: Porque eu era íntimo dele.

Cintia Campolina: Gente, que coisa, não.

Máximo Barro: Quando os filmes eram feitos em São Paulo, eu já previamente mandava todas as fichas pra ele. Porque senão ia no cinema, ele dizia pra pessoa que está tomando conta da sala, dizia: "-Por favor, levanta um pouquinho mais, porque o nome que eu quero tá aqui embaixo." Assim, ele arrancava isso daqui e via o nome da pessoa. Feito em cima do joelho.

Cintia Campolina: E vai negar um historiador desse?

Máximo Barro: É negado, é negado. E ele fazia aquilo que ninguém gosta de fazer, dava a história da maneira bruta, isso é história primária, aquilo que você, sem isso, você não escreve cinema, porque a maioria, em vez de ser historiador, opta por ser sociólogo do cinema...

Cintia Campolina: Olha eu trouxe o livro pra você autografar. Por que, você não autografa?

Máximo Barro: Não, o autor é velho, logo mais ele morre, aí o livro fica importante, você vai vender a um preço enorme...

Cintia Campolina: Eu não vou vender, nada, esse é pra ficar comigo. (risos). Deixa eu te mostrar que eu li os teus livros...Obrigada professor.

Máximo Barro: Disponha.

ROBERTO GNATTALI, músico, regente, arranjador e professor da UNIRIO – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

É sobrinho de Radamés Gnattali e autor do cd rom *Radamés Gnattali*, um catálogo digital com título de obras, biografia, acervo fotográfico do maestro, dentre outros.

Entrevista realizada no dia 04 de julho de 2011 – Dependências da UNIRIO - Instituto de Artes – Música.
Depoimento realizado dia 04 de fevereiro de 2011 na casa de Roberto Gnattali, em Botafogo, Rio de Janeiro.

Cintia Campolina: Me fale sobre seu envolvimento com o Radamés... você é sobrinho dele, como foi conviver com ele?

Roberto Gnattali: então... eu não tinha muita intimidade com ele na adolescência e na infância... quando vim para o Rio de Janeiro, já tinha uns 23 anos. Morei em Brasília, lá estudei música, e quando cheguei, já tinha me formado. Comecei a compor, fiz um grupo de música instrumental e naquele tempo não era comum musica instrumental... tinha o Egberto, o Hermeto, mas com trabalhos fora do Brasil, e não era comum... tinha 8 integrantes, tocamos bastante, mas chegou uma hora que acabou e desisti de continuar o grupo... saía sempre com meu tio, tomávamos *chopp*, ele gostava muito e saíamos quase todos os dias para um bar. Ele era muito calado. Eu não falava das minhas coisas para ele, não mostrava muito o que eu fazia e um dia ele foi me ver tocar num concerto que compus numa catedral, São José, eram 11h da manhã e lá estava ele, fiquei contente porque ele não saía de casa para ver quase nada e foi ver meu concerto.

Cintia Campolina: Roberto, como foi o processo de gravação e composição da trilha de *Perdoa-me por me traíres*? Você e Radamés são autores da trilha não?

Roberto Gnattali: Sim, eu me lembro que naquele tempo em 83, não tinha ainda eu acho aqueles aparatos modernos, digitalização de imagem... então a gente tinha que ver o filme na moviola, alugar estúdio... não sei se já tinha digitalizado, acho que não, tinha moviola... bem, aí Radamés me ligou e disse: “olha tem um filme aí, eu vou precisar fazer e vou te convidar para fazer comigo... quer fazer?”. Eu falei: “claro”. Ele disse: “só tem uma coisa, você vai lá, eu não quero ir lá ver nada, tô cansado...”. Ele não estava muito bem já, meio doente. Então está bem. Ele disse: “tô sem paciência, então você vai lá e vê o que eu tenho que fazer, assiste o filme, anota tudo com Braz, o diretor. Você anota tudo e me diz o que eu tenho que fazer e a gente divide, divide a trilha divide o cachê”. Aí ele falou lá um valor, não me lembro agora... “ah... eu cobreí 1000, 1000 cruzeiros, 1000 reais... não lembro agora”. Eu falei: “tá ótimo, tudo bem.”

Cintia Campolina: Era muito ou pouco?

