

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
MESTRADO EM MÚSICA

RADAMÉS GNATTALI E SUA MÚSICA PARA CINEMA

DANIEL MENEZES LOVISI

RIO DE JANEIRO, 2011

RADAMÉS GNATTALI E SUA MÚSICA PARA CINEMA

por

DANIEL MENEZES LOVISI

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre, sob a orientação do Professor Dr. Márcio da Silva Pereira.

Rio de Janeiro, 2011

L911 Lovisi, Daniel Menezes.
Radamés Gnattali e sua música para cinema / Daniel Menezes
Lovisi, 2011.
xi, 195f. + 1CD-ROM's

Orientador: Márcio da Silva Pereira.
Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Estado
do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

1. Gnattali, Radamés, 1906-1988 – Crítica e interpretação. 2. Música para
cinema – História e crítica. 3. Grande Sertão (Filme) – Trilha sonora. I. Pe-
reira, Márcio da Silva. II. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
(2003-). Centro de Letras e Artes. Curso de Mestrado em Música. III. Título.

CDD – 781.5423209



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO
Centro de Letras e Artes - CLA
Programa de Pós-Graduação em Música - PPGM
Mestrado e Doutorado

“RADAMÉS GNATTALI E SUA MÚSICA PARA CINEMA”

por

Daniel Menezes Lovisi

Dissertação de Mestrado

Banca Examinadora

Profº Drº Marcio da Silva Pereira (orientador)

Profº Drº Luiz Paulo de Oliveira Sampaio

Profº Drº Claudiney Rodrigues Carrasco

Conceito: Aprovado

JULHO DE 2011

AGRADECIMENTOS

À Deus pela vida e força concedida todos os dias.

Ao professor Márcio da Silva Pereira pela paciência e pela orientação durante todo o percurso.

Ao corpo docente e aos funcionários do Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO.

À toda minha família, especialmente aos meus pais, pelo apoio incondicional.

À Raquel, por estar ao meu lado.

Aos amigos, pelo apoio, confiança, companheirismo e por tornarem a vida mais bonita.

LOVISI, Daniel. *Radamés Gnattali e sua música para cinema*. 2011. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo primordial revelar as funções e as características específicas da música não-diegética de Radamés Gnattali composta para filmes brasileiros. Tendo sido um compositor de reconhecida relevância para a música nacional, são raros os trabalhos que se concentraram na análise particular de sua obra para cinema, que apesar de extensa – cinquenta e seis filmes ao todo – permaneceu por muito tempo esquecida como tema de estudos em Musicologia.

Apoiado principalmente nos textos de Claudia Gorbman (1987) e Ney Carrasco (2003), o Capítulo I traz uma abordagem histórica sobre a utilização do acompanhamento musical nos filmes a partir das primeiras experiências cinematográficas, na virada dos séculos XIX e XX, até o período de afirmação de um modo de produção e de composição de música para cinema na década de 1930, pelos estúdios norte-americanos durante a *Era de Ouro de Hollywood*.

O Capítulo II traz discussões sobre as relações de Gnattali com sua música para filmes e realiza apontamentos que permitem verificar que a música das produções norte-americanas era um importante ponto de referência para as criações do compositor nos filmes em que trabalhava.

No terceiro e último capítulo é feita uma análise audiovisual do filme *Grande Sertão* (1965) com música original composta por Radamés. Seguindo a base teórica de Gorbman (1987) sobre as funções da música no cinema, e a metodologia de análise audiovisual de Michel Chion (1990), são realizadas considerações sobre o modo como Gnattali constrói o material musical utilizado durante o filme e como a música se articula aos eventos narrativos apresentados.

Palavras-chave: Radamés Gnattali – cinema – trilha sonora – Grande Sertão

LOVISI, Daniel. *Radamés Gnattali and his film music*. 2011. Master Thesis (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

ABSTRACT

This thesis aims to reveal the essential functions and specific characteristics of non-diegetic music of Radames Gnattali, composed for Brazilian films. Having been a composer of recognized importance for the national music, there are few studies that have focused on the particular analysis of his work for film, that despite extensive - fifty-six films in all - stay long forgotten as the subject of Musicology studies.

Based mainly in the writings of Claudia Gorbman (1987) and Ney Carrasco (2003), Chapter I provides a historical approach on the use of musical accompaniment in films from the earliest cinematic experiences at the turn of the nineteenth and twentieth centuries, until the period affirmation of a mode of production and composition of film music in the 1930s by American studios during the Golden Age of Hollywood.

Chapter II provides discussions on the relations of Gnattali with his music for film and makes notes for verifying that the music of North American productions was an important reference point for the creations of the composer in films in which he worked.

In the third and final chapter is an analysis of the audiovisual movie *Grande Sertão* (1965) with original music composed by Radames. Following the theoretical basis of Gorbman (1987) on the role of music in cinema and audiovisual analysis methodology of Michel Chion (1990), considerations are made about how Gnattali builds the musical material used during the film and how music articulates the narrative presented events.

Keywords: Radamés Gnattali – cinema – soundtrack – Grande Sertão

SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS	ii
LISTA DE FIGURAS.....	vii
LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS.....	viii
INTRODUÇÃO.....	1
CAPÍTULO 1 – CINEMA E MUSICA.....	7
1.1 No princípio era a música	
1.2 Filme, arte e mercado	
1.3 Música no cinema estadunidense	
1.4 <i>Hollywood</i> nos trópicos: a música no cinema brasileiro até o final dos anos 50	
CAPÍTULO 2 – RADAMÉS: O COMPOSITOR DE MÚSICA DE CINEMA.....	61
2.1 A carreira	
2.2 Nas ondas do rádio	
2.3 Radamés no cinema	
2.3.1 <i>Quem roubou meu samba</i>	
2.3.2 <i>Cala a boca Etelvina</i>	
2.3.3 <i>Rio 40 graus</i>	
CAPÍTULO 3 – A MÚSICA NO FILME <i>GRANDE SERTÃO</i>	107
3.1 Dados gerais do filme	
3.2 Sinopse	
3.3 A adaptação literária	
3.4 Método de análise audiovisual em <i>Grande Sertão</i>	
3.5 Análise audiovisual	
3.5.1 – Música Diegética	
3.5.2 – Abertura	
3.5.3 – Riobaldo e Diadorim: o <i>Leitmotiv</i> dos protagonistas da trama	
3.5.4 - Entrelaçamento de temas musicais na batalha entre bandos rivais	
3.5.5 – Regionalismos musicais	
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	163
REFERÊNCIAS.....	172
GLOSSÁRIO.....	176

NOTAS BIOGRÁFICAS.....	181
ANEXO I.....	187
ANEXO II.....	191
ANEXO III.....	193
ANEXO IV	
CD – ROM contendo trechos dos filmes estudados.	

LISTA DE FIGURAS

1. Cena do filme na qual o jagunço do bando de Joca Ramiro toca viola caipira.....	120
2. Prólogo do filme <i>Grande Sertão</i>	123
3. Início da primeira entrada musical.....	124
4. Esquema de análise audiovisual da sequência acompanhada pela entrada musical nº 13.....	127
5. Esquema de análise audiovisual da primeira sequência com o <i>Leitmotiv</i> dos protagonistas.....	135
6. <i>Leitmotiv</i> dos personagens acompanha o beijo intenso de Riobaldo e Diadorim e é interrompido quando ouvem-se tiros ao longe.....	142
7. Esquema de análise audiovisual da primeira parte da sequência da última batalha entre os jagunços.....	144
8. Esquema de análise audiovisual da segunda parte da sequência da última batalha entre os jagunços.....	147
9. Esquema de análise audiovisual da terceira parte da sequência da última batalha entre os jagunços.....	149

LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS

1. Parte do tema de abertura de <i>Cala a boca Etelevina</i>	96
2. Terceira entrada de música não-diegética em <i>Cala a Boca Etelevina</i>	98
3. Música como significante de emoção na entrada musical mais curta de todo o filme.....	99
4. Parte do tema de encerramento de <i>Cala a boca Etelevina</i>	100
5. Tema inicial de <i>A voz do morro</i>	102
6. Introdução para o tema principal de <i>A voz do morro</i>	103
7. Pequena variação da primeira frase do tema principal de <i>A voz do morro</i>	104
8. Início do tema de abertura do filme.....	122
9. Tema executado pelo trompete na entrada musical nº1.....	126
10. <i>Leitmotiv</i> (L2) de Riobaldo e Diadorim.....	136
11. Primeira variação de L2.....	138
12. L1, ouvido desde a abertura do filme, tocado pelos metais, ligado às lutas e à vingança.....	143
13. Tema de Riobaldo e Diadorim (L2) tocado pelas cordas.....	144
14. Motivo melódico original e modificado no clímax da narrativa.....	151
15. Base da toada feita pelo violão.....	153
16. Afinação do violão em Mi menor e em Sol Maior.....	158

INTRODUÇÃO

Com uma obra extensa e intensamente criativa tanto na música erudita quanto na música popular, Radamés Gnattali firmou-se na história da música brasileira como um dos mais importantes compositores do século XX. Suas obras sinfônicas, para formações camerísticas diversas ou mesmo para instrumentos solo, destacaram-se por sua inventividade, doses de experimentalismo e pioneirismo.

Ao pesquisar a carreira de Gnattali percebemos que muitos aspectos da música do maestro já foram objeto de pesquisas acadêmicas diversas. No entanto, deparamo-nos com uma parte significativa de seu trabalho que apenas recentemente começou a despertar a atenção de musicólogos. Trata-se da composição de música de cinema, atividade que Gnattali exerceu durante cinco décadas a partir de 1933.

Ao realizar um levantamento da quantidade de filmes nos quais o nome do maestro está presente chegamos ao número de cinquenta e seis filmes¹. A grande quantidade de peças para cinema incentivou-nos a estabelecer uma pesquisa que pudesse lançar luz a uma parte pouco conhecida da carreira de um personagem central da música brasileira. Assim, esta dissertação de mestrado surgiu, primeiramente, como uma busca por compreender melhor as características centrais da obra de Gnattali para o cinema nacional. Interessava-nos saber

¹ O número de filmes foi obtido através do cruzamento de dados da Cinemateca Brasileira (disponível em <http://www.cinemateca.gov.br>), do site oficial de Radamés Gnattali (disponível em <http://www.radamesgnattali.com.br>) e da tese “Nas trilhas de Radamés – a contribuição musical de Radamés Gnattali para o cinema brasileiro” (Onofre, 2011).

como o compositor se dedicava a musicar filmes; que espaço esta atividade ocupava em meio a todas as suas atribuições profissionais como compositor, arranjador e pianista; quais as funções desempenhadas por sua música nos filmes; e se seria possível identificar modelos de música de cinema, compositores, ou mesmo de outras formas dramático-musicais que poderiam ter sido utilizados por Gnattali como referências para suas composições.

A decisão de enveredar pelo tema de pesquisa apresentado não se restringiu apenas ao interesse pela obra de Radamés. Até o início dos estudos no Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio), em 2009, nossa trajetória de pesquisa científica foi pautada pelo desejo de compreender a interação entre sistemas simbólicos e comunicativos distintos, como a narrativa visual do filme e a música que a acompanha.

Em 2007, abordamos pela primeira vez a relação entre o filme e sua trilha musical**² no trabalho de conclusão do curso de graduação em Comunicação Social, da Universidade Federal de Juiz de Fora, em Minas Gerais. Com o título “Ouvindo Imagens: o papel da música na narrativa do cinema de ficção”, este trabalho monográfico concentrou-se nos aspectos comunicativos e nas possibilidades expressivas existentes no entrelaçamento do movimento visual e da música no cinema. Com uma proposta de estudo interdisciplinar foi realizada uma retrospectiva histórica da união entre espetáculos dramáticos e manifestações musicais até a chegada do cinema mudo. Em seguida, partimos para o entendimento do funcionamento de um roteiro e das unidades dramáticas de um filme, para finalmente analisar a música do compositor Antonio Pinto, feita para o filme *Abril despedaçado* (2001), do diretor Walter Salles.

² Termos seguidos por ** estão definidos no Glossário (p. 178).

Em 2010, seguindo a linha temática apresentada, realizamos o primeiro estudo sobre a música de cinema de Radamés Gnattali. Apresentada ao Curso de Especialização em Arte, Cultura e Educação, da Universidade Federal de Juiz de Fora, a monografia “O maestro da sétima arte: um estudo sobre a música de cinema de Radamés Gnattali”, foi um importante estudo preliminar que contribuiu decisivamente para o avanço das pesquisas que resultaram nesta dissertação. Neste trabalho realizamos um estudo crítico sobre a música de cinema de Gnattali, buscando compreender as interações entre a narrativa visual e a trilha musical** em três filmes com música do maestro: *Rio 40 graus* (1955), *Cala a Boca Etelvina* (1958) e *Quem roubou meu samba?* (1958) (os resultados dos estudos com estes filmes também estão presentes nesta dissertação – no Capítulo 2 – todavia, aqui eles aparecem mais completos, com transcrições musicais mais detalhadas e com uma abordagem crítica mais embasada).

