



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
SISTEMA DE BIBLIOTECAS DA UNICAMP
REPOSITÓRIO DA PRODUÇÃO CIENTÍFICA E INTELLECTUAL DA UNICAMP

Versão do arquivo anexado / Version of attached file:

Versão do Editor / Published Version

Mais informações no site da editora / Further information on publisher's website:

<https://anppom.org.br/congressos/anais/v28/>

DOI: 0

Direitos autorais / Publisher's copyright statement:

©2018 by ANPPOM. All rights reserved.

DIRETORIA DE TRATAMENTO DA INFORMAÇÃO

Cidade Universitária Zeferino Vaz Barão Geraldo

CEP 13083-970 – Campinas SP

Fone: (19) 3521-6493

<http://www.repositorio.unicamp.br>



A Música de Rogério Duprat para o filme *Noite Vazia* - 1964

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: MÚSICA E INTERFACES

Itamar Vidal Junior
UNICAMP – itavidal@yahoo.com

Paulo José de Siqueira Tiné
UNICAMP – paulotine70@gmail.com

Resumo: Apoiado na partitura original de Rogério Duprat (1932 – 2006) e em recentes publicações sobre cinema brasileiro dos anos 1960, este texto procura investigar os procedimentos técnicos e artísticos adotados pelo compositor na gravação da trilha sonora do filme *Noite Vazia* (Walter Hugo Khouri, 1964). Com base em depoimentos dos profissionais envolvidos na montagem da obra, procuramos também revelar alguns aspectos sobre importante período no qual compositores brasileiros ligados à música concreta, à música eletrônica e à música popular colaboraram de forma efetiva nas transformações da cinematografia brasileira.

Palavras-chave: Noite Vazia. Rogério Duprat. Cinema Novo. Walter Hugo Khouri.

The Music of Rogério Duprat for the film *Noite Vazia* – 1964

Abstract: Based on the original score of Rogério Duprat (1932 - 2006) and recent publications about Brazilian cinema of the 1960s, this text seeks to investigate the technical and artistic procedures adopted by the composer in the recording of the soundtrack of the film *Noite Vazia* (Walter Hugo Khouri, 1964). Also supported by the testimonies of the professionals involved in the construction of the work, we sought to reveal some aspects of an important period in which Brazilian composers linked to concrete music, electronic music and popular music collaborated effectively in the transformations of Brazilian cinematography.

Keywords: Noite Vazia. Rogério Duprat. Cinema Novo. Walter Hugo Khouri.

1. Introdução

Noite Vazia (Walter Hugo Khouri, 1964) é considerado pelo crítico Inácio Araújo como a “pedra no sapato” do Cinema Novo. Esse incômodo decorre de dois fatores: primeiro pelo fato de **Noite Vazia** ter sido um grande sucesso de público e de crítica¹ e segundo porque, apesar da admiração que Glauber Rocha admitia ter por Walter Hugo Khouri, **Noite Vazia** era um filme fora dos parâmetros do cinema novo. (ARAÚJO, 2007). **Noite Vazia** foi lançado no mesmo período de **Vidas Secas** (Nelson Pereira dos Santos, 1963) e **Deus e o Diabo na Terra do Sol** (Glauber Rocha, 1964). A convivência dessas correntes opostas, “que brigavam como cães e gatos, não indica mau funcionamento e sim dá conta da tremenda vitalidade do cinema brasileiro, que naquela época se impunha como uma atividade intelectual”. Para Araújo, o cinema de Khouri, em sua universalidade inerente, nunca deixou de se reportar à temática brasileira, embora talvez fosse paulistano demais para seus colegas do Cinema Novo. (ARAÚJO, 2006).



Para o pesquisador Jaison Castro Silva, os representantes do cinema novo, que se autoproclamavam autores em busca da identidade nacional, viam em Khouri um antagonista, acusando-o de “herdeiro de um cinema industrial e de importar temáticas sem a devida assimilação crítica”. Em **Noite Vazia**, Khouri retrata a capital paulista como estereótipo universal de metrópole, como nicho da diversidade. Não a retrata como o lugar do “novo”, mas como o local de um círculo infernal de repetição.

Uma ressaca precoce do clima de otimismo-desenvolvimentismo presente na década de 1950 instala-se em parte do cinema brasileiro. O cinema paulista, no entanto, reage a essa crise de uma forma diferente. Nessa esfera, encontrava-se Walter Hugo Khouri, um dos cineastas a administrar o legado do humanismo europeu e a crise das perspectivas de progresso existente no Brasil de forma peculiar. (CASTRO SILVA, 2007, p.29).