Roberto Gnattali: Era pouco (risos). E ele achava, “olha cobreí 1000”, como se fosse uma coisa caríssima (risos). Eu nem falei nada, ótimo vamos lá, não tem problema nenhum. Aí fui lá ver o filme com o Braz Chediak, um camarada super legal. Tem até uma cena de que cai o sangue da Lidia Brondi, porque ela foi fazer um aborto e eu disse para o Braz: “pára isso que não estou me sentindo bem”, ele disse: “se causar isso que você sentiu em todos os espectadores vai ser ótimo!” e eu lá passando mal (risos)... depois que eu voltei, fiquei bom. Aí vi, anotei, porque também não tinha tempo de passar muitas vezes o filme. Eu vi uma vez, fui anotando tudo que eu podia, com o Braz... as cenas, música aqui, música ali e a música tema é do Chico Buarque, a principal é do Chico e a gente ia fazendo a trilha, a música incidental com algumas variações, algumas inserções daquela música do Chico Buarque, coisas assim... e lembrando ao longo do filme. Basicamente isso, depois a gente foi gravar. A trilha foi gravada na Sonoviso, que é um estúdio ali na Praça XI, eu não sei nem se tem mais esse estúdio... era Companhia Barbosa, muito legal. Aí a gente juntou uma pequena orquestra de cordas, que o Marcio Malase participou, piano, cordas e fizemos a trilha lá. Aí ele foi na gravação... tinha até um piano que eu tinha feito, que não estava no programa...

não estava no programa colocar música autoral... mais aí eu precisei para a última cena, que ela morre e o espírito levanta... é uma música minha, mas nem chegou a sair no crédito.

Cintia Campolina: É... no crédito tem o seu nome e o dele e não especifica quem fez o que...

Roberto Gnattali: então, é gravada com piano e cordas, eu estou tocando...

Cintia Campolina: ah você toca o piano?

Roberto Gnattali: É, estou tocando nessa gravação, nessa hora... piano e cordas. Eu não toco muito, não me apresento, mas como a música era minha eu fui lá e toquei e gravei. Geralmente eu não toco. E foi assim, ele não tinha muita paciência nessa época para fazer. Aí bom, na hora de colocar a música no filme, eu não me lembro que foi... eu não fui porque fiquei doente. Eu peguei uma pneumonia brava e fiquei mal e estava com uma febre horrível... e também aquelas coisas, marca num dia e você não podia dizer que não ia porque não podia adiar. Tinha marcado o estúdio, aquele negócio todo e aí colocaram a música no filme. Acho que o Radamés foi. Se ele não foi, foi colocado pelo próprio Braz, porque a música estava bem certinha, estava tudo sincronizado e ficou legal, eu gosto do filme, é um filme bom.

Cintia Campolina: Quando você foi assistir você anotava onde entrava a música certo? E você anotava o caráter dela? Como foram feitas essas anotações?

Roberto Gnattali: É. Anotava o máximo possível de dados para que tanto eu me lembrasse do que era e depois também passar para ele. Música alegre, trágica, sabe... criança, praça, carrinho de neném... descrevendo as cenas, aí assim 1 minuto, 30 segundos de passagem...tentando escrever bem o caráter e o tamanho da música. Meio no pau, não tinha uma super produção e nem um tempo para ficar vendo, revendo e ficar medindo, então era uma coisa assim de pegar mesmo na experiência dele, malandro (risos)... você falava uma coisa ele já sabia do que se tratava.

Cintia Campolina: Então ele não viu o filme?

Roberto Gnattali: Eu acho que ele nem viu o filme pronto...eu tenho impressão que ele nem viu... não tenho certeza, mas acho que não...

Cintia Campolina: Mas a música deu muito certo... a gente fica pensando: ele não viu...

Roberto Gnattali: É... não viu... eu vi o filme também assim, um dia eu passei no cinema e entrei... eu não fui numa estréia. Nem lembro da estréia. Nessa época eu estava morando num quarto, estava sem piano, e ia trabalhar na Universidade dando aula... eu ia para UNIRIO trabalhar... era muito difícil. Eu estava morando numa situação meio transitória, ia para UNIRIO, tinha a casa da tia Aída, que é irmã do Radamés, eu estava sem piano e ia para casa dela usar o piano dela e ficava lá escrevendo e trabalhando. O lançamento do filme então não lembro, ele não foi, nem eu fui... o convite não sei... nem lembro onde e quando foi lançado. Então assisti o filme depois que tinha estreado no Cine Veneza na Urca. Aí vi, o filme! Ah! Meu filme! Vou lá ver! (risos). Vi o filme e adorei o filme, filme bom, com a Vera Fischer, Nuno Leal Maia, Rubens Correa...

Cintia Campolina: A Lídia Brondi...

Roberto Gnattali: A Lídia Brondi novinha... sumiu né... o elenco é excelente e o Braz um cara sensível, muito legal. A música assim não tinha muita pretensão. O Radamés recomendava isso também: “não vai complicar nada hein”. Música de filme para ele era funcional, ele gostava muito dos filmes do Hitchcock, das músicas dos filmes dele... ele dizia que você saía do cinema e não ficava pensando na música, pensava no filme. Ele falava que se você sai do cinema só pensando na música, algo está errado, o filme não vale nada.