O presente trabalho é, portanto, fruto do entrelaçamento do interesse pela pouco conhecida obra musical de Radamés Gnattali no cinema, com a vontade instigante de melhor compreender o modo como a música e o cinema podem se juntar e ativar dispositivos comunicativos capazes de gerar reações conscientes ou inconscientes na audiência. Trataremos assim, tanto dos aspectos históricos sobre a gênese da música no cinema mundial e na produção dos filmes brasileiros com música de Gnattali, quanto dos aspectos da *significação musical* e das *funções da música no cinema*, através das contribuições de autores como Gorbman (1987) e Carrasco (2003).

Para melhor compreensão da música dos filmes, adotaremos neste trabalho a distinção entre duas categorias primordiais: “música diegética”** e “música não-diegética”**. As expressões surgiram da apropriação do termo *diegesis***, palavra do grego antigo que significa *conto*, *narração* ou *exposição*. Transposto para o cinema, a *diegesis* significa o lugar de ação que é proposto pelo discurso do filme.

Assim, a música diegética é aquela cuja fonte da emissão sonora encontra-se no campo de visão do espectador da ação representada, ou que pode ser entendida pelo espectador como uma música presente na ação. Um músico que toca em cena ou um aparelho de som que roda um disco são exemplos de música diegética. De igual modo, uma cena na qual o personagem ouve uma música ambiente em um elevador é também um exemplo de música diegética, ainda que ao espectador seja vedado o acesso visual à fonte emissora do som.

A música não-diegética, ao contrário, é aquela que está situada fora da ação, não sendo possível ao espectador visualizar a fonte de emissão. É a música que os atores não ouvem e que é dirigida ao público. Para Carrasco (2003, p. 133), “a música inserida na ação filmada [diegética] e a música como intervenção [não-diegética]” são as duas formas de articulação da música que se estabeleceram nos filmes, sendo que, “a partir delas e de sua inter-relação, criou-se tudo o que existe em música para cinema” (Idem, p. 133).

Os termos música diegética e não-diegética serão utilizados neste estudo para padronizar as referências feitas às músicas dos filmes. Apesar de o foco desta dissertação estar na música não-diegética composta por Radamés Gnattali e suas funções dentro da narrativa cinematográfica, serão abordados, quando necessário, aspectos relacionados à música diegética e o modo como esta se relaciona à *diegesis*, ou à história narrada.

Para facilitar o entendimento das partes que compõem este trabalho, chegamos à seguinte estrutura: no Capítulo 1 serão apresentados indícios que permitem compreender o modo como o cinema apropriou-se das qualidades discursivas da música, além de informações sobre o aperfeiçoamento da linguagem cinematográfica e das mudanças da música não-diegética nos filmes no decorrer do século XX. Nessa parte do trabalho serão fundamentais as contribuições de Rosenfeld (2002), Gorbman (1987), Carrasco (2003) e Berchmans (2006).

Paralelamente às apresentações teóricas sobre a música no cinema, percebemos a necessidade de entender os filmes e a suas músicas como manifestações de um universo cultural forjado na realidade de um século marcadamente industrial, no qual as produções intelectuais e artísticas, assim como as produções de bens duráveis e não duráveis que povoam nosso cotidiano, passaram a fazer parte de um processo produtivo calcado no sistema capitalista. Assim, ainda no Capítulo 1, serão vitais as consultas aos trabalhos de autores como Adorno e Horkheimer (1985), Morin (1997), Benjamim (1969), Eco (2006) e Bernadet (1990), todos preocupados em relacionar as pesquisas dos bens culturais ao contexto social, político e econômico no qual foram criados. Ao relacionar a pesquisa desses autores com o mercado cinematográfico chegamos inevitavelmente ao modelo cinematográfico norte-americano formatado na década de 1930, quando se inicia a chamada *Era de Ouro de Hollywood*. Um dos pontos centrais deste trabalho é justamente a investigação das funções da música não-diegética nos filmes da *Era de Ouro* norte-americana através dos estudos de Gorbman (1987). As teorias desta autora estarão constantemente presentes nesta dissertação, uma vez que acreditamos que sua metodologia de análise da música nos filmes clássicos dos Estados Unidos também pode ser aplicada à realidade do cinema brasileiro.

O Capítulo 2 concentra-se na carreira de Radamés Gnattali e nas relações que este compositor parecia manter com a música de cinema em geral e com sua própria música de cinema. Fazemos assim uma retomada de sua trajetória de trabalho não apenas nos filmes, mas também no rádio e nas gravadoras de discos, que contribuíram decisivamente para sua formação como compositor e arranjador. O capítulo se encerra com uma análise – seguindo a metodologia de Gorbman (1987) – de três filmes que contaram com música de Gnattali: *Rio 40 graus* (1955), *Cala a boca Etelvina* (1958) e *Quem roubou meu samba?* (1958). O objetivo destas análises será revelar se o modelo hollywoodiano de musicar filmes – predominante em

todo o mundo a partir de 1930 – parece ser uma das referências de Gnattali para criar as articulações entre sua música e as histórias dos filmes nacionais para os quais trabalhou.

O Capítulo 3 encerra este trabalho com uma análise audiovisual detalhada do filme *Grande Sertão* (1965). Através de uma adaptação do modelo analítico proposto por Chion (1990) será apresentado um esquema de análise que leva em consideração as funções da música junto às imagens. Para tanto, optou-se pelo uso do *storyboard***, ferramenta que une as imagens do filme impressas no papel à partitura musical transcrita, como tentativa de confecção de um modelo que permita ao leitor uma compreensão mais ampla das interações entre imagem e a música.

É importante ressaltar que entre os cinquenta e seis filmes listados na carreira de Radamés, obtivemos cópias completas de apenas quatorze³, o que corresponde a praticamente um terço de toda sua produção. O acesso aos filmes foi possível através de contatos com professores de cinema da Universidade Federal de Juiz de Fora (MG) e em locadoras da cidade do Rio de Janeiro que possuem bons acervos de filmes nacionais. Alguns filmes, porém, por serem muito antigos, não foram encontrados nos locais pesquisados. Assim, optamos por realizar análises audiovisuais de poucos filmes, mas de modo minucioso, pois acreditamos que este tipo de análise se adéqua melhor aos objetivos desta dissertação.

O acesso aos filmes não foi a única dificuldade encontrada no decorrer desta pesquisa. Não foi possível obter qualquer partitura das músicas de Gnattali para cinema. Todos os exemplos musicais presentes nesta dissertação e nos anexos são fruto de um detalhado

³ *Ganga Bruta* (1933), *Argila* (1940), *Tico tico no fubá* (1952), *Sai da frente* (1952), *Rio 40 graus* (1955), *Quem sabe... sabe!* (1956), *Quem roubou meu samba?* (1958), *Cala a Boca Etelvina* (1958), *O camelô da rua larga* (1958), *A falecida* (1964), *Grande Sertão Veredas* (1965), *O jogo da vida* (1976), *Eles não usam Black-tie* (1981).

processo de transcrição, de uma busca por uma escuta mais atenta que possibilitasse a transposição parcial do evento sonoro para o papel, com fins de ilustração e análise.

CAPÍTULO I – CINEMA E MÚSICA

1.1 – No princípio era a música

Trinta e dois anos após a exibição dos primeiros filmes dos irmãos Lumière*⁴ em Paris, era lançado, nos Estados Unidos, o primeiro filme sonoro: *O cantor de jazz (The jazz Singer, 1927)*. Foram três décadas nas quais o público assistiu e se acostumou aos filmes mudos, muitas vezes intercalados por intertítulos** que narravam a história contada por imagens. Até aquele momento, os espectadores acompanhavam, por exemplo, o movimento dos personagens, mas não ouviam nenhuma palavra pronunciada pelos atores; viam acidentes de carro sem que o som do impacto surgisse ampliando o realismo da batida. Mas, se nos primórdios da atividade cinematográfica não havia som natural ou diálogos, sempre houve música: “(...) não havia cinema sem música de uma forma ou de outra. Em qualquer projeção pública (...) havia sempre uma orquestra ou, no mínimo, um pianista acompanhando a exibição” (Ewald, 2006, p.11).

Muito se especula sobre a real função da música no início da era do cinema. Todavia, há certo consenso entre alguns autores sobre o caráter utilitário da arte musical aplicada aos primeiros filmes. London⁵ (1970), citado por Rosenfeld (2002, p.123), considera que:

⁴ Nomes de cineastas/diretores e compositores de cinema acompanhados por um sinal de asterisco (*) constam nas Notas Biográficas (p. 182).

⁵ London, Kurt. *Film music*. Salem: Ayer Company, Publishers Inc., 1970.

A música, no início, não veio satisfazer um impulso artístico, mas a simples necessidade de encobrir o ruído do projetor, visto que naquela época “pré-histórica” do cinema não havia ainda paredes entre o aparelho projetor e a sala de espetáculos. (...) O ruído do projetor (...) acentuava, de modo drástico, o desumano e mecânico do espetáculo, criando assim uma sensação de extremo desconforto e mal-estar.

Sendo uma arte há muito tempo presente na vida das pessoas, a música levou para os filmes certo grau de tranquilidade, gerando uma espécie de familiaridade dos espectadores com a nova e impactante experiência visual. Segundo Adorno e Eisler (1994)⁶, também citados por Rosenfeld (2002, p.124):

A música, pela magia que lhe é própria, conseguiu exorcizar a angústia dos espectadores, ajudando-os a amortecer o choque que sentiam ao se depararem com sombras em movimento. E essa angústia foi ainda aumentada pelo fato de a assistência, ao observar as máscaras gesticulantes, identificar-se com essas criaturas, sentindo-se ameaçada pela mesma terrível mudez que tornava aquelas sombras tão grotescas e horrorizantes (...). A música (...) também proporcionava aos espectros a vida que lhes parecia faltar. Ela munia-os da terceira dimensão, dava-lhes fundo e plástica, humanizava-os e transmitia-lhes o sopro divino, a alma que careciam.

A utilização da música no acompanhamento de filmes logo no nascer do cinema revela que a nova arte rapidamente adquiriu uma herança deixada por outras formas de espetáculo, como o teatro, a ópera e o melodrama. O cinema foi criado no seio de uma cultura acostumada a ter música combinada ao movimento. Para Carrasco (2003, p.67), o cinema nasce “em um contexto musical: trata-se de um universo em que praticamente tudo era acompanhado por música (...). A própria idéia de espetáculo como parte da cultura e do espírito da época estava associada à música”.

Para o autor, a associação entre as duas formas discursivas, a imagética e a musical, gerou uma nova *forma significativa*. Dentro do filme, a música não era apenas música. De igual modo, a imagem não poderia mais ser percebida isoladamente quando havia o som musical:

⁶ Adorno, T; Eisler, H. *Composing for the films*. London: The Athlone Press, 1994.

Quando a música se associa a outra linguagem, ocorre uma interação significativa. (...) A interação entre linguagens estabelece novos limites significativos para ambas, ou seja, surge uma nova poética resultante dessa combinação, a qual possui convenções próprias, diferentes das que regem uma ou outra individualmente (Carrasco, 2003, p.21).

Assim, devemos percorrer alguns caminhos que nos auxiliem no processo de compreensão desta “nova poética” audiovisual e dos fatores que estiveram em jogo na apropriação da música pelo cinema. Até agora temos dois pontos: o primeiro nos diz que a música deu uma espécie de “alma” aos primeiros filmes mudos, amorteceu o medo e angústia dos primeiros espectadores frente às imagens, por ser a música uma arte presente no cotidiano das pessoas, um complexo simbólico compartilhado por um grande número de indivíduos; como segundo ponto, temos o fato de o cinema ter nascido em uma cultura em que a música normalmente já acompanhava os espetáculos visuais, tais como dramas litúrgicos ou seculares, teatros de rua, de revista, pantomimas, espetáculos circenses, óperas e outros. Daí, sua utilização junto ao filme não ter sido de todo modo surpreendente (Carrasco, 2003, p.67).

Vamos agora à busca de outras reflexões capazes de ampliar nosso conhecimento sobre a articulação entre as imagens cinematográficas e a música. Começemos pela compreensão da própria estrutura do filme, que é um sistema simbólico composto de vários planos. Um plano** é uma ação filmada de modo ininterrupto, contado do momento em que o mecanismo de filmagem da câmera é acionado até o momento de sua interrupção. Ao captar os planos que farão parte de um filme, o diretor passa ao procedimento chamado de montagem**, ou seja, a organização dos planos filmados, tornando possível a criação de sequências** narrativas. A montagem é um dos pontos fundamentais da produção cinematográfica, responsável por dotar o filme de sentido. Para Eisenstein (1990, p.107), a montagem funciona de modo semelhante à sintaxe na linguagem verbal, contribuindo para a construção correta das partículas de determinado fragmento cinematográfico. Portanto, se somos capazes de assistir a um pequeno filme completamente mudo, sem ruídos, diálogos ou

até mesmo sem acompanhamento musical, e deprendermos seus objetivos comunicativos, é devido à montagem e sua capacidade de ordenação dos planos da ação filmada, ou seja, à sua capacidade de *gerar sentido* (Idem, p. 107). É no processo da montagem que também se define o grau de fluência da narrativa, ou seja, se há a opção por uma história mais lenta, com planos longos e poucos saltos temporais, ou, se ao contrário, a história se desenvolve em um ritmo mais intenso, com planos mais curtos e maior número de cortes** entre cenas** ou sequências**.