Essa dissensão se manifestaria em vários aspectos da dramaturgia cinematográfica da época, entre os quais a relação dos diretores e realizadores com a música e com os compositores brasileiros.

Em seus estudos sobre a música extradiegética² no Cinema Brasileiro Moderno, o pesquisador Guilherme Maia destaca a presença de Villa-Lobos como o compositor brasileiro cuja obra foi mais utilizada nas trilhas sonoras do movimento *cinemanovista*. Villa-Lobos consta como autor de trilha adaptada nos filmes *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1964), *O Desafio* (Paulo César Saraceni, 1965), *Terra em Transe* (Glauber Rocha, 1967), *A Grande Cidade* (Cacá Diegues, 1966), *Os Herdeiros* (Cacá Diegues, 1970) e *Lúcia McCartney* (Davi Neves, 1971). Segundo Maia, o Cinema Novo buscava estabelecer com o público uma relação diferenciada e de caráter marcadamente didático. Glauber Rocha, em **O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro** (1969) agrega, “em uma mixagem descontínua e fragmentada, música do folclore de Minas Gerais, Pixinguinha, canções originais de Sérgio Ricardo e Walter Queirós e a música de concerto atonal de Marlos Nobre.” (MAIA, 2002, p.72).

Antes do Cinema Novo, a música no cinema brasileiro seguia, de uma maneira geral, os cânones clássicos. De *Ganga bruta* (Cinédia, Humberto Mauro, 1933), marco da transição do cinema mudo para o sonoro, a *Os apavorados* (Atlântida, Ismar Porto, 1962), último longa-metragem produzido pela Atlântida, a trilha sonora do cinema brasileiro é marcada pela ampla presença de canções no plano diegético e por música extradiegética de caráter clássico-romântico. Uma análise das fichas técnicas dos filmes produzidos pelas três companhias cinematográficas que mais se destacaram na produção cinematográfica brasileira desse período revela que os “italianos” como Radamés e Alexandre Gnatalli, Lyrio Panicali, Leo Peracchi,



Gabriel Migliori e Enrico Simonetti, herdeiros da tradição romântica e operística italiana, dominaram a cena nacional no campo da música extradiegética. (MAIA, 2010).

Para Glauber Rocha, a estética revolucionária teria uma função didática e épica de “alfabetizar, informar, educar e conscientizar as massas ignorantes e as classes médias alienadas.” (ROCHA, 1981, p.67). A presença de Villa-Lobos nas trilhas sonoras do Cinema Novo estaria, então, mais ligada à questão do “nacional”, do cinema autóctone, e menos a uma opção estética pelo estilo do compositor. A opção por Villa-Lobos, nesse viés ideológico nacionalista do cinema dos anos 1960, seria definida por Guerrini Junior como uma “alegoria da pátria”.

(...) a busca de uma identidade nacional, uma das condições básicas para uma proposta de superação do subdesenvolvimento, é uma característica muito marcante da produção cultural dos anos sessenta. O Cinema Novo despontaria como uma das expressões máximas desse resgate de “projeto de nação”, já presente entre os modernistas/nacionalistas. De certa forma, pode-se dizer que o modernismo chega ao cinema nos anos sessenta. Assim, Villa-Lobos, o mais celebrado compositor modernista/nacionalista, era uma escolha natural. (GUERRINI, 2009, p.127).