Cintia Campolina: Você lembra algum direcionamento que o Braz fez para vocês sobre a música que ele queria?

Roberto Gnattali: ele acompanhou a marcação da moviola sempre... acho que estive umas duas vezes com ele. Ele falou sim, aqui era legal, o que você acha... ele perguntava e pedia também nos lugares que ele achava interessante né...ele intuía, mas também deixou onde quiséssemos colocar...

Cintia Campolina: E o convite que ele fez para vocês... você sabe porque ele escolheu vocês para fazer?

Roberto Gnattali: Não... ele não me escolheu... ele escolheu o Radamés (risos). Ah! Não sei... acho que porque o Radamés já tinha o nome dele né...tinha feito muitos filmes, ele gostava muito do Radamés, ele o admirava. Ele chamou o Radamés e o Radamés me chamou. Acho que ele estava realmente numa fase cansada e não estava com paciência de cronometrar coisas, ele também não enxergava de um olho, já cego de um olho. Não tinha paciência de sair de casa, tinha gota, doía o pé...mas aí ele me chamou, eu achei ótimo, confiou em mim, vai lá vê tudo, anota tudo e a gente faz junto... e fui. Maravilha. E eu tinha feito com ele depois... eu fui convidado para fazer uma trilha de uma peça, um musical infantil, infanto-juvenil, aí eu gravei lá na Sonoviso, no mesmo estúdio e chamei o Radamés para gravar comigo, uns meses depois. Eu digo, ele me chamou né, me senti a vontade para convidar “quer gravar comigo uma trilha para peça de teatro, a gente toca a 4 mãos, não vou poder contratar músicos, não tem dinheiro a peça, estou compondo e aí você quer fazer comigo?”. Aí ele topou e foi para lá, ficamos gravando.

Cintia Campolina: Tem gravação disso? Você tem?

Roberto Gnattali: A trilha foi gravada assim, eu, ele e ainda tinha o Marcos Leite que é um maestro de coral, que era muito meu amigo, meu irmão... o Marcos estava fazendo a preparação vocal do elenco. A trilha foi gravada e o pessoal gravou voz e depois era dublado. E o Marcos como também não tinha grana, fez percussão (risos). A gente morria de rir nessa trilha, ele fazendo percussão, eu com Radamés fazendo 4 mãos e Radamés com aquela cara dele... era muito engraçado. Foi gravada, não fazíamos na peça ao vivo... isso tem um valor, é raro. Radamés comigo ao piano 4 mãos e Marcos Leite na percussão, e fazia preparação vocal... eu também tocava percussão, foi curioso.

Cintia Campolina: Você sabe se Radamés escrevia os arranjos verticalmente? Muitos entrevistados me falaram isso...

Roberto Gnattali: Vertical é mais harmônico... não sei... se ele escrevia assim...bem, não sei... sei que ele já tinha o arranjo na cabeça, já tinha elaborado tudo, quando ele escrevia ele já tinha uma coisa pronta na cabeça. Ele não fazia com planos, compasso ao compasso... talvez seja isso, verticalmente. Horizontalmente é melodia. Verticalidade é harmonia, encontro das notas. Mas a música é assim mesmo, música tonal. No caso do Radamés, ele escrevia rápido, não errava nunca, não apagava nunca, por isso que eu digo, a idéia já vinha pronta e ele colocava no papel, porque aquilo era para ele de uma clareza muito grande, a idéia musical dele era muito clara, ele escrevia o que já vinha pronto. A gente conversava sobre isso, ele falava: “é... demora muito, se apaga demais, muda muito, tem aproveitar a primeira idéia que é a melhor... vocês demoram muito para escrever, fica pensando demais, apaga, apaga... parece que estão fazendo sinfonia, isso é arranjo, tem que tocar logo, faz logo, rápido”. Se você vê as coisas dele de lápis, não tem quase borracha, quando ele não gostava de uma coisa, ele apagava tudo. Ele mudava tudo, alguma coisa da forma, aí apagava mesmo, mas no geral era com muita limpeza, estava na cabeça dele e ia escrevendo. Era uma escrita corrente, nesse aspecto acho que era mais horizontal, ia rapidinho, não pensava muito. Pensava antes, pensava muito antes, Radamés pensava musica o tempo todo, estava sempre assobiando, e calado, não era muito de ficar falando, ficava escutando, calado, a idéia que dava era que ele estava sempre pensando em música, sempre elaborando alguma coisa na cabeça.

Cintia Campolina: Para terminar, você se lembra que conversamos da outra vez e você me falou sobre a parceria dele com o Alexandre... você disse que o Alexandre trabalhou mais como copista dele... ele, Aída...