Ciente da importância da montagem para a afirmação do discurso do filme, Eisenstein – responsável pela produção de alguns dos mais importantes filmes da história do cinema mundial, como *O encouraçado Potemkin* (1925) e *Alexander Nevsky* (1938) – desenvolveu uma extensa teoria sobre a arte cinematográfica, grande parte voltada para os procedimentos de montagem. Um dos pontos fundamentais de suas formulações reside no papel da “montagem de atrações”, assim definida por Ciccarini (2010):

“Montagem de atrações”, também conhecida como “montagem intelectual” ou “montagem dialética”, que tem clara inspiração na dialética marxista que, grosso modo, acredita que *tese* e *antítese*, quando em conflito na realidade, resultam numa *síntese* que é diferente de ambos, sendo algo novo, maior que a mera soma das duas partes e construído a partir da relação entre estas (...). Para ele, um plano A combinado com um outro plano B, geraria no espectador um resultado C, que é diferente da mera combinação dos dois planos e advém do resultado dos conflitos e atrações existentes na relação entre A e B. Ou seja, *o sentido do filme poderia ser construído*. O cinema agora poderia gerar conceitos, idéias e significados antes nunca imaginados (Ciccarini, 2010)⁷.

Ao observar as formas de articulação do discurso cinematográfico, Eisenstein ampliou suas teorias sobre o filme, buscando aplicá-las na prática em suas experiências visuais. É curioso observar que, no desenrolar de seus estudos, o cineasta tomou várias terminologias de

⁷ Ciccarini, Rafael. Anos 20 - A vanguarda russa. In: *Moviola #3*. Disponível em http://www.cinemaemcena.com.br/cinamacena/variedades_textos.asp?cod=157. Acesso em janeiro de 2010.

empréstimo da música, aplicando-as ao cinema. É o caso, por exemplo, das expressões “montagem métrica”, “montagem rítmica” e “montagem tonal”, explicadas a seguir.

A “montagem métrica” trabalha com o recorte e a ordenação de pedaços do filme de acordo com seus comprimentos, seguindo fórmulas semelhantes à organização dos compassos musicais. “A tensão é obtida pelo efeito da aceleração mecânica, ao se encurtarem os fragmentos, ao mesmo tempo, preservando as proporções originais da fórmula” (Eisenstein, 1990, p.77). A base do método estaria no uso de fragmentos do filme ordenados segundo princípios de proporção de compassos musicais, como os compassos binário e ternário, por exemplo. A degeneração do método ocorreria com a aplicação de medidas temporais irregulares, como compassos alternados.

A “montagem rítmica” não segue o método da ordenação dos planos filmados por seu comprimento real, mas é regida de acordo com o movimento interno presente nos planos, ou seja, planos com muita ação e planos com pouca ação. Um exemplo deste tipo de organização da montagem seria o estabelecimento de um ritmo para os cortes entre os planos, entremeados por planos que apareceriam fora deste ritmo, de acordo com sua importância de conteúdo, ou seja, pela carga semântica que poderiam conter. Neste tipo de montagem “é o movimento dentro do quadro que impulsiona a montagem de um quadro a outro” (Idem, p.79).

A montagem tonal já parte do princípio da organização dos fragmentos do filme de acordo com as *sensações* presentes nos planos filmados. Estas sensações poderiam ser as mais variadas, mas, de maneira geral, elas definiriam o *tom*, ou seja, a sensação imagética considerada pelo cineasta como aquela mais intensamente presente no fragmento fílmico. É o caso, por exemplo, de sensações de distintas luminosidades (mais sombrias ou mais claras) e sensações de diferentes graus de foco da câmera. De modo geral, são “movimentos de mudanças escassamente perceptíveis [que] progredem de acordo com as características tonais,

em vez de espaciais-rítmicas” (Eisenstein, 1990, p.80), como seria o caso dos procedimentos de montagem citados anteriormente.

Podemos retirar duas ideias centrais após o exposto sobre os conceitos de Eisenstein: a primeira está ligada à consolidação do cinema como discurso portador de significação, já que as variadas técnicas de montagem explicadas pelo autor mostram seu conhecimento sobre a potencialidade comunicativa dos filmes. A segunda surge ao examinar a importância das categorizações da montagem feitas via terminologias musicais, revelando o modo como o cineasta aproximou o discurso fílmico do discurso musical, ainda que não estivesse teorizando propriamente sobre as relações entre cinema e música. A apropriação de termos musicais pelo cinema revela procedimentos e conceitos semelhantes nas duas formas de manifestação artística, e traz subsídios para que se discuta a união cinema-música de maneira mais detalhada, através de uma característica fundamental partilhada pelas duas artes: o ritmo.

Além de dar nome a uma das técnicas de montagem sugeridas por Eisenstein (montagem rítmica), o ritmo deve ser tomado como uma peça fundamental tanto para os discursos visuais, quanto para os musicais. Para Carrasco (2003, p.13):

A primeira grande característica comum entre música e cinema é o fato de ambos desenvolverem-se no tempo (...). Em música, todas as questões relativas à organização temporal pertencem ao domínio do ritmo. Por isso, dizer que o cinema possui uma dimensão rítmica, relativa à sua organização temporal é absolutamente correto. O cinema tem ritmo. Como discursos que se desenvolvem ao longo do tempo, música e cinema são uma sucessão de eventos – para a música, alturas, durações, que se organizam em motivos e frases, para o cinema, planos e sequências. Eventos que, isoladamente, não possuem nenhuma conexão entre si, quando aproximados em sucessão temporal adquirem um novo sentido.

Imagens e música se articulam e se desenvolvem no tempo e podem interagir na busca de uma forma significativa que atue em um novo nível semântico. Assim, para a música de cinema, o desenvolvimento temporal, compreendido entre outros elementos, pela categoria do *andamento*, é de grande importância na relação audiovisual. De acordo com Carrasco (2003):

O tempo musical é variável, o pulso pode ser acelerado ou ralentado em relação ao tempo cronológico. (...) Manipular o pulso significa alterar a medida básica, o “relógio” musical. O andamento é um aspecto da música que é percebido de imediato pelo ouvinte. É por meio dele que podemos provocar alterações no tempo psicológico, criando para o ouvinte uma nova medida temporal, específica àquela situação musical. Por isso, as questões relativas ao andamento são particularmente relevantes quando tratamos da música para filmes (Carrasco, 2003, p.15).

Colocar a música a serviço do ritmo do filme foi uma prática comum no cinema mudo, e que se manteve igualmente importante no cinema sonoro. É comum encontrar filmes nos quais o movimento contido nas cenas, ou a alternância rápida entre os planos, por exemplo, são reforçados por pontuações musicais, como será observado mais adiante. Portanto, é importante ressaltar a *dimensão temporal* e o *desenvolvimento rítmico*, como outros pontos possíveis de análise das relações entre imagem e música.

Todavia, estes pontos ainda não bastam na tentativa de elencar o maior número possível de questões relacionadas à união imagem-música. Podemos tomar a dimensão temporal, tanto em música quanto no cinema, como ponto de partida para um viés de análise ainda mais profundo: a *significação musical*, uma qualidade intrínseca à própria música.

É justo considerar que a aplicabilidade da música aos filmes se deva em grande parte à sua capacidade de suscitar significações (Gorbman, 1987, p.55), caso contrário não haveria motivos para que ela permanecesse atrelada ao cinema desde a invenção do cinematógrafo** até os dias atuais.

Sabe-se que, de modo radicalmente distinto da linguagem verbal, a música não tem condições de trazer à tona significações objetivas como a enunciação de um conceito, por exemplo. Não há como se dizer “esta montanha é bela” através de uma frase musical, a não ser é claro, se estivermos tratando de uma canção, uma peça musical com letra. Aliás, a união da música com a letra nos remete a tempos imemoriais e mostra como a própria música se abre indistintamente a associações com outros meios discursivos. O fato é que, em se tratando da música instrumental, a tarefa de alcançar significações de modo semelhante à linguagem

verbal não pode ser realizada, o que corrobora a afirmação de que não há como abordar os signos verbal e musical através dos mesmos parâmetros (Carrasco, 2003, p.20).

Contudo, há que se considerar que nem mesmo a linguagem verbal, tomada como nossa mais completa via de expressão, é capaz de realizar plenamente todas as necessidades comunicativas humanas. Segundo Jourdain (1998, p. 374 e 375):

A linguagem (...) descreve com grande precisão o mundo em torno de nós. Fornece nomes para dezenas de milhares de fenômenos, que podemos prontamente observar com nossos olhos e ouvidos. Mas a linguagem é extremamente tosca na descrição de nossos sentimentos íntimos – não apenas no estado de espírito e emoção, mas todas as sensações corporais que experimentamos ao nos movimentarmos pelo mundo. Essa pobreza de linguagem não é porque os seres humanos não desejem expressar sua vida interior. (...) O problema é que os acontecimentos mais interiores são estruturados de forma diferente dos mais exteriores. Pensem no que é uma pessoa estar “constrangida”, ou “irritada”, ou mostrar-se “sociável”. É quase impossível subdividir essas experiências em elementos constitutivos.

Jourdain traz ainda um claro exemplo da ineficácia da linguagem verbal na tentativa de reproduzir sensações:

Significativamente, quando encontramos fluxo turbulento, no mundo exterior aos nossos corpos, também não conseguimos descrevê-lo como linguagem. A maioria de nós se sairia muito bem descrevendo o desenho de uma casa. Mas, e os rodopiantes padrões que a água forma numa torrente? Seria difícil para nós até descrever, efetivamente, os padrões de um só momento, quanto mais a marcha de um fluir. Se fôssemos obrigados a representar um regato, abandonaríamos a linguagem e desenhariamos imagens, preferivelmente uma animação contínua. Quando alguém nos pedisse para descrever o regato, explicaríamos que a descrição verbal não está à altura da tarefa, e em vez disso, mostraríamos simplesmente os desenhos animados (Idem, p. 375).

Assim, o que parece ocorrer com a música e o cinema é a associação entre dois sistemas comunicativos de modo complementar: ambos subsistem independentes um do outro, mas ao mesmo tempo, tem a capacidade de se ligarem um ao outro, criando peças audiovisuais cujos efeitos comunicativos podem gerar resultados significativos artisticamente.

Mesmo com o advento do cinema falado, quando os diálogos e efeitos sonoros** passaram a fazer parte do cinema, a música não perdeu seu lugar, mas adquiriu contornos diferenciados em relação aos que possuía na era do cinema mudo. Sendo a música uma arte capaz de atingir emocionalmente as pessoas de modo rápido e eficiente, seus efeitos no

cinema podem potencializar as significações da narrativa visual e verbal. “A influência que a música exerce sobre as pessoas é muito forte e está ligada diretamente à sua independência como forma de comunicação. A música sozinha já tem um grande poder de comunicação emocional” (Berchmans, 2006, p.22).

Todavia, não se pode entender a força de comunicação emocional da música em um filme apenas através das significações musicais intrínsecas. Para Gorbman (1987, p.12), tratar a música do filme do mesmo modo como se trata a música pura seria incorrer no erro de ignorar seu status como parte colaborativa do filme. Para a autora (p.11), o que determina a efetividade da música no cinema é o contexto narrativo, as inter-relações entre música e os outros sistemas conotativos definidos por elementos como posicionamento de câmera, edição, iluminação, atuação, dentre outros.

Através de todos os pontos levantados anteriormente com o objetivo de justificar a união entre imagem e música, vemos como a trilha musical** firmou-se como um dos *possíveis* elementos constitutivos do filme. Não se pode deixar de salientar que existem filmes sem música e cineastas avessos ao seu uso, o que não limita as potencialidades artísticas do cinema que fazem. O cinema não necessita da música, mas na maior parte das vezes se vale de suas propriedades comunicativas e emocionais.

A presença da trilha musical revela, aliás, a capacidade da arte cinematográfica de ter se firmado como uma arte singular, por sua característica aglutinadora de outras artes. Através da junção de elementos distintos herdados da fotografia, do teatro, e da ópera, por exemplo, percebe-se que um filme é resultado tanto de convenções poéticas desenvolvidas em décadas de produção e experimentações do próprio cinema, quanto da reunião e ressignificação de uma pluralidade de signos visuais, verbais e sonoros, numa ampla e permanente rede de articulação dos discursos imagético, da linguagem verbal, dos efeitos sonoros e da música. O filme é, portanto, sustentado por vários elementos que, em conjunção, como diferentes grupos

de instrumentos dentro de uma orquestra, geram um complexo simbólico audiovisual, uma forma artística que mistura e (re) dinamiza outros sistemas significativos em busca de produção de sentido.

Retornamos assim ao ponto central deste capítulo: se a música serviu, logo na gênese dos filmes, para familiarizar os espectadores com as imagens da tela e que a própria associação entre ambas foi uma consequência natural dentro de uma cultura acostumada ao acompanhamento musical de espetáculos visuais, é importante considerar que o cinema apropriou-se da música devido às suas características discursivas e sua sustentação como forma de comunicação emocional.

Acreditando no poder da interação significativa entre cinema e música como potencializadora do discurso narrativo dos filmes, um grande número de diretores e produtores de cinema – independentes ou aliados aos grandes conglomerados industriais do entretenimento criados no século XX – apostou, e ainda aposta na realização de filmes com a presença de acompanhamento musical, acreditando nas vantagens obtidas pela interação imagem-música.