Nelson Pereira dos Santos, que em filmes anteriores como **Rio, 40 graus** (1954) e **Rio, zona norte** (1957) havia empregado a música extradiegética de Radamés e Alexandre Gnatalli e canções interpretadas por Zé Keti, rompe com esse modelo tradicional de outra maneira: no lugar de uma mixagem fragmentada, opta por não usar música convencional alguma na trilha de **Vidas Secas** (1963). Engendrado pelo sonoplasta Geraldo José, “o rangido de um carro-de-boi, apresentado nas primeiras imagens da abertura do filme, percorre toda a narrativa, ora justificado visualmente pela imagem do carro-de-boi, ora exclusivamente no nível extradiegético” (MAIA, 2002, p.70). As impressões do compositor Jorge Antunes (1942) e do pesquisador Hernani Heffner³, alinhadas por Maia, sobre o ruído de carro-de-boi em **Vidas Secas**, expõem dois pontos de vista distintos. Para Heffner, o uso recorrente do ruído do carro-de-boi na abertura de **Vidas Secas** “tradução sinestésica e quase metafísica do tema do filme” estaria relacionado, em parte, à falta de recursos financeiros. No verbete “som” da Enciclopédia de Cinema Brasileiro, Heffner escreve: “sem ter à disposição as facilidades da Vera Cruz, que vão desaparecendo com o tempo, e os recursos da unidade carioca do Bonfanti, que pega fogo em 1957, o nascente Cinema Novo troca a qualidade técnica por certo efeito de estranhamento.” (RAMOS, 2000, p.520). Para Jorge Antunes, se Nelson Pereira dos Santos contasse com um compositor ligado à música concreta e à música eletrônica, poderia extrair muito mais do material sonoro: “O objeto sonoro era rico: duração



longa, timbre incisivo e penetrante, comportamento contínuo e cheio de melismas e glissandos. Mas faltou a presença de um compositor para construir objetos musicais com aquele objeto sonoro; para fazer música com aquele ruído”. [grifos no original] (Jorge Antunes, apud MAIA, 2002, p.70).

Esse distanciamento, observado por Jorge Antunes, entre o Cinema Novo e os compositores da música de vanguarda brasileiros ligados à música concreta e eletrônica, é corroborado por Maia em nota detalhada, apoiado na classificação e catalogação de Ramos & Miranda:

[...] a vanguarda musical que eclodiu nos anos 60, e que revelou compositores como Ricardo Tacuchian, Willy Correa de Oliveira, Edino Krieger, Marlos Nobre, Esther Seliar, Rogério Duprat, e outros, foi de certa forma ignorada pelo Cinema Novo. Foram registrados apenas dois casos de aproximação entre os dois movimentos: o filme **Noite Vazia** (W. H. Khouri, 1964) com música de Rogério Duprat e **A Derrota** (Mario Fiorani, 1966) com música assinada por Esther Seliar.” [...] Nas fichas técnicas da filmografia Marginal, entre sessenta e nove filmes relacionados, apenas cinco têm música original composta por representantes das “vanguardas”: **Trilogia do Terror** (J. Mojica Marins, O. Candeias e S. Souza, 1968), filme em três episódios com música de Damiano Cozzela e Rogério Duprat, **O Anjo Nasceu** (J. Bressane, 1969), com música de Guilherme Vaz, **O Profeta da Fome** (Maurice Capovilla, 1969) com música de Rinaldo Rossi, **Assuntina das Américas** (Luiz Rosemberg, 1975) com música assinada por Cecília Conde e **O Segredo da Múmia** (Ivan Cardoso, 1985) com música de Júlio Medaglia. Houve também o caso do filme **São Bernardo** (Leon Hirszman, 1977) no qual o compositor Caetano Veloso utilizou ruídos de Música Concreta e instrumentos do compositor Walter Smetak. (MAIA, 2002, p.76).

Esse argumento, no entanto, é rebatido por Irineu Guerrini Junior, que lista 25 filmes brasileiros, realizados entre 1962 e 1970, com trabalhos de compositores ligados à vanguarda musical definida por Maia e Antunes. Embora nem todos esses 25 filmes se enquadrem na estética que delimita o campo *cinemanovista* na literatura crítica e acadêmica, 13 têm música de Rogério Duprat, quatro deles dirigidos por Walter Hugo Khouri. (GUERRINI, 2009, p.84).

2. A Música de Rogério Duprat em Noite Vazia

Noite Vazia inicia com uma abertura de 4min 40s de duração, que pode ser dividida em duas partes: os primeiros 3 min compõem-se de imagens estáticas de estátuas e

bustos clássicos, com *close-ups* das faces dessas esculturas sobre fundo negro. Os seguintes 1 min 40s mostram cenas noturnas da cidade de São Paulo, com planos fechados explorando em fotografia preto e branco a simetria e o grafismo de prédios, viadutos e janelas. Duprat pontua claramente esses dois momentos, usando, nos primeiros 3 min, sobre as imagens de rostos, arpejos e *clusters* que exploram toda a extensão do piano. Nos restantes 1 min 40s, sobre as imagens da cidade, propõe uma improvisação de piano e percussão restrita a uma determinada região.