Roberto Gnattali: sim... Aída tocou com ele numa época

Cintia Campolina: Porque Alexandre fez bastante trilha depois na Atlantida...

Roberto Gnattali: Arranjos né... música para filme, ele também fez muita coisa para cinema e para o rádio.

Cintia Campolina: Em *Rio 40 graus* está creditada a música para os dois... mas não sei o que Alexandre poderia ter feito no filme... você sabe algo sobre isso?

Roberto Gnattali: Às vezes o Radamés chamava o Alexandre para reger, Alexandre era um bom maestro, era exigente. Radamés não tinha menor paciência para gravar, para reger, ele regia as músicas dele sinfônica, por que ofereciam para ele para tocar, mas não tinha regente, aí ele regia, mas não gostava muito de reger. Alexandre gostava, era exigente, brigava com os músicos, era muito bravo, se tocava errado... que absurdo. Radamés não se estressava, de jeito nenhum...

Cintia Campolina: Ele já chamava quem ele sabia que tocava bem, aí não se estressava não, porque esses músicos não erravam... (risos)

Roberto Gnattali: É... Aída tocou com ele com os pianos, depois tocou no sexteto durante um tempo, de 54 a 60. Ela também não gostava do ambiente de rádio, artístico, muito reservada, tocou com ele... era boa. Era copiava muito a obra dele, meu pai também tocava violino, Ernani, copiou muito e Alexandre também começou a copiar, copiar a obra sinfônica, concertos e o Radamés deu sorte, porque a obra dele de música clássica quase não tem erro porque era copiado pela Aída, Ernani e Alexandre, os 3 irmãos, todos músicos sabiam música muito bem, meu pai copiava solfejando... qualquer erro ele marcava e levava para o Radamés que corrigia. Já o Villa Lobos tem muitos erros porque foi copiada por muita gente... uma obra grande e muita gente copiava, a do Radamés não.

Cintia Campolina: Agora você está fazendo a obra popular dele?

Roberto Gnattali: Estou, mas está parado. Precisa de gente, de apoio, eu não tenho tempo para largar tudo e fazer só isso. Eu recolhi já umas 200 músicas populares, popular mesmo, polka, choro, samba-canção, marchinha, bolero, frevo e canções e música instrumental, choro e não tem nada a ver com a música erudita dele. Porque tem uma música erudita, sonata, suíte para viola, piano... tem umas coisas de piano que era meio popular, mas ele considerava música de concerto. Era música essencialmente de concerto, era música popular... era popular... de concerto era outra coisa, a forma... tem umas músicas que se chamam assim: *Manhosamente, Vaidosa 1,2,3... Caprichosa...* várias valsas terminadas em “osas”... mas essas valsas ele considerava música para concerto. Alguns choros também *Manhosamente, Canhoto*, você ouve assim, tem fortes raízes populares, mas ele considerava de concerto. Tem uma elaboração diferente de um choro como Remexendo por exemplo. Aí já é choro para tocar na roda, e as outras não dá, são músicas estruturadas de uma maneira que não tem jeito, é de concerto. Ele fazia essa distinção, música de concerto, muita erudição – Concerto para violino, piano, harpa e Suite Retratos para orquestra... então existe um repertório dele de uma faixa erudita popular com muita erudição e aí ele tem essas coisa mais populares, num nível para tocar roda de choro. Ele não era um compositor de canção, mas ele fez 100 canções. Só *Amargura* fez sucesso, não era um cancionista. Ele até queria fazer, fazia parceria com o Roberto Pinheiro, fez até música com Paulo César Pinheiro, lindas... a Zélia Duncan gravou recentemente uma canção, a Zezé Gonzaga gravou com Hermínio Belo de Carvalho, as músicas são lindas. Agora o sucesso de canções é uma outra história, ele me falava, “é uma outra praia, sonata, sinfonia, concerto, canção”. Os cancionistas fazem canções maravilhosas, mas não conseguem fazer uma sonata, é da pessoa.

Cintia Campolina: Essa discografia popular você pegou junto aquele material das partituras com dona Nelly Gnattali?

Roberto Gnattali: Eu peguei em vários lugares, fui no MIS, peguei títulos, muitos arranjos... eu peguei na discografia brasileira, que é um catálogo, disco em 78 rotações desde do primeiro em 1902 até o último em 1966, todos os discos de 78, com a ajuda do Jairo Severiano, do Nireis do Ceará, um pesquisador, colecionador, que fez esse catálogo. Com a ajuda deles me mandaram gravações, que ele tinha de 78. O

Leon Barges, de Curitiba, que faleceu a pouco tempo, me cedeu títulos. Os filmes eu fui pegando em filmoteca, os livros de cinema do Brasil falam muito dos filmes, mas não das fichas técnicas. Fui pegando, acoplado.