Antes de tratarmos especificamente da organização da música nos filmes, passaremos a um estudo sobre o modo como as produções cinematográficas situam-se entre aquelas que possuem maior grau de comprometimento com as regras de mercado (que afetam os produtos culturais de modo geral) e aquelas que lidam com maior liberdade artística frente às complexas relações que envolvem a liberdade de criação, a difusão e o retorno financeiro de um produto cultural. Este tema torna-se vital neste trabalho, uma vez que as articulações da música com as narrativas cinematográficas, bem como a vinculação dos compositores de cinema aos seus trabalhos em filmes, estão em maior ou menor grau ligadas ao modo como os filmes se situam no mercado do cinema, e às condições de produção dos mesmos.

1.2 – Filme, arte e mercado

O advento do cinematógrafo**, máquina patenteada em fins do século XIX, foi o ponto culminante de várias pesquisas desenvolvidas ao longo de anos e que tinham um objetivo comum: captar e projetar imagens em movimento (Carrasco, 2003, p.66).

Essa invenção abriu as portas para a formatação do que viria a ser o filme, um novo e complexo sistema simbólico, cujo desenvolvimento como produto de arte e da indústria do entretenimento dificilmente poderia ser previsto nos primeiros anos do século XX.

A primeira projeção dos irmãos Lumière*, exibidas em Paris no dia 28 de dezembro de 1895 (Viany, 1993, p.21), marcaram o início de uma era. Os *vue*s, como eram chamados os curtos filmes dos Lumière que exibiam cenas cotidianas da vida francesa, atraíram muitos espectadores para as primeiras salas de exibição e tornaram-se rapidamente uma febre. Não tardou para que o cinematógrafo chegasse também ao Brasil. A primeira sessão ocorreu no dia 8 de julho de 1896, no Rio de Janeiro, em uma sala especialmente preparada para o evento, na Rua do Ouvidor, nº 57 (Viany, 1993, p.21). O cinema cativou o público carioca desde sua chegada e poucos anos depois já era possível perceber a organização que a atividade de exibição demandava. Em 1907, a cidade do Rio de Janeiro já contava com 22 salas instaladas ou adaptadas para as projeções do cinematógrafo, ou de seus concorrentes similares (Viany, 1993, p.24).

Como inúmeras outras invenções do mesmo período – entre elas a implantação da luz elétrica e do telefone – o cinematógrafo foi fruto do espírito inventivo de um tempo marcado pelo desenvolvimento de novas tecnologias, pela ebulição da atividade industrial e pela produção maciça de bens de consumo, frutos da ascensão da classe burguesa, como observa Bernadet (1990, p.126):

[A burguesia] está transformando a produção, as relações de trabalho, a sociedade, com a Revolução Industrial; ela está impondo seu domínio sobre o mundo ocidental, colonizando uma imensa parte do mundo que posteriormente viria a chamar-se Terceiro Mundo. No bojo de sua euforia dominadora, a burguesia desenvolve mil e uma máquinas e técnicas que não só facilitarão seu processo de dominação, a acumulação de capital, como criarão um universo cultural à sua imagem. Um universo cultural que expressará o seu triunfo e que ela imporá às sociedades, num processo de dominação cultural, ideológico, estético. (...) A burguesia pratica a literatura, o teatro, a música, etc., evidentemente, mas estas artes já existiam antes dela. *A arte que ela cria é o cinema* (grifo nosso).

O cinema adaptou-se perfeitamente a uma sociedade moderna que se desenvolvia em meio ao ruído de pesadas máquinas nas fábricas. Em um período de efervescência urbano-industrial dos países mais ricos do ocidente, o filme tornou-se, no “campo cultural”⁸, um símbolo das profundas mudanças sociais e econômicas em curso:

Toda modificação dos instrumentos culturais, na história da humanidade, se apresenta como uma profunda colocação em crise do “modelo cultural” precedente; e seu verdadeiro alcance só se manifesta se considerarmos que os novos instrumentos agirão no contexto de uma humanidade profundamente modificada, seja pelas causas que provocaram o aparecimento daqueles instrumentos, seja pelo uso destes mesmos instrumentos. A invenção da escrita (...) é exemplo disso; a da imprensa, ou a dos novos instrumentos audiovisuais, outro (Eco, 2006, p.34).

Passado o furor das primeiras exibições, o público passou a exigir mais do cinema. Segundo Miceli (1982)⁹, citado por Carrasco (2003, p. 67), os filmes curtos que mostravam cenas cotidianas passaram a não mais satisfazer todos os gostos. Se no início de sua trajetória o cinema era um espetáculo por si só, justamente por ser algo radicalmente novo, o

⁸ Utilizamos o termo *campo cultural* a partir do conceito firmado na obra de Pierre Bourdieu. Segundo ele, a *cultura* organizou-se como um campo de produção autônomo à medida que pôde se libertar, tanto econômica como socialmente, das demandas éticas e estéticas impostas pelas esferas religiosas e aristocráticas. Analisando fenômenos históricos e sociais na sociedade francesa, Bourdieu considera que os principais responsáveis pela ascensão do *campo cultural* autônomo foram: a) a constituição de um público de consumidores cada vez mais extenso e socialmente diversificado; b) a constituição de um corpo cada vez mais numeroso e diferenciado de produtores e empresários de bens simbólicos; c) a multiplicação e a diversificação de instâncias de consagração de legitimidade cultural, como também de instâncias de difusão dos bens de cultura. (BOURDIEU, Pierre. p.100)

⁹ Miceli, Sergio. *La musica nel film – arte e artigianato*. Firenze, Discanto, 1982.

amadurecimento do público tornou necessário o desenvolvimento de uma linguagem própria e mais atraente. Para Carrasco (2003, p.67), com a busca de uma linguagem específica para o filme “as imagens em movimento deixaram de ser apenas registro e passaram a ser usadas para criar situações. O cinema incorporou a *ação representada*, fator essencial para a adoção de uma *estrutura dramática*”.

Até então fixada sobre um suporte em um único ponto nos primeiros filmes, a câmera começou a se movimentar. O corte**de imagens foi uma das mais importantes descobertas para a linguagem visual, permitindo a alternância entre os planos** de acordo com o desejo dos diretores dos filmes. A capacidade de selecionar apenas um detalhe e revelá-lo ao espectador também foi vital. Diferentemente do teatro, o cinema poderia trabalhar com elementos mínimos: a câmera focalizando um copo, um relógio, o rosto de uma pessoa, selecionando objetos e mostrando-os em primeiro plano**. Os recursos fotográficos possibilitaram a criação de uma estética própria do cinema. Da mesma maneira, a música, até então muito improvisada pelos músicos que tocavam ao vivo durante as exibições, começava a ganhar contornos mais específicos, adequados à linguagem audiovisual. Produtores de filmes perceberam que além de mostrar cenas da vida real, o filme era um meio propício para se contar histórias, fossem elas reais ou ficcionais, e que essa era uma necessidade de sobrevivência do filme como espetáculo.

Um dos filmes que marcaram, de fato, o desenvolvimento das técnicas narrativas do cinema foi *O nascimento de uma nação* (*Birth of a nation*, EUA, 1915). Segundo Carrasco (2003, p.91), o filme de D.W. Griffith* revelou as conquistas adquiridas pelo cinema desde o momento em que se firmou como espetáculo público. “É o marco de consolidação de recursos de articulação fílmica: enquadramentos**, montagem**, convenções narrativas e dramáticas,

bem como o desenvolvimento de ações paralelas**” (Idem, p.91). Além disso, o filme foi também um marco da história da música para cinema. De acordo com Karlin (1994)¹⁰, citado por Berchmans (2006, p. 102), D.W. Griffith foi um dos primeiros grandes diretores que tomou a música como elemento realmente significativo na construção de seus filmes, solicitando o serviço de arranjadores em várias de suas produções. Para o diretor, a música ditava o clima do que era visto pelos olhos, funcionando como uma moldura emocional para os quadros visuais (Berchmans, 2006, p.102).

O desenvolvimento da prática cinematográfica nas primeiras décadas do século XX revelou, portanto, as características específicas que passaram a nortear a maioria das produções audiovisuais. Unindo elementos de várias manifestações artísticas – como o teatro, a dança, o circo, a pantomima e a música – aos recursos estéticos surgidos de suas próprias ferramentas produtivas – como os enquadramentos de câmera e a montagem, por exemplo – os filmes passaram a ser feitos, cada vez mais, como produções coletivas, distantes das formas artesanais que lhe deram origem.

A própria movimentação do mercado de cinema e da música para cinema nos Estados Unidos na década de 1910, ajuda a entender a organização de uma indústria do cinema, que viria a se consolidar realmente naquele país alguns anos mais tarde. De acordo com Berchmans (2006, p.103), uma das maiores cadeias de cinema de Nova Iorque, empregava cerca de 600 músicos de orquestra, 200 organistas e contava com um repertório de aproximadamente 50 mil partituras. Na Europa, a produtora francesa Pathé**, possuía em 1907, escritórios em Londres, Berlim, Nova Iorque, Moscou, Bruxelas, São Petersburgo, Milão, Barcelona, Calcutá, Cingapura, dentre outros, vindo a espalhar-se pela América Latina nos anos seguintes (Bernadet, 1990, p.133).

¹⁰ Karlin, Fred. *Listening to the movies*. New York: Schirmer Books, 1994.

De fato, é possível começar a pensar a produção de um filme nesta época, de modo análogo ao da produção de um bem de consumo durável. Se a criação de mecanismos que tornaram capazes a produção em série de mercadorias (processo este cujo ápice pode ser considerado a organização da produção fabril em linhas de montagem) foi uma das mudanças mais marcantes surgidas com a *Revolução Industrial* na virada dos séculos XIX e XX, pode-se transpor esta mesma lógica produtiva para o cinema, guardadas as devidas especificidades desta atividade.

Fruto de um trabalho necessariamente coletivo, a produção de um filme passou a contar com profissionais especializados em serviços distintos: roteiristas**, diretores**, cinegrafistas**, montadores**, iluminadores**, elenco de atores, compositores exclusivos de trilhas musicais e muitos outros profissionais. Ainda que uma só pessoa pudesse acumular várias funções dentro de uma produção, era praticamente impossível que apenas um indivíduo realizasse todas as etapas do processo de construção de um filme devido à multiplicidade de tarefas envolvidas neste processo. Segundo Morin (1997, p.30):

O cinema instituiu uma divisão de trabalho rigorosa, análoga àquela que se passa numa fábrica, desde a entrada da matéria bruta até a saída do produto acabado; a matéria-prima do filme é o *script*** [enredo] ou romance que deve ser adaptado; a cadeia começa com os adaptadores, os cenaristas (...), depois o realizador intervém ao mesmo tempo que o decorador [diretor de arte], o operador [de câmara], o engenheiro de som, e, finalmente, o músico e o montador dão acabamento à obra coletiva.

Dentre os países com atividade cinematográfica ativa nas primeiras décadas do século XX, os Estados Unidos destacaram-se por sua organização produtiva em um esquema industrial eficiente. A partir da década de 1920, e com o fim da Primeira Guerra Mundial, o país encontrava-se numa situação política privilegiada. Com a Europa em recuperação dos danos do pós-guerra e sem ter sofrido os efeitos dos conflitos em seu próprio território as condições para o avanço industrial dos Estados Unidos com ampliação do mercado consumidor de filmes tornaram-se ideais.

Em fins da década de 1920 a cinematografia estadunidense desenvolveu-se consideravelmente, sendo a implantação do sistema de estúdios em *Hollywood* um dos maiores indícios desse avanço (Berchmans, 2006, p.109). A Era de Ouro (*Golden Age*) do cinema norte-americano foi marcada por uma enorme explosão no volume e na qualidade das produções (Idem, p.109).

Entre os fatores responsáveis por tornar os filmes produtos culturais rentáveis estava a possibilidade de se fazer um número a princípio ilimitado de cópias para serem distribuídas a partir da matriz do produto finalizado. Em relação a este fenômeno, Benjamim (1969) observa que:

Nas obras cinematográficas, a reprodutibilidade técnica do produto não é uma condição imposta do exterior para a sua divulgação em massa, contrariamente ao que sucede, por exemplo, com as obras literárias ou de pintura. A reprodutibilidade técnica da obra cinematográfica tem o seu fundamento diretamente na técnica da sua reprodução. Esta possibilita não só a sua imediata divulgação em massa, como também a impõe (Benjamim, 1969, p.23).

A imposição da distribuição ocorre uma vez que esta é a única via de recuperação dos investimentos feitos na produção de um filme, como também salienta Bernadet:

Esse fenômeno [a reprodutibilidade técnica] permite que o mesmo produto - o filme - seja apresentado simultaneamente numa quantidade em princípio ilimitada de lugares para um público ilimitado. O que amplia as possibilidades de divulgação e de dominação ideológica e tem profundas repercussões sobre o mercado (...). A quantidade virtualmente ilimitada de espectadores que podem assistir simultaneamente a um mesmo filme possibilita um breve ressarcimento do investimento e um lucro mais rápido (...). Esse sistema de cópias permitiu rápida e brutal expansão do mercado mundial de cinema e a dominação da quase totalidade do mercado internacional por umas poucas cinematografias (Bernadet, 1990, p. 134).