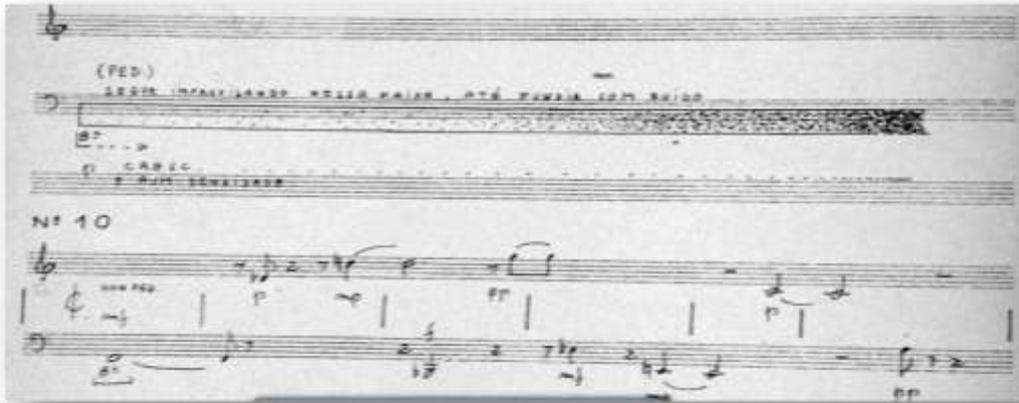


Figura 1 - Trecho da partitura original de Rogério Duprat para o filme *Noite Vazia* – Acervo Família Duprat.

O ruído, ao qual Duprat se refere no recorte da figura 1 “seguir improvisando nessa faixa, até fundir com ruído”, é a buzina de um automóvel que encerra a abertura de modo estridente e abrupto, em 00:04:40.

A cidade de São Paulo, em **Noite Vazia**, é doadora de sons. Embora a maior parte do filme se passe em um apartamento, a cidade será retratada em seus nichos – boates, bares, galerias - onde as pessoas podem ser vistas como iguais no desespero e na solidão. A música diegética estabelecerá os ambientes das sofisticadas boates ou dos “inferninhos”. As montagens de Duprat, utilizando os sons da cidade (do trânsito do início da noite às sirenes das fábricas ao amanhecer), marcarão a passagem do tempo.

Noite Vazia foi um filme pioneiro como produção técnica e realização cinematográfica. Insatisfeito com a qualidade sonora das produções anteriores que dirigira, Walter traria para a equipe de **Noite Vazia** o engenheiro de som Ernest Hack. Segundo Mauro Alice, montador de **Noite Vazia**, Ernest Hack havia trabalhado em países europeus nos quais a gravação era feita com “diversos microfones direcionados a captar preferencialmente o ambiente sonoro, o palco da ação principal sob o ponto de vista subjetivo do espectador.” Hack buscava contornar a violenta compactação do som na banda sonora da película

realizando as gravações com o máximo possível de qualidade, para preservar a fidelidade e a perspectiva dos itens contidos nas trilhas. (Mauro Alice, apud BARRO, 2008, p.90).

Duprat utilizaria a formação original do *Zimbo Trio* para gravar a trilha sonora: Amilton Godoy ao piano, Luiz Chaves ao Contrabaixo e Rubinho (Rubens Barsotti) à bateria e percussão. O próprio Duprat executaria as linhas de Violoncelo.

O clima era da mais franca liberdade entre o vetusto alemão Hack, Duprat no céu e o brasileiríssimo trio, na média dos 25 a 30 anos. Dos improvisos às correções. Eu [Mauro Alice] estava lá no papel de assistente meu. Anunciava o número do trecho a ser gravado, providenciava anéis de imagem no caso de algumas que eram gravadas ou checadas com projeção. [...] Khouri conseguiu um brilhantismo tal que suplantou o tempo e as modificações tecnológicas por muitos e muitos anos. Sabe-se que ele aproveitou a música de *Noite Vazia* até no seu último filme. (Mauro Alice, apud BARRO, 2008, p.90).

Khouri e Duprat passavam horas à moviola⁴ e recorriam a Mauro Alice para as questões técnicas mais delicadas, para os cortes e as demarcações precisas de tempo. Além disso, recorda Alice, havia as questões de forma. “A forma. (...) Estava-se na era dos pingos. A música não poderia ser mais que pingos.” (Mauro Alice, apud BARRO, 2008, p.88).