Cintia Campolina: Achei outro dele essa semana... Pureza..

Roberto Gnattali: *Pureza?* Não conheço não... me manda...

Cintia Campolina: Sim, claro! E o *Homem do Sputnik* que está no site não é dele...

Roberto Gnattali: ah é?

Cintia Campolina: Está como do Alexandre...

Roberto Gnattali: Nossa! É bem complicado... tem muita musica popular que é de cinema...

Cintia Campolina: Te mandei a relação das canções dos filmes que ele fez...

Roberto Gnattali: Eu vi... obrigada, vou ver isso... você viu o *Aglaia*? Está perdido, a canção *Amargura* depois foi gravada pelo Lúcio Alves, Roberto Ribeiro, foi usada neste filme, era tema de *Aglaia*, não tinha nem esse nome ainda *Amargura*... minha prima Roberta participou, fez como atriz, mas não tem mais o filme, nunca foi lançado.

Cintia Campolina: Vou te mandando os filmes que tenho...

Roberto Gnattali: Ah sim, eu quero...

Cintia Campolina: Ótimo! Obrigada!

Roberto Gnattali: que nada... vamos trocar informações sobre isso, me interessa.

VALDINHA DE MELO BARBOSA, jornalista, pesquisadora e coordenadora geral da Ação educativa do Museu Villa Lobos.

Publicou *Radamés Gnattali, o eterno experimentador*, em 1985 e *Iberê Gomes Grosso – dois séculos de tradição musical na trajetória de um violoncelista*, em 2005.

Entrevista realizada no dia 04 de fevereiro de 2011 no Museu Villa Lobos do Rio de Janeiro – Botafogo

Cintia: Valdinha me fale sobre como foi o processo para a feitura do livro. Você teve acesso a documentação de Radamés? Foi fácil localizar documentos dele? Quando você fez o livro acho que a Nelly já tinha tudo organizado não? Você mexeu no acervo dela?

Valdinha Barbosa: Foi assim: na verdade é o primeiro trabalho sobre o Radamés, foi um prêmio instituído pela Funarte, eram monografias que teve Hermínio de Carvalho como um dos idealizadores e aí eu me aventurei a fazer esse trabalho e o Nelson Macedo que é meu companheiro, músico, era muito amigo de Radamés, eu trabalhava na cooperativa dos músicos e ele já fazia alguma coisa com a cooperativa e aí, eu e minha amiga Anne Marie Devos, por intermédio do Nelson, começamos. Fizemos a primeira entrevista com ele, e ele era muito engraçado (risos), um mau humor, mas um mau humor interessante, ele era meio impaciente... ele não tinha muita paciência de ficar falando da vida dele (risos) e tudo que eu perguntava ele dizia que não sabia e ele dizia “ah! Pergunte a Aída, ela é quem sabe disso...”. Mandava eu perguntar a outras pessoas. Nesse primeiro dia que fomos fazer entrevista com ele, vieram os amigos jovens dele, Didier, o pessoal da Globo, buzinaaram e chamaram: “Radar, vamos lá tomar um chopp?”. Ele disse: “Não posso, tem umas meninas aqui...” (risos). Ele adorava tomar um chopp. Aí eu olhei para a Marie, caramba, está na hora de ir embora. Eu disse: “Maestro, a gente volta outra hora.” Ele:

“não... tudo bem...”. Mas com um jeito que queria ir... aí eu disse: “olha mas se o senhor quiser, nós podemos ir com o senhor...”. Porque me interessava também o dia a dia dele, como é que era... era interessante para mim. Aí ele falou: “Vocês topam ir lá no Degrau?”. Digo sim sim, e a gente foi tomar chopp lá com ele e lá ele ainda falou umas coisinhas (risos). Mas a parte de acervo mesmo, ele tinha um álbum de recortes de jornal, que eu fui ter acesso, porque acho que estava com Mauricio Carrilho, que também ia fazer essa biografia e esse álbum estava com ele ou com Didier, não sei, com um desses jovens, ele adorava esses amigos jovens, Maurício, Rafael Rabello, Didier, muito mais jovens, Joel, do bandolim, a Cláudia e o menino das 7 cordas... enfim, quando eu fui ter acesso ao material dele eu já estava quase do meio da biografia. Eu fui a jornais, biblioteca, mas era muito pouco o material que tinha e aquele álbum de recortes de jornais foi o que norteou bastante. E também dona Aída, a irmã dele, foi muito importante para resgatar as coisas que ele tinha feito.

Cintia: Não era organizado?