Países como o Brasil tornaram-se mercados importantes para os grandes centros produtores da época. Inicialmente, aqui chegavam os filmes experimentais de Edison* e dos Lumière*. Depois vieram as pesquisas já mais elaboradas de Georges Méliès*, Ferdinand Zecca* e Edwin Porter*, seguidas pelas epopéias italianas e pelos dramas escandinavos (Viany, 1993, p. 26). Já a partir de 1915, os filmes americanos começaram a entrar com maior

força no mercado nacional, apoiados por uma produção e uma publicidade maciças e “garantidos pelos grandes bancos, que pouco a pouco haviam tomado o controle dos grandes estúdios” (Idem, p. 26).

A chegada em massa de filmes estadunidenses contribuiu decisivamente para a formação do gosto do público brasileiro. Para Bernadet, a assimilação dos produtos culturais de uma indústria de cinema bem organizada, acostumou o público a filmes de determinado ritmo, com uma narrativa acelerada e finais felizes, influenciando no quadro de valores éticos, políticos e estéticos (Bernadet, 1990, p. 134).

Não se pode dizer, contudo, que o cinema foi a única forma artística sobre a qual a lógica industrial capitalista se impôs. No decorrer do século passado, os “bens simbólicos”¹¹, foram, de modo geral, apropriados pela indústria. As expressões artísticas tais como a música, o teatro e as artes plásticas¹², passaram a fazer parte de uma forte cadeia de produção e consumo estruturada de acordo com o modelo de produção capitalista. A nova configuração social, econômica e cultural, o desenvolvimento de um pensamento voltado ao progresso técnico e também o surgimento e difusão dos meios de comunicação de massa (os *mass media*) transformaram radicalmente os modos de vida no século XX (Morin, 1997, p.13).

Em sua análise sobre a o panorama cultural após a Segunda Guerra Mundial, Morin (1997) observou que cada vez menos poderia se falar de uma cultura que emergia das sociedades, mas, sim, de uma cultura imposta às sociedades. A constatação deu origem aos termos “cultura de massa” e “sociedade de massa” (Morin, 1997, p.14):

¹¹ Utilizamos a expressão “bens simbólicos” no sentido proposto por Pierre Bourdieu (1998). Segundo ele, estes bens pertenceriam à esfera de produção do “campo cultural”, logo as produções intelectuais e artísticas resultariam em bens simbólicos (Bourdieu, 1998, p.101).

¹² A gravação e comercialização de discos em massa, a emergência de companhias teatrais profissionais atuantes em um mercado de entretenimento grandioso (a exemplo dos musicais da Broadway, nos Estados Unidos) e as formas de reprodução de obras de arte visual, são exemplos que mostram o modo como os princípios industriais foram aplicados nas manifestações artísticas no século XX.

Cultura de massa, isto é, produzida segundo as normas maciças de fabricação industrial; propagada pelas técnicas de difusão maciça (...); destinando-se a uma massa social, isto é, um aglomerado gigantesco de indivíduos compreendidos aquém e além das estruturas internas da sociedade (classes, família, etc) (...). O termo cultura de massa, como os termos sociedade industrial ou sociedade de massa (*mass-society*) do qual ele é o equivalente cultural, privilegia excessivamente um dos núcleos da vida social; as sociedades modernas podem ser consideradas não só industriais e maciças, mas também técnicas, burocráticas, capitalistas, de classes, burguesas, individualistas.

Os estudos culturais em meados do século XX nos interessam aqui por constituírem fundamentação teórica sobre o panorama social e cultural, no qual se desenvolveu o cinema em muitos países, e, sobretudo, nos Estados Unidos. Como vimos anteriormente (ver p.23), os filmes norte-americanos viveram sua época de ouro entre as décadas de 1930 e 1950 e disseminaram um modo de produção de filmes e, conseqüentemente, de música para filmes, para diversos países, inclusive para o Brasil.

Ao constituir um repertório simbólico influente, atingindo um público inumerável dentro e fora dos Estados Unidos através de uma bem estruturada rede de distribuição de filmes, o cinema estadunidense insere-se na já citada cultura de massa. Para Morin (1997, p. 14 e15), esta cultura “constitui um corpo de símbolos, mitos e imagens concernentes à vida prática e à vida imaginária, um sistema de projeções e identificações específicas”.

Com uma postura combativa diante do panorama cultural do pós-guerra no século passado, Adorno e Horkheimer (1985, p. 114) cunharam o termo “indústria cultural” na busca de desvendar o amplo processo de transformação da cultura em mercadoria no capitalismo tardio, processo este revelado em fenômenos como a padronização e produção em série dos bens simbólicos. Além disso, os autores buscavam substituir o termo cultura de massa, pois este ofereceria o risco de se referir a uma pretensa cultura que emergia da massa, quando na verdade lhe era imposta pela indústria.

O cinema clássico estadunidense foi alvo de críticas desses autores. Segundo Adorno e Horkheimer (1985, p. 116), os filmes hollywoodianos representavam mercadorias típicas da indústria cultural em uma sociedade cujo mercado era controlado por poucos conglomerados

industriais. Estes ofereceriam a cada parcela de indivíduos um tipo de produto, como é o caso, por exemplo, dos filmes classificados por gênero. Esta divisão é amplamente criticada pelos autores, pois para eles, as distinções de categoria, como *drama*, *comédia*, *policia*, *terror*, não seriam fundadas na realidade, mas serviriam “para classificação, organização e computação estatística dos consumidores” (Idem, p. 116).

De fato, as classificações genéricas dos filmes abrem precedentes para as críticas de Adorno e Horkheimer, mas ao mesmo tempo nos permitem observar que o enquadramento das produções de cinema em determinados rótulos não parece ter sido uma prática adotada apenas por princípios mercadológicos. É inegável que as classificações de comédia, terror, ou drama norteiam diretores, produtores e o público também quanto ao conteúdo dos filmes e quanto às estratégias discursivas que serão utilizadas para se contar uma história dentro de cada gênero. Nesse sentido, poderíamos falar em uma instauração de regras da arte, ou de produção no cinema. A música também seguiria essas regras, o que pode ser comprovado com a observação das diferenças radicais presentes na música de filmes de gêneros diversos.

O exercício de uma crítica ao cinema como produto de uma cultura de massa deve sempre levar em consideração o contexto no qual ele foi engendrado. Para Eco (2006, p. 49), não se pode tomar a cultura de massa, cujo cinema é dos grandes expoentes, como radicalmente má, apenas por ser ela mesma um fato industrial. Segundo o autor, seria impensável ministrar uma cultura subtraída ao condicionamento industrial a partir do século XX (Idem, p. 49). Eco (p. 44) observa que a “cultura de massa de maneira alguma tomou o lugar de uma fantasmática cultura superior; simplesmente se difundiu juntos a massas enormes que, tempos atrás, não tinham acesso aos bens de cultura”.

Eco reconhece a força da cultura de massa como sistema de imposição e difusão de valores culturais, mas, ao mesmo tempo, afirma que é necessário estar atento às contradições existentes em sua estrutura. Segundo ele, a formatação de um modelo de produção e difusão

cultural não foi capaz de anular a dialética de fenômenos sociais, nem tampouco aquietar as “contradições concretas” que surgem inevitavelmente em qualquer sistema estabelecido. Assim, o autor reconhece que mesmo em meio a uma espécie de produção cultural padronizada em muitos aspectos (como também reiteram Adorno e Horkheimer), é possível encontrar exemplos de produções que vão na contramão das tendências estéticas vigentes (Idem, p. 51).

As “contradições concretas” do sistema, citadas pelo autor, podem ser claramente exemplificadas na produção de filmes. Tomando como certo o fato de que a história do cinema teve a indústria estadunidense como a maior detentora de recursos e dos meios de produção do século XX, e que este mesmo cinema, com sua linguagem plenamente estruturada a partir da década de 1930, consolidou e exportou um padrão estético que serviu de modelo para muitos filmes de outros países, devemos reconhecer também que a esfera de influência desta indústria e a grande penetração de seus produtos não foram capazes de eliminar as produções nacionais, e que estas, mesmo com muitas dificuldades, mantiveram sua produção em atividade, como salienta Rocha (2003, p. 99) em sua análise sobre a produção do cinema brasileiro na década de 1950.

No Brasil, por exemplo, buscou-se, entre os anos de 1930 e 1950, a organização de um modelo de produção de cinema referenciado nos padrões norte-americanos, com a organização de grandes estúdios de filmagem e manutenção de um elenco de *estrelas* (como veremos adiante). Mas, a partir da década de 1960 é impossível examinar a história do cinema no Brasil e não citar o movimento do *Cinema Novo*¹³, que apresentou uma ruptura em relação

¹³ Segundo Xavier (2003, p. 8), entre os cineastas participantes do movimento do Cinema Novo havia a busca comum por um “estilo moderno de cinema de autor, a câmera na mão, o despojamento, a luz “brasileira” sem maquiagem no confronto com o real, o baixo orçamento compatível com os recursos e o compromisso de transformação social”

a esse padrão clássico, inaugurando uma fase de alto teor criativo para a filmografia brasileira com filmes de baixo orçamento, avessos às estratégias discursivas de Hollywood.

Rocha (2003, p. 36) é um dos autores que defendem uma divisão radical entre *filmes comerciais* e *filmes de autor*. Para ele, os primeiros seriam produzidos sob a égide dos grandes conglomerados industriais, cujos interesses de retorno financeiro do produto se sobrepujariam aos interesses do diretor como realizador da obra. O filme de autor seria um termo que designaria as produções cuja figura do diretor como criador é muito relevante. Este seria o grande orquestrador das atividades do filme, ou seja, o verdadeiro realizador da obra, dando-lhe sua assinatura.

Rocha assinalou, ainda na década de 1960, que o *autor* no cinema, foi uma terminologia aplicada para “situar o cineasta como o poeta, o pintor, o ficcionista, autores que possuem determinações específicas” (p.36), numa clara referência ao *criador* que exerce o domínio sobre sua arte. Segundo Rocha (2003, p.36), a figura do diretor perdeu seu significado maior no cinema clássico (em referência ao modelo hollywoodiano). Os diretores aliados à estética dos filmes comerciais poderiam, em poucas situações, atingir a *autoria* se não estivessem submetidos à técnica mecânica dos estúdios, mas sim à procura de uma ambição expressiva mediada pelos recursos técnicos.

A forte crítica de Rocha pode ser compreendida como uma atitude política. Como teórico de cinema e diretor de linguagem inovadora, o filme era para ele um espaço de transformação política e social. Assim, o já citado filme comercial, seria para ele um cinema despolidizado, cuja preocupação seria o puro entretenimento. Todavia, devemos questionar a dicotomia proposta por Rocha e averiguar os filmes a partir de seus conteúdos e de seus contextos de produção.

Para Morin (1997, p.31), por exemplo, mesmo as características fundamentais do modelo clássico de cinema, como a padronização dos produtos para atender ao mercado e a

divisão do trabalho, ainda tornam possível a criação de filmes de alto valor expressivo. Porém, o autor ressalta que “as condições ideais da criação” são aquelas em que o criador tem a possibilidade de assumir as diversas funções que foram separadas com o advento da organização produtiva industrial – o que no caso do cinema poderia ser percebido na separação de atividades como a escrita do roteiro, a concepção do cenário e a realização do procedimento de montagem.

Tomando brevemente os pontos de análise dos autores anteriormente citados, vemos que o cinema deve ser estudado sob olhares atentos e cautelosos. O fato de ter nascido no seio da cultura industrial e, muitas vezes, ser um produto difundido maciçamente, não faz um filme necessariamente melhor ou pior do que outro que não tenha sido amparado por grandes meios de difusão. Os filmes devem ser estudados ao mesmo tempo como fenômenos particulares, e produtos pertencentes a um complexo contexto econômico e social. Como pode ser observado nas colocações de Morin (1997) e Rocha (2003), os realizadores estão em constante diálogo com as regras e imposições econômicas, e podem optar por caminhos distintos, entre eles a aceitação passiva das regras de produção do mercado de cinema e de seus paradigmas produtivos vigentes na grande indústria, ou a ruptura com as linguagens estabelecidas em favor de ambições artísticas e expressivas situadas fora do campo de produção massivo do entretenimento.

O que nos interessa, prioritariamente neste trabalho, não é propriamente impor classificações aos filmes citados e analisados adiante, mas antes, salientar a preocupação e o rigor metodológico aplicados nesta pesquisa, que, não deixa de levar em consideração as condições de produção, promoção e distribuição das peças cinematográficas aqui estudadas, pois consideramos estas informações relevantes no estudo dos filmes que são, invariavelmente, produtos culturais e de mercado.

Partiremos agora para uma reflexão voltada especificamente para um elemento presente na maior parte dos filmes, mesmo de correntes estéticas divergentes: a música.

Buscaremos desenvolver alguns tópicos que colocam a música como elemento importante na construção narrativa da maioria dos filmes, sobretudo, daqueles que se desenvolveram no seio da produção dos grandes estúdios estadunidenses que, ainda hoje, permanecem como o modelo de cinema predominante no mercado mundial. Veremos como a estética definida pela indústria influenciou decisivamente a produção musical concebida para filmes, e como a música funciona como amplo suporte para as narrativas apresentadas pelas películas.