Figura 2 – Fac-simile da partitura para a abertura do filme *Noite Vazia* – Acervo Família Duprat.



Os arpejos que Duprat escreveu para o piano de Amilton Godoy, na abertura de **Noite Vazia**, não obedecem à lógica harmônica tonal ou quaisquer simetrias seriais estritas. São construções sobre intervalos distantes entre si, principalmente progressões de sétimas maiores e nonas menores, mantendo uma sensação de tensão e conflito pela quantidade de harmônicos diferentes que esses intervalos geram. O compositor solicita na partitura que o pedal de sustentação do piano esteja sempre acionado. Quando esses intervalos são transpostos para a mesma oitava e tocados simultaneamente eles geram segundas menores e, eventualmente, compõem *clusters*. Na Abertura do filme esses *clusters* estão sincronizados com as imagens de mãos (00:01:06). Quando duas imagens de mãos se aproximam, mas não se tocam, Duprat executa dois *clusters* simultâneos, um na região grave e outro na região aguda do piano (00:01:18).

Duprat reserva as intervenções com tempo *métrico*, ou periódico, para a música diegética: o samba, o blues, a bossa-nova e outros arranjos curtos e sofisticados executados pelo *Zimbo Trio*, ocorrem sempre que os músicos estão em cena (00:16:30) ou quando o rádio do carro ou o toca-discos é acionado (00:29:09). Em contrapartida, o tempo de execução da trilha extradiegética é sempre o tempo *dramático*, ou aperiódico, no qual a mesma lógica intervalar da abertura é desenvolvida com a adição do violoncelo e do contrabaixo com arco. Uma progressão de sétimas maiores conclui em segundas menores na região grave desses instrumentos (00:36:44). É irresistível não associar essa construção sonora aos personagens do filme, que se mantêm em conflito mesmo que fisicamente muito próximos.

Mauro Alice relata à pesquisadora Sheila Schvarzman:

Khouri procurou uma forma nova.[...] Ele fez um drama como Noite Vazia em 1964, que é conflitante como qualquer filme: tem conflito de classes, de sentimentos, atração, repulsa, e condições sociais: – uma mulher que só quer dinheiro e outra que só quer amor, um homem que tem dinheiro e outro que não tem nada e joga tudo fora. Era um mundo incrível. Noite Vazia foi para mim a primeira entrada do cinema brasileiro na contemporaneidade. (SCHVARZMAN, 2008, p.206).

Na primeira das 13 páginas que compõem o conjunto de partituras que Duprat escreveu para **Noite Vazia**, o compositor alerta que “os números que não constam dessa partitura são os de música eletrônica e montagens em geral” (fig. 2). Entre as montagens realizadas por Duprat, Khouri e Alice, várias *mixam* os ruídos da cidade com manipulações das gravações dos músicos em estúdio. Em 00:06:39 há a superposição de sons do piano e baixo com os sons do bonde, cuidadosamente gravados em frente ao edifício Zarvos. E, em



01:16:22, o som das sirenes das fábricas ao amanhecer está *mixado* a uma longa sessão de improviso coletivo do grupo.

A cena na qual Duprat utiliza segundas menores geradas por equipamentos de síntese sonora, com recursos da música eletrônica disponíveis à época, inicia-se em 01:19:46, próximo ao final do filme. A trilha acompanha imagens de uma revista sobre o projeto espacial norte-americano e, a seguir, sobre o recente assassinato de John F. Kennedy. O personagem que abre a revista para ocupar um tempo livre parece se dar conta do infinito vazio no qual habita, o que, de certa forma, expressa o tema do filme. Ouve-se novamente o som da agulha tocando o vinil no toca-discos em 01:21:21, seguido de um breve ataque de contrabaixo e bateria, mas o som que se segue não é a bossa-nova sofisticada do *Zimbo Trio* e sim mais uma sequência de segundas menores sintetizadas e efeitos de percussão que prolongam a tensão.