Valdinha Barbosa: Não era organizado, na época eu não tive acesso as partituras. O máximo que aconteceu é que ele tinha uma agenda de telefones onde ele escrevia lá: letra A, Aboio, letra B, Brazilianas, então ele ia colocando naquela agenda de telefone com o alfabeto, as obras que ele tinha. Então meu resgate das obras foi feito por essa agenda pessoal dele, de recortes de jornais, de programas de concerto.

Cintia: E nessa agenda então não tinha nada sobre filme, música de filme... porque no livro não tem...

Valdinha Barbosa: Não tinha nada de filme. Depois com a convivência, aí fiquei amiga dele, fui percebendo que o que ele mais dava importância na vida dele eram as composições eruditas, ele tinha um verdadeiro orgulho de ser um músico que fez obras de concerto. Tanto é que falei assim: “Poxa maestro, que bom que o Getúlio fez aquilo com o senhor, porque daí o senhor fez todo aquele trabalho de música popular na Radio Nacional”. Ele disse: “Não fale besteira, você não sabe o que está dizendo.”

Cintia: Ele queria mesmo ter entrado para lecionar na escola...

Valdinha Barbosa: Sim, o grande sonho dele era ter se dedicado mais a música de concerto. Aí depois que eu entreguei a monografia, porque nesses quatro meses, eu pensei, vou fazer e fiz, nem pensei que ia ganhar. Foi mais uma tentativa de me inserir no mercado, quer dizer, eu sou jornalista de formação, então eu queria fazer um trabalho assim mais de fôlego... e a gente acabou ganhando também porque foi o único trabalho assim, claro que se não fosse merecedor não teria ganhado o prêmio, porque não foi fácil, foi bem trabalhoso. A gente teve que desvendar todos os caminhos.

Cintia: Depois teve esse trabalho do cd rom do Roberto não?

Valdinha Barbosa: Sim. Depois eu comecei a organizar o acervo de partituras dele. Eu pedi a ele, e ele não queria de jeito nenhum. Porque daí eu vim trabalhar no museu em 86 e comecei organizar o acervo de partituras do Villa Lobos. Então eu estava pegando uma experiência... porque eu queria. Eu disse: “Olha maestro eu posso organizar”. Eram envelopes mal acondicionados, empoeirados, entendeu? Eram envelopes de papel pardo que as partituras iam sofrendo ali. Aí ele resistiu, resistiu, até que eu o convenci e ia lá sempre e comecei a organizar. Aí depois ele faleceu e criamos a Associação Radamés Gnattali e a Nelly permitiu que eu desse continuidade a esse trabalho. Aí passei alguns anos fazendo, porque fazia aos finais de semana, muita coisa. Ela trazia o material para minha casa e a minha idéia era fazer catálogo de obras do Radamés, até a exemplo do que tinha do Villa Lobos, mas aí nos desentendemos e o trabalho ficou incompleto. E depois eles receberam incentivo da Petrobrás eu não estava mais cuidando disso.

Cintia: Sei... então eu conversei com ele e Adriana, e eles também me disseram que não viram nada de partituras de filmes, é bem difícil encontrar, fui também no MIS que recebeu todos os arranjos de Radamés para a Rádio Nacional e também não estão lá...

Valdinha Barbosa: Até onde eu sei, não há, porque eu listei tudo que tinha, eu posso até dar uma olhada lá, mas porque foi assim: primeiro eu pedi ao Milton, que é o marido da Nelly, para ele listar tudo que ele tinha de partitura lá, ele listou. Depois eu ia pegando as partituras. Tem lá *Brasilianas*, música para orquestra, para instrumentos solistas de orquestra e fui fazendo uma ordem. Primeiro a música de orquestra, aí quando eu fui entrando em música de câmara, outras coisas mais, foi quando eu parei, aí eu não sei exatamente. Mas eu tenho umas listagens lá que, de repente... não me recordo de ter visto. Porque os arranjos, ele não dava muita importância, quase não tem arranjo. O que ele realmente guardava, eram as obras mais eruditas, de concerto. Mesmo a música popular, não dava muita importância. Mas assim, obra para violão, piano, quartetos de cordas, obra de câmara, isso ele sempre guardou, pelo que vi lá. Mas os arranjos, acho que ficaram mesmo na Radio Nacional, até quando eu fiz um trabalho com o Roberto, poxa, eu disse a ele, a gente poderia fazer um levantamento desses arranjos todos, porque eu fiz um levantamento nominal só, não deu para entrar em contato com as partituras. Ainda tenho algumas coisas, até ontem eu estava fazendo uma organização lá em casa e encontrei uns arranjos dele já editados, umas edições bem precárias e tinha umas outras coisas que posso até dar uma olhada, são cópias, não são nem manuscritos.