1.3 – Música no cinema estadunidense

O aprimoramento da capacidade narrativa do cinema mudo foi acompanhado pelo desenvolvimento da música para filmes, principalmente daqueles produzidos pelas maiores indústrias do setor, situadas nos Estados Unidos (Berchmans, 2006, p.101). Apesar de não haver grande preocupação com a composição de músicas específicas para cada filme, é importante observar que o acompanhamento musical conquistou bastante espaço na primeira década do século XX. Compositores começaram a ser selecionados para dirigir a música de determinadas produções, adaptando, selecionando ou escrevendo arranjos musicais para os filmes (Berchmans, 2006, p. 102).

Como visto anteriormente (p.20), o diretor de filmes mudos D.W. Griffith* foi um dos primeiros realizadores a se preocupar com o desenvolvimento de músicas específicas para suas produções, tendo seu filme, *O nascimento de uma nação* (*The birth of a nation*, 1915), se tornado um marco na história da música para cinema ao apresentar composições originais de Joseph Carl Briel* (Carrasco, 2003, p.94).

O início do processo de especialização da música para filmes pode ser observado já na década de 1910, quando a utilização de *coletâneas*, com partituras musicais selecionadas para o acompanhamento musical ao vivo nas projeções cinematográficas, tornou-se algo comum no cinema estadunidense. Segundo Berchmans (2006, p. 102 e 103):

De início, os *music fake books* eram apenas coletâneas de trechos de clássicos que facilitavam a vida do diretor musical do cinema. Logo esses livros evoluíram para seleções mais apuradas, com arranjos especiais de acordo com o estilo e a sensação que se buscava em determinada cena. Ainda nestes tempos, a função dos músicos era apenas de criar um fundo musical para os filmes. Mas os *fake books* já organizavam temas específicos por assunto, como: cenas de horror, humor, caçada, impaciência, alegria, temas de amor, monotonia, etc., para se usar conforme a característica emocional da cena.

A procura por músicas que pontuassem momentos narrativos específicos do filme revela como o acompanhamento musical firmou-se como elemento importante na estética do cinema mudo. No entanto, a estreia de *O cantor de jazz (The jazz singer)*, em 1927, trouxe um período de mudanças para as trilhas musicais. Com este filme, o público pôde ouvir a voz de um personagem pela primeira vez na história do cinema, feito obtido com o uso do sistema *vitaphone***, tecnologia que possibilitou a sincronização mecânica do som gravado em disco com os filmes (Carrasco, 2003, p.115).

Mesmo com uma presença ainda pequena de diálogos e efeitos sonoros – devido à precariedade dos mecanismos de sincronização de áudio e imagens – tomamos o ano de 1927 como o marco da primeira fase do cinema sonoro. Carrasco (2003, p.121) observa os efeitos sofridos pela música com o advento dos primeiros filmes falados:

Para a música de cinema, esse não foi um período dos mais férteis. A grande novidade era a palavra falada, sobre a qual se concentrava a estratégia da indústria para atrair as multidões. O que o público queria eram os *Talking Pictures*, ou seja, que fosse mostrada a palavra falada, os atores dialogando, somado ao som de passos, portas, automóveis, trens, explosões. A combinação de diálogos, sons naturalistas e música implicava manobras técnicas dispendiosas e de eficiência duvidosa.

Todavia, a chegada do sistema de gravação óptico de som abriu os caminhos para a sincronização real entre imagens, diálogos, efeitos sonoros e música. O cinema alcançou

assim “sua forma final como arte industrializada” (Carrasco, 2003, p.134), tendo imagens e sons impressos em apenas um suporte, o que melhorou as condições da circulação do filme como produto e possibilitou o real controle entre os movimentos visuais e sonoros.

As inovações tecnológicas que marcaram a década de 1930 contribuíram, assim, para o surgimento de um novo cenário no qual a música de cinema pôde se desenvolver plenamente. Foi neste período, que compositores como Max Steiner*, Alfred Newman*, Dimitri Tiomkin* e Erich W. Korngold* “conseguiram mostrar com criatividade e inovação o poder e a função da música original no cinema” (Berchmans, 2006, p.108).

De modo geral, a música não-diegética dos compositores da década de 1930 seguiu os padrões estéticos que haviam sido estabelecidos desde o cinema mudo. Muitos destes padrões foram herdados dos espetáculos operísticos, que durante muitos anos foram a maior referência musical para diretores e compositores de cinema (Carrasco, 2003, p.137). A estética musical estabelecida em Hollywood tornou-se a grande referência para muitos compositores dentro e fora dos Estados Unidos, principalmente quanto às funções exercidas pela música não-diegética na narrativa.

Diversas convenções historicamente consolidadas entre imagem e música acabaram criando um modo comum de se fazer música para o cinema, moldando os gostos e ouvidos dos espectadores de filmes. Assim, nos acostumamos, por exemplo, a ver cenas de perseguição pontuadas por músicas de andamento rápido, bem como o uso de escalas descendentes nas cordas da orquestra, reforçando auditivamente a queda de um avião. Também é comum assistirmos a cenas de longos beijos embaladas por temas musicais de contornos melódicos suaves, bem delineados, facilmente memorizáveis, de inspiração notadamente retirada do material musical de compositores do Romantismo europeu do século XIX.

Segundo Gorbman (1987, p.4), “o núcleo do léxico musical [do cinema] tendeu a permanecer conservadoramente enraizado no tonalismo da música do Romantismo [ou Romântica], pois seu objetivo é ter um significado rápido e eficiente para a maioria absoluta do público”¹⁴. Não por acaso, vários compositores da era de ouro do cinema estadunidense eram maestros europeus que possuíam sólida formação erudita e bastante influência das obras de Wagner, Brahms, Strauss, entre outros compositores do Romantismo (Berchmans, 2006, p.109).

Pela qualidade da produção técnica, pela qualidade do elenco, pelos temas abordados e também pela difusão maciça do cinema americano, o modelo hollywoodiano conseguiu se impor em vários países, entre eles o Brasil e os demais países latino-americanos (Bernadet, 1990, p. 134).

Com base nos estudos de Gorbman (1987), nos concentraremos nas características específicas encontradas nesta música de cinema, buscando revelar seus principais recursos estéticos e suas principais atribuições dentro do filme.

Segundo a autora, há sete princípios fundamentais relativos aos processos de composição, mixagem e edição da música não-diegética nos filmes clássicos. O primeiro deles é o princípio da “invisibilidade” que determina que “o aparato técnico da música não-diegética não deve ser visível”¹⁵ (Gorbman, 1987, p.73). Ao *ouvir um filme* na sala escura do cinema não sabemos onde está a fonte emissora da música que acompanha as cenas. Sabemos, é claro, que se trata da trilha musical previamente gravada e inserida junto às imagens. A música foi convencionalmente agregada aos filmes e aceitamos tranquilamente, sem qualquer estranhamento, a interação audiovisual. Sentimos como se nenhum trabalho tivesse sido

¹⁴ “The core musical lexicon has tended to remain conservatively rooted in Romantic tonality, since its purpose is quick and efficient signification to a mass audience”.

¹⁵ “The technical apparatus of nondiegetic music must not be visible”.

necessário para que a música estivesse na cena (Gorbman, 1987, p.75). O princípio da invisibilidade é normalmente violado quando a revelação da fonte de emissão da música é relevante para a narrativa, passando assim a ser considerada música diegética, como já havíamos observado anteriormente (ver p. 3).

O segundo princípio citado por Gorbman (1987) é o da “inaudibilidade”. Em um filme, a “música não é feita para ser ouvida conscientemente. Deve estar subordinada ao diálogo, ao visual, aos veículos primários da narrativa” (Gorbman, 1987, p.73) ¹⁶. Isso significa dizer, por exemplo, que se o diálogo entre personagens é determinante durante uma cena, a música deve ter seu volume abaixado possibilitando a compreensão da fala pela audiência (ainda que existam exemplos de situações dramáticas nas quais a música se sobrepõe à fala, o que determina efeitos expressivos específicos).

O princípio da inaudibilidade está associado ao fato de que, no cinema, ouvimos a música sem prestar realmente atenção a ela. Segundo Gorbman (1987, p. 76):

A música no filme pode ser sempre ouvida. No entanto, um conjunto de práticas convencionadas (como práticas discursivas e hábitos de escuta e de visualização do filme) evoluiu, resultando no fato de o espectador normalmente não ouvir a música conscientemente¹⁷.

Para Carrasco (2003, p. 27), a experiência de ouvir a música de maneira inconsciente pode ser considerada como parte do nível primário de nossa audição musical. Na maior parte das vezes, a música de cinema trabalha justamente nesse nível de audição, ou seja, é *inaudível* por não ser ouvida atentamente. Mesmo assim, o autor observa que este tipo de audição é uma experiência significativa, e que, a música é capaz de gerar uma resposta emocional no ouvinte

¹⁶ “Music is not meant to be heard consciously. As such it should subordinate itself to dialogue, to visuals – to the primary vehicles of the narrative”.

¹⁷ “Film music can always be heard. However (...) a set of conventional practices (discursive practices and viewing/listening habits) has evolved which result in the spectator not normally hearing it or attending it consciously”.

em qualquer situação, devido ao envolvimento que apenas ela é capaz de criar (Idem, 2003, p. 27).

Esse envolvimento é ressaltado por Gorbman (1987, p. 5) ao afirmar que a música de cinema pode, em relação ao seu efeito psicológico, se aproximar do conceito de *muzak*, termo que representa a música tocada em sistemas de som em elevadores, supermercados e consultórios, geralmente ouvida inconscientemente, e que tem um caráter claramente utilitário. Para a autora (1987, p.5), “tanto o *muzak* quanto a música do filme pertencem a contextos maiores (o consultório dentário, a narrativa do filme); nenhum deles é desenvolvido para ser ouvido atentamente. Ambos empregam uma linguagem musical familiar, ambos banham o espectador em afeto”¹⁸. O *muzak* ajuda o consumidor a comprar, o paciente a relaxar, o trabalhador a trabalhar. De modo análogo, a música de cinema pode ser até mesmo comparada a um tipo de hipnose, ou transe no qual o espectador ouvinte se deixa levar involuntariamente:

Para Gorbman (1987, p. 78 e 79), ao seguir o princípio da inaudibilidade, os compositores buscam estratégias discursivas específicas em suas músicas, adaptando-as às cenas sem distrair o espectador de seu estado onírico de envolvimento na história. A música proporciona assim um paralelo com a ação, o que é facilmente observável em sequências de filmes clássicos quando cenas rápidas, como cavalgadas e perseguições, são pontuadas por músicas ligeiras, enquanto cenas de morte são acompanhadas por músicas lentas e sombrias (Idem, p. 78).

A manutenção da inaudibilidade como prática comum nas músicas do cinema estadunidense é fruto não apenas de processos específicos de composição, como os citados no parágrafo anterior, mas também da observação atenta dos pontos de entrada e saída da música

¹⁸ “Both easy-listening [muzak] and film music belong to larger contexts (dentist’s office, film narrative); neither is designed to be closely listened to. Both employ familiar musical language, both bathe the listener in affect”.

no filme. Estes pontos podem ser chamados de *cues* – entradas, *deixas*, como na linguagem do teatro – correspondendo a todos os trechos de música inseridos no filme, por menores que sejam (Berchmans, 2006, p. 32). A decisão sobre as entradas musicais, a função da música e a marcação exata de *cues* é normalmente feita durante a fase de decupagem musical** do filme, após sua montagem definitiva (por isso o compositor tem tão pouco tempo para fazer a música), sendo estes pontos “marcados e combinados com precisão, pois é em cima deles que o compositor vai escrever sua música” (Idem, p. 32). Para Gorbman (1987, p. 78), de acordo com o padrão clássico do cinema, a música, geralmente, entra ou sai da ação num movimento de um ator, na batida de uma porta, ou em eventos sonoros, como uma campainha ou um telefone que soam. A autora afirma ainda que a música também pode entrar na cena de modo sorrateiro, sob os diálogos, ou num momento decisivo, como uma mudança emocional na narrativa. Ao manter esses critérios “a música não passa como algo notado pelo espectador que está muito mais concentrado na ação, nos diálogos, ou na grande mudança narrativa que a música está ajudando a dramatizar” (Idem, p.78).

O terceiro princípio trata da música não-diegética no cinema como “significante de emoção” (Gorbman, 1987, p. 79). Segundo este princípio a trilha musical pode criar humores específicos e enfatizar emoções particulares sugeridas na narrativa cinematográfica. Mesmo sendo uma forma discursiva não representacional, a música pode adquirir significados mais objetivos ao ser justaposta a discursos representacionais como o imagético e verbal (Gorbman, 1987, p. 27). Para Sabaneev (1935)¹⁹, citado por Gorbman (p. 79), as imagens, os diálogos e os efeitos sonoros, são os elementos objetivos do filme, para os quais a música

¹⁹ Sabaneev, Leonid. *Music for the films: A Handbook for Composers and Conductors*. London: Pitman, 1935

pode trazer dimensões emocionais, irracionais, românticas ou intuitivas. Para Gorbman (p. 79) a música pode dotar as imagens de maior *profundidade*.