3. Discussões

No ano anterior à gravação de **Noite Vazia**, Duprat havia frequentado o curso de verão de Darmstadt (1962) e, em seguida, estagiado por um mês no laboratório da *Radio Television Française* (ORTF). No laboratório da ORTF, Duprat trabalhou com pianos preparados e teve contato direto com as mais modernas técnicas de manipulação sonora, com os processos de montagem e manipulações de som em edições de fitas magnéticas. (GAÚNA, 2002). Em sua obra para orquestra de Câmara, *Antinomies I*, concebida em 1962 e reescrita em 1966, Duprat já trabalharia com blocos de som assimétricos de duração relacional. A afinação dos instrumentos de *Antinomies I* é alterada para que se realcem os batimentos entre harmônicos próximos. Os nexos retóricos utilizados pelo compositor, tanto em *Antinomies I* como em **Noite Vazia**, privilegiam os contrastes entre as regiões (graves \times agudos) e entre as dinâmicas (fortes \times pianos) em detrimento dos movimentos melódicos tradicionais do contraponto e harmonia ocidental. Dos 12 itens indicativos para a *performance* de *Antinomies I*, 4 deles se referem exclusivamente à estruturação dos parâmetros por regiões, por intensidade, diversidade de timbre ou tipos de conexões entre os sons.

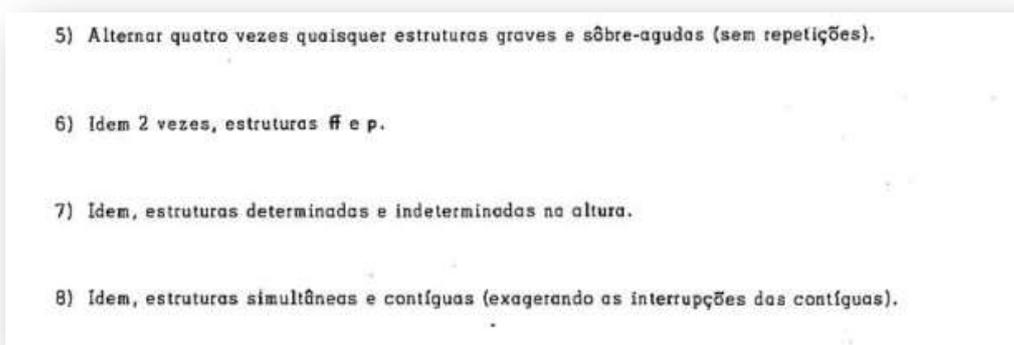


Figura 3 – trecho da partitura de *Antinomies I*. (STUANI, 2015, p.163).

Duprat e Khouri haviam recebido os mais importantes prêmios de direção e composição por seu filme anterior **A Ilha** (1963).⁵ Esse sucesso proporcionou os recursos e grande autonomia para ousarem na realização e na montagem de **Noite Vazia**.

Na verdade, tanto eu [Mauro Alice] quanto o Khouri não sabíamos como montar o filme. Ele tinha a intenção, tinha os planos, mas não tinha a forma de grudá-los. Então começamos o estudo pela Norma Bengell, que qualquer coisa dá certo. Ela tinha um jeito de balançar a pupila que parecia um brilho interior. Então assumimos que aquilo seria o brilho interior. Era então que começava o que estava acontecendo dentro dela. Assim, tínhamos que inventar medidas. Quando ele escreveu a seqüência dos bolinhos de chuva, já começou aparecer o desenho da montagem, a cena que determinou a medida. O antes, o depois e o durante. A cena é abstrata. (SCHVARZMAN, 2008, p.206).

O domínio técnico sobre os equipamentos de corte e montagem que haviam adquirido no trabalho anterior (Barro, 2008) permitiu uma escrita precisa da partitura sobre os tempos da montagem. A improvisação coletiva⁶ e a manipulação posterior (edição) em estúdio de material gravado contribuíram, também, para que a trilha alcançasse um nível técnico e artístico muito elaborado na montagem final do filme, tornando **Noite Vazia** um marco na cinematografia brasileira. Duprat e Khouri, primos em primeiro grau e que dividiam desde a infância interesse pela linguagem cinematográfica, fariam juntos um total de 15 filmes.

Referências:

ARAÚJO, Inácio. *Filme de Khouri reflete ano fértil do nosso cinema*. Folha de São Paulo, São Paulo, 20 nov. 2006. Ilustrada, pag. 1. consulta 03/12/2017.

ARAÚJO, Inácio. *"Noite Vazia" desmonte o cinema novo*. Folha de São Paulo, São Paulo, 02 set. 2007. Ilustrada, pag. 2. Consulta 03/12/2017.