Cintia: Ah! Que bom... se você puder olhar, seria ótimo...

Valdinha Barbosa: Porque todo material, eu entreguei de volta. Fiquei só com algumas cópias bobas assim...

Cintia: E nessas vezes que você conversou com ele, esteve na casa dele, você se lembra de ele ter comentado algo sobre filme, música de filme?

Valdinha Barbosa: Não... (risos), não lembro nada disso. Porque as conversas de que a gente tinha... ele gostava muito de relembrar a época da juventude dele, como ele foi. Eu disse uma vez: “O Rio de Janeiro na década de 50 era maravilhoso né maestro.” Ele dizia: “que maravilhoso o que! Cheio de buraco, os músicos ganhavam mal prá caramba (risos)”. Ele não tinha nada de romântico.

Cintia: Porque ele fez músicas para mais de 50 filmes...de 1933 a 1983.

Valdinha Barbosa: Então tem bastante! Quem são os diretores? Você se lembra?

Cintia: Sim. O Nelson Pereira dos Santos, 2 filmes; o Braz Chediak, o Ruy Santos...

Valdinha Barbosa: Pois é, o Ruy Santos, parece que era muito amigo dele. Eu tenho um amigo o Mario Xavier de Oliveira, que é cineasta, e o Xavier falava muito do Ruy Santos, ele era muito amigo dele... ah porque o Ruy Santos, o Radamés. Parece que ele teve uma boa convivência com o Ruy Santos, de repente eu posso perguntar ao Xavier alguma coisa, se ele tem alguma referência, ou se ele conhece alguém que tenha filmes.

Cintia: Sim, se você puder perguntar... porque eu tenho a partitura do filme do Ruy, Onde a terra começa, mas não tenho o filme... até agora não encontrei... se ele souber de algo...

Valdinha Barbosa: Ele era muito amigo dele, pode ser que ele tenha né...quem mais? O Capovilla?

Cintia: Sim, sim. Conversei com ele ontem... foi muito bom...

Valdinha Barbosa: Com Didier também você poderia conversar... você viu o vídeo que ele fez? Ele teve uma boa convivência com Radamés...

Cintia: sim, eu tenho o vídeo e o livro...

Valdinha Barbosa: o Zé Menezes também, na época eu não consegui falar com ele...

Cintia: Sim, eu já marquei com ele em março, que ele estará em São Paulo.

Valdinha Barbosa: então está ótimo, são essas pessoas mesmo que você está tendo contat, pois não tem

muita gente mesmo.

Cintia: Sobre o livro do Iberê como foi?

Valdinha Barbosa: Bem, o Iberê eu já tinha contato, eu trabalhava na cooperativa dos músicos e ele sempre ia lá, era um músico bastante ativo, sempre atuante nas assembléias e aí eu inicialmente fiz uma proposta ao sindicatos dos músicos aqui do Rio de Janeiro. Eu estava pensando em fazer com o José Siqueira, aí comecei e vi que era uma coisa muito grandiosa, que iria uma pesquisa grande, ir ao São Paulo, na ordem dos músicos, para Brasília também e aquela confusão da Ordem dos Músicos, eu achei que também que estava meio complicado. Aí o sindicato entrou numa crise financeira, não pode mais me pagar... aí achei que eu não ia dar conta de fazer, eu ia ter que estudar um pouco mais história do Brasil, porque ele foi um músico de grande importância e eu gosto sempre de falar do entorno histórico. Aí o Iberê Gomes Grosso ia fazer 100 anos em 2005 de seu nascimento e eu sempre com a irmã dele e aqui no museu sempre um colaborador por causa do Villa Lobos e eu adorava ele, gostava muito dele e mudei, propus ao sindicato para fazer do Iberê e o sindicato apoio, tive um apoio enorme da Helena, filha dele, da neta Claudinha que abriram o acervo dele todo, a parte documental, me deram assim muita coisa. Só que assim, eu comecei a ler sobre Iberê e disse, vou entrar um pouquinho na família Gomes, porque ele é sobrinho neto do Carlos Gomes e aí comecei a pesquisar Carlos Gomes, comecei a me apaixonar pelo Maneco músico, Carlos Gomes, família Gomes e acabei me interessando a ir pelas origens e acabou que ficou quase dois livros. Tem a primeira parte a família Gomes, que eu centrei desde Santana Gomes, avô de Iberê, uma pesquisa bem interessante daquela professora de Campinas, Lenita Nogueira, ela me ajudou porque ela tinha um trabalho sobre Santana Gomes e foi interessante porque tinha um vínculo com Villa Lobos e com Radamés, foi bem interessante de fazer, porque eu tinha aqui o museu que eu poderia resgatar alguma coisa, por tabela eu ia sabendo mais de Villa Lobos também e tinha também o Radamés, porque através das coisas de Iberê, fui me aproximando mais de Radamés.