Exemplos da música utilizada como elemento significativo de emoção podem ser encontrados em muitos filmes nos quais aparecem *situações fantasiosas*. Segundo Gorbman (1987, p. 79):

[A música ajuda a] “hipnotizar o espectador, quebrando as barreiras de defesa para que este possa entrar num mundo que pode ser de monstros, de tribos, florestas, violência. Essa associação com o irracional predomina através dos gêneros de horror, ficção científica e fantasia como um catalisador no processo textual que desliza para dentro e para fora do discurso realista”²⁰.

Para Carrasco (2003, p.26), o processo de entrada e saída do discurso realista em um filme se dá, entre outros motivos, pelo fato de sermos absorvidos pelo fluxo contínuo criado pela música:

A música nos envolve em um fragmento de tempo roubado ao relógio e recriado na própria dimensão musical. Esse envolvimento é uma característica muito forte da audição musical e um dos grandes responsáveis pelo fascínio que a música exerce sobre nós. Quando inseridos no tempo musical, é como se o tempo cronológico deixasse de existir (Carrasco, 2003, p.26).

Além dos gêneros de filme citados anteriormente, podemos observar que a música de cinema atua em qualquer tipo de narrativa – comédia, ação, drama – num processo chamado por Gorbman (1987, p. 6) de “suspensão da descrença”²¹. Para a autora, a narrativa cinematográfica possui seus próprios “métodos de indução”, entre eles a música, cujas funções seriam fazer com que o espectador se *deixasse levar* pela história (Idem, p. 6).

²⁰ “It helps to hypnotize the spectator, bring down defenses that could be erected against this realm of monsters, tribesmen, jungles, violence. This association of music and the irrational predominates throughout the genres of horror, science fiction, and fantasy, as a catalyst in the textual process of slipping in and out of the discourse of realism”.

²¹ Suspension of disbelief.

Outro ponto importante destacado por Gorbman (1987), ainda dentro do princípio “significante de emoção” é a capacidade que a música apresenta de proporcionar um sentimento épico à narrativa. Em outras palavras, podemos dizer que, em junção com as imagens, a música ajuda a transformar valores individuais dos personagens em valores universais. Na estética do cinema clássico estadunidense, a música apropriada pode contribuir, por exemplo, para que a história de um homem se torne a história da humanidade, ou seja, saia do plano individual para o universal. É o que acontece quando nos identificamos com as histórias dos heróis injustiçados, que sofrem até alcançarem seus objetivos. Valendo-se da tradição musical herdada do Romantismo tardio europeu – eficiente, bastante conhecido e de forte apelo junto à audiência – os compositores de cinema trabalharam com uma verdadeira arma nas mãos: “a música contribui para transformar o particular no universal, o prosaico no poético, o presente no tempo mítico, o literal no tempo simbólico” (Gorbman, 1987, p. 82). Sobre este aspecto, é válida também a observação de Berchmans (2006, p. 27), que considera que muitas composições para cinema buscaram elevar a experiência do público, emocionando pelo excesso, transformando a história de personagens em experiências inesquecíveis e impactantes.

Após a enunciação dos princípios da invisibilidade, inaudibilidade e significante de emoção, chegamos ao quarto ponto sustentado por Gorbman (1987): música como “referência narrativa”²². Este princípio pode ser dividido em dois tópicos: a) música como realizadora de demarcações formais, ajudando o espectador a se situar em relação ao tipo de história contada, aos níveis de narração, ao tempo e ao lugar de ação e b) música atuando na ilustração e ênfase de momentos narrativos.

²² O termo original em inglês utilizado pela autora é “narrative cueing”.

Como exemplo do primeiro tópico, podemos citar as músicas dos créditos iniciais** e finais** do filme. Geralmente, esses elementos da trilha musical definem o gênero e o clima²³ preponderante na história. É geralmente na abertura que se ouve o tema principal, ou os motivos melódicos que compõem os principais temas que serão expostos no decorrer da história, preparando a audiência para entrar no mundo proposto pelo filme, ou mesmo criando expectativas para o que vai se passar logo a seguir (Gorbman, 1987, p. 82). Igualmente importante, a música dos créditos finais contribui para o desfecho formal da trama através da recapitulação dos temas apresentados e, muitas vezes, marca os finais dos filmes clássicos através de orquestrações grandiosas e densas. A música pode atuar também dando ênfase, ou mesmo criando, momentos narrativos em que impera a subjetividade dos personagens. Isso é feito normalmente pela “associação da música com a visão do personagem numa tomada**”; associação temática repetida e solidificada durante o curso da narrativa; orquestração de uma música que foi previamente entoada pelo personagem (procedimento de transformação de música diegética em não-diegética); adição enfática de reverberação sugerindo fortes experiências subjetivas”²⁴ (Gorbman, 1987, p. 83). Por fim, os temas musicais ajudam o espectador a situar o tempo e o cenário da narrativa – a utilização de um samba enredo pode sugerir, por exemplo, que a trama se passa durante o carnaval do Rio de Janeiro.

²³ O termo original em inglês é *mood*, cujas traduções mais próximas seriam: clima, humor, disposição, estado de espírito e ânimo. Gorbman (1987, p.30) afirma que para uma definição mais exata de *mood* seria necessária uma incursão por descrições fenomenológicas, investigações históricas e da psicologia da emoção musical. Por isso, para ela “a questão permanece em como apresentar argumentos teóricos convincentes sobre o assunto: para *mood*, ou clima – a função mais óbvia e frequentemente citada da música do filme – tem origem no complexo de todos os elementos conotativos do sistema fílmico e, mais ainda, nas significações atribuídas pelo próprio espectador aos elementos do filme (“the question remains how to present cogent theoretical arguments on the subject: for mood – the most obvious and oft-mentioned function of film music – originates in the complex of all connotative elements in the filmic system and beyond, in the “texts” of the spectator’s existence”). Neste trabalho, nos referimos a *clima* no sentido de ambiência, na tentativa de criação, através da música, de um estado psicológico de predisposição do espectador a recepção de uma determinada situação dramática.

²⁴ “The association repeated and solidified during the course of the narrative, orchestration of music that was previously sung by or to the character, and the marked addition of reverberation for suggesting strongly subjective experiences”.

Já no segundo tópico, vemos que a música assume muitas vezes o papel de ilustrar, enfatizar e sublinhar momentos narrativos. Essas seriam tarefas colocadas por Gorbman (1987, p.84) dentro do conceito de “função conotativa” da música:

A música do filme ancora a imagem em significado. Ela expressa humores e conotações as quais, em conjunção com as imagens e outros sons, ajudam na interpretação dos eventos narrativos e na indicação de valores de moral, classe e etnia dos personagens. Além disso, atributos da melodia, instrumentação e ritmo imitam ou ilustram eventos físicos na tela (...). A trilha musical reforça o que é (usualmente) já significado pelos diálogos, gestos, iluminação, cores, ritmo das imagens em movimento, dentre outros ²⁵.

As músicas de função conotativa seguem convenções históricas que remontam pelo menos à ópera de Monteverdi* (Carrasco, 2003, p.44). É o que acontece, por exemplo, quando vemos e ouvimos um personagem gordo ter seus passos marcados pelos contrabaixos da orquestra. As pontuações musicais amplificam e reiteram a informação visual sobre o peso do personagem através de suas pisadas colossais. As melodias também se subordinam a padrões convencionados. Basta um breve exame de cenas grandiosas do gênero *western* estadunidense (faroeste): é comum ouvirmos melodias em tonalidades maiores com saltos intervalares de quartas e quintas justas, assim como toques de corneta em cenas de cavalaria, como nos filmes de guerra (Gorbman, 1987, p. 85).

As funções de ilustração e ênfase das ações narrativas podem ser feitas com a utilização de dois recursos fundamentais, o primeiro muito usado antigamente, hoje em desuso; o segundo usado até hoje no cinema: *mickeymousing* e *stinger*. O primeiro – cuja denominação foi extraída do personagem Mickey Mouse, de Walt Disney*, em referência aos desenhos animados, nos quais a música normalmente acompanha a ação de modo detalhado –

²⁵ “Narrative film music “anchors” the image in meaning. It expresses moods and connotations which, in conjunction with the images and other sounds, aid in interpreting narrative events and indicating moral/class/ethnic values of characters. Further, attributes of melody, instrumentation, and rhythm imitate or illustrate physical events on the screen. Soundtrack music reinforces what is (usually) already signified by dialogue, gestures, lighting, color, tempo of figure movement and editing, and so forth”.

pressupõe a criação de uma música cujo movimento seja paralelo ao movimento das imagens (Carrasco, 2003, p.138). É o que ocorre, por exemplo, nas imitações de direção ou ritmo da ação, como quando a queda de um objeto é sublinhada por uma melodia descendente, ou quando uma porta batendo forte é realçada por um *cluster*** na região grave do piano. Além do paralelismo entre a música com movimento visual, o *mickeymousing* também pode ser utilizado para criar uma pontuação musical para o movimento psicológico de personagens. Em filmes como *King Kong* (1933), por exemplo, com música do compositor Max Steiner*, podem-se encontrar momentos nos quais a trilha musical reforça as mudanças dos sentimentos e humores dos personagens, que em várias situações alternam momentos de medo, horror ou paixão.

Já o *stinger* pode ser um simples acorde ou nota usada para pontuar tensões dramáticas repentinas. Seu uso é comum em muitos filmes do gênero suspense, quando acordes dissonantes, súbitos e de curta duração surgem para aumentar a tensão dramática de um evento narrativo.

Vamos ainda nos deter sobre os três últimos princípios elencados por Gorbman (1987): “continuidade”, “unidade” e “quebra de regras”.

Sob o princípio da “continuidade” a música atua como um elemento de coesão, suavizando as discontinuidades da edição das cenas ou sequências. Seu papel é o de uma ponte entre segmentos do filme, utilizada para se fazer a transição entre quadros e/ou momentos dramáticos diferentes mantendo a unidade do filme (Gorbman, 1987, p. 90).

O princípio da “unidade” defende que a música pode contribuir também para a manutenção e reforço de um bom desenvolvimento narrativo e da estruturação da história. Além dos papéis já citados das trilhas de abertura e do encerramento do filme, os temas musicais podem conferir unidade à história através de repetições e variações, processo herdado principalmente das óperas de Richard Wagner*: “a repetição, interação e variação

dos temas musicais através do filme contribui muito para a clareza da dramaturgia e de suas estruturas formais”²⁶ (Gorbman, 1987, p. 91).

Chegamos então ao último princípio: a “quebra de regras”. Gorbman (1987) afirma que os critérios de utilização de música nos filmes estadunidenses das décadas de 1930 até aproximadamente meados do século XX, e que retornou ao cinema nas parcerias de Steven Spielberg* e John Williams*, não devem ser considerados como regras invioláveis, havendo situações nas quais um princípio pode sobrepor-se a outro. Entre essas situações especiais podem estar, por exemplo, a especificidade de um determinado filme ou o estilo pessoal de um compositor.

Analisando os princípios norteadores da música no cinema clássico e assistindo a vários filmes da primeira metade do século XX, percebemos que o material temático musical é fortemente influenciado pelos compositores do Romantismo tardio europeu. Além disso, a música geralmente reitera as informações apresentadas nas imagens, antecipa situações dramáticas, contribui nas demarcações formais de tempo e lugar, e se mantém em um nível de percepção mais profundo do que o atingido pelos eventos visuais, pelos diálogos e efeitos sonoros.

Filmes como *King Kong* (1933), *As aventuras de Robin Hood* (*The Adventures of Robin Hood*, 1938) e *E o vento levou* (*Gone with the Wind*, 1939) são exemplos de sucesso que ajudaram a consolidar uma maneira de fazer música para cinema.

Definidas as principais características da música neste modelo de cinema, vamos ao encontro de exemplos dessa escola de música para cinema em produções nacionais. O estudo, ainda que breve, de produções brasileiras voltadas a uma indústria do entretenimento será capaz de auxiliar na compreensão da influência exercida pela cinematografia estadunidense

²⁶ “The repetition, interaction, and variation of musical themes throughout a film contributes much to the clarity of its dramaturgy and to the clarity of its formal structures”.

no país, além de revelar o modo como o cinema brasileiro se inseriu na esfera de produção da indústria cultural.

1.4 - *Hollywood* nos trópicos: a música no cinema brasileiro até o final dos anos 50

O início da produção de filmes no Brasil remonta à primeira década do século XX. Como a maioria dos filmes feitos em todo o mundo, na época, muitas foram as produções filmadas em apenas um só rolo de filme ²⁷, pois acreditava-se que o público não teria condições de suportar muito tempo diante dos estímulos visuais do cinematógrafo (Viany, 1993, p. 28 e 29). Porém, em 1907, a filmagem de *Os estranguladores* (com produção e cinegrafia do português Antonio Leal*), cujo enredo foi baseado na história de um famoso crime, tornou-se um dos primeiros filmes de longa-metragem** brasileiros, superando o padrão de duração que vigorava até então, ao utilizar três rolos de filme (Viany, 1993, p.29).

Ainda no mesmo ano, Viany (1993, p. 29) nos revela como a música, tão atrelada ao cinema desde seu nascedouro, aparece em produções brasileiras de modo curioso:

Por volta de 1907, o jovem Francisco Serrador*, que viria a ser o fundador da Cinelândia carioca, produzia uma ambiciosa série de “filmes falantes” (...). Os artistas eram filmados a cantar trechos musicais conhecidos, e depois tinham de se esconder atrás da tela, repetindo a cantoria e dando a impressão de que suas vozes partiam da imagem projetada.