- BARRO, Máximo. *Rogério Duprat: ecletismo musical*. Coleção aplauso. Série música Coordenador geral Rubens Edwald Filho. São Paulo : Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.
- CASTRO SILVA, J. *Urbes Negra: Melancolia e Representação urbana em “Noite Vazia”*(1964), de Walter Hugo Khouri. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) UFPI – UNIVERSIDADE FEDERAL DO PIAUÍ, Teresina, PI, 2007.
- GAÚNA, Regiane. *Rogério Duprat: sonoridades múltiplas*. São Paulo: Editora Unesp, 2002.
- GUERRINI Jr, Irineu. *A música no cinema brasileiro: os inovadores anos sessenta*. São Paulo: Terceira Margem, 2009.
- MAIA, G. *A Música Extradiegética no Cinema Comercial Brasileiro Contemporâneo*. Um estudo sobre as funções da música nos filmes brasileiros indicados ao Oscar nos anos 90. Dissertação (Mestrado em Música) UNIVERSIDADE DO RIO DE JANEIRO – Centro de Letras e Artes – Rio de Janeiro, 2002.
- MAIA, G. Alguns Aspectos da música no Cinema Moderno Brasileiro. CineCachoeira – Revista de Cinema e Audiovisual da UFRB. 2010 ANO I N 1 disponível em <http://www.cinecachoeira.com.br/2010/12/alguns-aspectos-da-musica-no-cinema-moderno-brasileiro/> Acesso em 25 mar 2018.
- RAMOS, Fernão e MIRANDA, Luiz Felipe. (Org). Enciclopédia do Cinema Brasileiro. Editora SENAC, São Paulo, 2000.
- ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. Alhambra/Embrafilme, Rio de Janeiro, 1981.
- SCHVARZMAN, Sheila. *Mauro Alice: um operário de filme*. Coleção aplauso. Série cinema Brasil/coordenador geral Rubens Edwald Filho. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.
- STUANI, Ricardo de Alcântara. *A escrita para percussão dos compositores do Grupo Música Nova: a busca pelo novo analisada a partir da notação*. Dissertação: Mestrado em Música. Universidade estadual Paulista – UNESP – São Paulo 2015. 192p.

Notas

¹ Prêmio Saci 1964: Melhor Filme, Melhor Direção - Walter Hugo Khouri, Melhor Argumento - Walter Hugo Khouri, Melhor Ator - Mário Benvenuti, Melhor Atriz - Odete Lara, Atriz Secundária - Marisa Woodward.

Prêmio Governador do Estado de São Paulo 1964: Melhor Produtor - Walter Hugo Khouri, Melhor Direção - Walter Hugo Khouri, Melhor Roteiro - Walter Hugo Khouri, Melhor Ator - Mário Benvenuti, Melhor Atriz - Norma Bengell, Melhor Fotografia - Rudolph Icese, Melhor Composição - Rogério Duprat. Júri Municipal de Cinema: Prêmio Cidade de São Paulo, 1964. Festival de Cannes 1965: Participou da Mostra Competitiva e Concorreu à Palma de Ouro

² Diegese é um conceito que se reporta à dimensão ficcional de uma narrativa. A diegese é a realidade própria da narrativa ("mundo ficcional", "vida fictícia"), à parte da realidade externa de quem lê (o chamado "mundo real" ou "vida real"). Por exemplo, uma música de trilha sonora incidental que acompanha uma cena faz parte do filme, mas é externa à diegese – é extradiegética - pois não está inserida no contexto da ação. Já a música que ouvimos quando um personagem está escutando rádio é diegética, pois está dentro do contexto ficcional.

³ Curador Adjunto e Conservador-Chefe da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Curador da Temática Preservação da Mostra de Cinema de Ouro Preto e Professor do Curso de Cinema da Puc-Rio.

⁴ Moviola é uma marca de equipamento de montagem cinematográfica, que em muitos países tornou-se sinônimo de mesa de montagem. O dispositivo original, inventado por Iwan Serrurier em 1917, era constituído de dois rolos (um de entrada e um de saída), uma manivela para movimentá-los, uma série de engrenagens por onde passava o filme e um visor, permitindo ao montador ver o filme em movimento para selecionar, cortar e colar pedaços da película.

⁵ Premiações de *A Ilha* (1963): Prêmio Saci, 1963; Prêmio Governador do Estado de São Paulo, 1963. Prêmio Cidade de São Paulo, Júri Municipal de Cinema, 1963.

⁶ Em *As Amoras* (1968), Duprat e Khouri adotariam formato similar convidando o grupo *Os Mutantes* para participar da trilha sonora.