Cintia: Porque o Iberê conviveu com Radamés desde o início da Radio Nacional... era o preferido de Radamés no violoncelo...

Valdinha Barbosa: Exatamente, foi o trio o Radamés, Iberê... foram dos primórdios da Radio Nacional. O Radamés gostava de escrever partituras para amigos, e ele tinha cada amigo maravilhoso, Garoto, Iberê, Chiquinho do acordeon, então ele fez o Concerto de violoncelo para Iberê tocar. Ele disse que ele fez em cima da maneira de Iberê tocar, próprio para ele.

Cintia: Ele valorizava muito o músico. Inclusive eu estava conversando ontem com o Sr. Luiz da Anunciação que me disse também isso, ele fazia o arranjo para o jeito que ele tocava.

Valdinha Barbosa: Era incrível, ele mesmo disse, “eu escrevi o Concerto de Violoncelo para o jeito de tocar do Iberê”, aproveitando aquela maneira de tocar, e assim foi com Chiquinho, Garoto, e todos aqueles grandes músicos que ele conviveu. E interessante que foi uma coisa que ele comentou comigo, porque nessa época, os compositores e intérpretes eram muito ligados, por exemplo, o Villa Lobos tinha o quarteto de cordas que todos os amigos dele faziam a primeira audição ou Radamés fazia Iberê tocar, tinha um fluxo do compositor escrever e o interprete levar a música. O Iberê fez várias finalizações de Villa Lobos e Radamés, tanto como solista quanto música de câmara. Foi um momento muito interessante, e para o Iberê foi muito difícil escrever, era muito material, ele com 20 anos ele já era um mestre do violoncelo. Ele tinha essa seriedade de encarar o instrumento, desde muito jovem, era um mestre do instrumento, fazia tudo com muito profissionalismo e Radamés gostava de trabalhar com ele por isso, não tinha nenhuma dificuldade, tudo que escrevesse ele tocava (risos). O Iberê foi muito importante no trabalho de educação musical do Villa Lobos porque ele foi professor de ritmo. Todo mundo fala que Iberê tinha uma segurança rítmica muito brasileira e muito forte. Muito jovem ele já era amigo dos dois. O Radamés era mais a esquerda, meio anarquista, dos contemporâneos e o Villa... e Iberê conseguiu se amigo dos dois (risos). Um dia eu perguntei para Radamés: “Maestro, e Villa Lobos?”. Ele me disse: “Villa Lobos é um gênio, com gênio não se discute”. Ele era meio curto e grosso com certas coisas...

(risos). Agora musica de filme, eu nunca conversei com ele, é uma pena né... com tantas oportunidades... (risos). Essa sua pesquisa é muito interessante, porque ele tinha uma habilidade de arranjos, aqueles disquinhos, que viagem, eu adoro. Quando meus filhos eram crianças, eu achava maravilhoso, eu não tinha noção de música, mas já gostava.

Cintia: você então estudou música?

Valdinha Barbosa: Eu estudei piano pequena e quando vim para cá com 20 anos, voltei a estudar piano, violão, mas não dá tem que ter dedicação, mas como eu tenho uma convivência muito grande com músicos... eu casei com Airton Barbosa que foi do Quinteto Villa Lobos, a minha cidade tinha a música muito forte, então tem 30 anos que convivo com a música diariamente, mas a linguagem musical cada dia vou estudando, sou muito amiga de Noel Devos e com um mestre assim a mão... fiz uma biografia da Nanny Devos que era a mulher do Noel... e vim para o museu. Sou jornalista e tenho uma facilidade de colocar as coisas no papel... mas daí a tocar um instrumento. Organizei todo acervo do Villa Lobos, ouvir todo dia obras dele, isso já é uma aula, esse acompanhamento diário foi me dando um pouco de conhecimento, mas muito teórico.

Cintia: Por isso você escreve com tanta autoridade sobre música, músicos...

Valdinha Barbosa: Ah! Obrigada! Mas o Radamés ele compunha e ele dava partituras... muito generoso, queria ouvir sua música... e escrevia na vertical os arranjos, genial,... uma beleza... mas seu trabalho é bem difícil por causa do material e das pessoas que já faleceram, mas está no caminho certo não existe trabalho dele de música e cinema, ninguém fez e você se interessou sobre isso, é maravilhoso.

Cintia: Obrigada... e obrigada pelo carinho e generosidade que me recebeu...

Valdinha Barbosa: Imagina! Vou te arrumar os contatos daquelas pessoas que te falei. Obrigada você por visitar o museu e vir conversar comigo sobre essas coisas!