A técnica da dublagem ao vivo mostra como os produtores já buscavam recursos de desenvolvimento do som no filme, aprimorando-o, assim, como forma de espetáculo e entretenimento. A criação da modalidade dos *filmes falantes*, citados acima, também revela a importância da música na construção do discurso cinematográfico, já que foi dada à arte do

²⁷ Nos primeiros protótipos do cinematógrafo dos irmãos Lumière, cada rolo de filme tinha 20 metros de comprimento. Estima-se que cada 30 cm de filme projetado na época durasse aproximadamente um segundo. Assim, os pequenos filmes produzidos na França no final do século XIX deviam ter cerca de um minuto de duração. Considerando que as primeiras projeções no Brasil foram realizadas com máquinas importadas da Europa, é provável que os primeiros filmes exibidos no país tivessem duração semelhante.

canto a primazia da articulação entre som e imagem, mesmo que na forma dublada. Para Tinhorão (1972, p. 244), “o interesse do cinema pelo canto e pela dança era compreensível. Como o cinema era imagem em movimento, os produtores perceberam que bastava apresentar os ídolos dos palcos da época, cantando ou dançando, para atrair o público”.

A música se fez presente também no gênero que ficou conhecido por *filme revista*, uma clara referência ao *teatro de revista*²⁸. Segundo Vieira (1997, p.117), em 1910, o público do Rio de Janeiro pôde assistir à revista *Paz e amor*, que comentava e reproduzia acontecimentos da época, além de levar para a tela cenas do cotidiano dos cariocas. Jornais do período exaltaram o filme por combinar “música e dança com personagens cômicos tirados de situações familiares do cotidiano” (Idem, p.117). Magalhães Jr.²⁹ (1957), citado por Viany (1993, p. 30), observa que os acontecimentos mostrados em *Paz e amor* foram acompanhados, segundo os próprios anúncios da época, por “músicas saltitantes, canções ridentes e diálogos cheios de graça”. Na tela estavam as figuras mais populares da cidade do Rio: “os cantores de circo, dos espetáculos ao ar livre do Passeio Público, das casas de chope da rua do Lavradio e os atores do teatro de revista da Praça Tiradentes” (Tinhorão, 1972, p. 244).

Mesmo padecendo de falta de recursos técnicos e financeiros, os entusiastas do cinema nacional buscaram manter um nível de produção de filmes no país capaz de alcançar sucesso de público. É o que revela mais uma vez Viany (1993, p. 33), ao comentar uma das primeiras tentativas de industrialização do cinema nacional, ocorrida entre os anos de 1915 e 1916, com a construção de um estúdio de filmagem no Rio de Janeiro. A empreitada, assumida pelo já citado Antonio Leal, obteve sucesso, pelo menos em um filme, uma

²⁸ Gênero teatral popular no século XIX e início do século XX, caracterizado pela apresentação de números de comédia e musicais, fazendo uma retrospectiva crítica e bem-humorada dos acontecimentos sociais e políticos do ano anterior.

²⁹ Magalhães Jr., Raimundo. *O fabuloso Patrocínio Filho*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1957.

adaptação do romance *Lucíola*, de José de Alencar, uma das várias iniciativas de colaboração entre literatura e cinema nos filmes brasileiros.

A partir daí, outras tentativas de organização da produção brasileira seguindo padrões técnicos e comerciais mais audaciosos se seguiram, tanto em experiências isoladas em cidades como Recife, Porto Alegre, Maceió e Cataguases, em Minas Gerais, quanto em empreendimentos de maior investimento, como a fundação da produtora *Guanabara* (final da década de 1910), no Rio de Janeiro e da *Visual Film* (criada no ano de 1925), em São Paulo (Viany, 1993, p. 43).

Porém, é com a afirmação do cinema sonoro que surgiram as duas primeiras empresas produtoras de maior impacto para a filmografia brasileira: a Cinédia (fundada no início dos anos 1930 por Ademar Gonzaga*) e a Brasil Vita Filme (fundada em 1933 pela portuguesa radicada no Brasil, Carmen Santos*).

A Cinédia produziu cerca de sessenta filmes de ficção de longa-metragem** (Maia, 2002, p. 49) e uma de suas produções mais marcantes foi *Ganga Bruta* (1932-1933). O filme foi escrito por Otávio Gabus Mendes e teve a direção entregue a Humberto Mauro*. A produção também marcou a estreia de Radamés Gnattali no cinema. Na época, o músico trabalhou na composição de temas para o filme e na seleção de músicas de outros compositores.

Sendo um filme parcialmente sonoro, assim como o norte-americano *O cantor de jazz* (*The jazz Singer*, 1927), com algumas poucas falas gravadas em disco (Viany, 1993, p.78), as possibilidades expressivas da música não-diegética tiveram bastante importância nesta produção. Maia (2002, p. 52) observa a influência da estética musical hollywoodiana já presente na música:

Em *Ganga Bruta*, Radamés Gnattali, o compositor mais citado nas fichas técnicas da Cinédia, e que viria a ser um dos compositores mais atuantes do cinema brasileiro de todos os tempos, estreou em longas-metragens de ficção seguindo a “receita”. Gnattali emprega o modo menor em passagens tristes ou reflexivas, o modo maior em cenas alegres, dominantes estendidas e dissonância nas cenas de tensão. O ritmo musical está quase sempre subordinado ao ritmo da ação.

No filme encontram-se outros exemplos de utilização da trilha musical segundo padrões já consagrados nas produções estadunidenses: cenas que mostram locais sofisticados e personagens de classes sociais mais altas são associadas à música de concerto; ritmo afro-brasileiro e uma orquestração com ênfase na percussão são as bases da música associada à classe trabalhadora, que aparece bebendo e se divertindo no bar (Maia, 2002, p. 52). A análise do autor deixa claros alguns dos princípios listados na seção anterior deste trabalho quando tratamos das convenções musicais do cinema hollywoodiano, detalhadas por Gorbman (1987) (ver p. 32-41). A função da referência narrativa está na diferença de gênero das músicas: música clássica conota sofisticação, elegância, classe, e percussão afro-brasileira remete ao popular, às classes menos favorecidas, aos negros e mestiços. Quanto ao emprego do modo menor em passagens tristes ou reflexivas, o modo maior em cenas alegres, acordes dominantes repetidos em sequência e dissonância nas cenas de tensão, verificamos uma aproximação possível ao princípio da música de cinema como significante de emoção (ver p. 34 e 35). Neste caso, a música buscou reforçar o impacto emocional dos eventos narrativos, reforçando as imagens através de associações audiovisuais herdadas de formas dramático-musicais anteriores ao cinema, como a ópera.

Ainda que as músicas não-diegéticas estivessem presentes nos filmes da Cinédia e da Brasil Vita, foi na exploração de histórias que apresentavam números musicais cantados (diegéticos) que as empresas conquistaram a maior parcela de seu público. Valendo-se da experiência de atores do teatro e de artistas do rádio, diretores e produtores criaram o gênero musical carnavalesco, também conhecido como *musicarnavalesco*. Em 1933, “a Cinédia

inaugurava de uma vez por todas o ciclo musicarnavalesco com *A voz do carnaval*, em que Carmen Miranda fazia sua estréia no cinema. Daí por diante, pode-se dizer que não houve um ano sem seu filme de carnaval” (Viany, p.78). A tomada do modelo norte-americano como referência de produção em cinema começou a se mostrar com a estratégia de implantação de um *star system* local, como salienta Bernadet (1990, p.159):

A indústria cinematográfica criou suas estrelas, mas às vezes aproveita-se do estrelismo criado por outros veículos. É o que se verifica no Brasil, onde o Olimpo foi americano e os atores cinematográficos nunca chegaram a se consolidar. Mas quando se faz um filme com Vicente Celestino (*O ébrio*, 1946) (...), quando se lança *Alô, alô, carnaval* (1936) "com todos os ases do rádio", quando se convida Emilinha Borba e um sem-fim de cantores (...), granjeia-se para o cinema a fama desses artistas na música, no rádio, [e anos mais tarde] na TV.

Sobre a exploração da música diegética no cinema da década de 1930, Shaw (2007, p. 69) observa que:

O cinema baseado em esquetes e números musicais criados pela recém-criada indústria cinematográfica brasileira nos anos 1930 *adotou e adaptou* elementos-chave dos musicais de *Hollywood*. *Alô, alô, Brasil!* (1935) [produzido pela Cinédia] estabeleceu a tendência, possibilitando que a audiência visse suas estrelas favoritas do rádio na tela, tanto em cena quanto nos bastidores, dando ao público uma visão geral e voyeurística da vida nos bastidores (grifo nosso).

Assim, o cinema brasileiro levou para as telas artistas como Aurora Miranda, Francisco Alves, Mesquitinha, Mário Reis, Almirante, Ary Barroso, Custódio Mesquita, Dirce Batista, dentre outros, além de grupos como o Bando da Lua (Viany, 1993, p.78).

Quanto à produção da *Brasil Vita*, Viany (1993, p.80) destaca que um dos maiores méritos da companhia não foi a produção de um *musicarnavalesco* específico, mas sim do primeiro “filme carioca a aproveitar um dos aspectos mais trágicos, exuberantes, e musicais da vida da capital do Brasil: o morro”. Produzido em 1935, *Favela dos meus amores*, dirigido por Humberto Mauro e com participação do cantor Sílvio Caldas, levou a figura popular do

malandro misturado ao samba para a tela do cinema, fórmula que conquistou o público e foi usada em outros filmes nacionais³⁰.

Crises financeiras, problemas de distribuição e arrecadação, levaram ao fechamento dos estúdios da Cinédia, em 1951 (Viany, 1993, p.80) e a morte de Carmen Santos, em 1952, marcou o fim da primeira era de produção da empresa, cujos estúdios foram vendidos à Rede Globo de Televisão, já nos anos 90 (Miranda, 1997, p. 67). As contribuições das duas companhias ao cinema nacional permaneceram presentes nos empreendimentos cinematográficos que se seguiram no país.

O surgimento da Atlântida Empresa Cinematográfica do Brasil foi um desses empreendimentos. Criada no ano de 1941, a empresa contou com a participação de importantes nomes do cinema nacional, como José Carlos Burle* e Moacir Fenelon*. O manifesto redigido quando da criação da companhia, reproduzido por Viany (1993, p.84), revela o forte desejo de engrandecimento da atividade cinematográfica no país almejado por seus produtores:

O cinema, pelos aspectos tão variados que apresenta, principalmente pela natureza industrial de suas realizações já se firmou no mundo contemporâneo como um dos mais expressivos elementos de progresso. A tal ponto que os grandes povos de hoje lhe dedicam ação permanente, entregando-se com esforço ao estudo dos métodos técnicos, financeiros e comerciais que lhe são próprios. No Brasil, o cinema ainda representa muito menos do que deveria ser e, por isso mesmo, quem se propuser, fundado em seguras razões de capacidade, a contribuir para seu desenvolvimento industrial, sem dúvida estará fadado aos maiores êxitos. E também prestará indiscutíveis serviços para a grandeza nacional (Manifesto da Atlântida, 1941, In: Viany, 1993, p.84).

Um dos fundadores da Atlântida, José Carlos Burle, revela como se deu o início da empresa:

³⁰ Viany (1993, p.74) ressalta que cinco anos antes, em 1930, *Coisas nossas* (cujo título é o mesmo do samba tema da história, de autoria de Noel Rosa) já havia levado para as telas a receita de temas populares e espontâneos da vida do Rio de Janeiro, como a figura do malandro e o samba, sendo considerado o primeiro “filmusical de nosso cinema”.

Ninguém estava produzindo nada. Cinédia parada, todo mundo parado, era um marasmo completo, todo mundo desiludido (...). Transferimos a sede da Atlântida para o Jornal do Brasil. Procuramos um estúdio. Encontramos um salão do frontão na avenida Rio Branco [Rio de Janeiro]. Fizemos uma adaptação completa do estúdio. Mandamos fazer refletores e compramos equipamentos de segunda mão. Compramos uma câmera que não era própria para cinema sonoro. Essa câmera gravava o som diretamente no negativo de imagem. Mas isso nós obturamos ali e passamos a gravar separadamente (depoimento ao Museu da Imagem e do Som, no Rio de Janeiro, em fevereiro de 1979).

As dificuldades iniciais de produção da Atlântida seguiram-se com o treinamento da equipe e a difusão dos primeiros filmes. Burle afirma que operadores de câmera foram contratados e treinados produzindo o cinejornal** *Atualidades Atlântida*, no ano de 1942. No entanto, a proibição de publicidade nos cinejornais pelo governo de Getúlio Vargas, tornou a atividade insustentável financeiramente. Os empresários partiram então para o formato de média metragem**, com o lançamento de *Astros em Revista* (1943), um filme musical que apresentava canções interpretadas por Grande Otelo, Luiz Gonzaga e Emilinha Borba. A aposta em um musical com artistas conhecidos no rádio é um indício da tentativa de se obter retorno junto ao público valendo-se da imagem de artistas do campo musical famosos no rádio brasileiro.

Após *Astros em Revista* a Atlântida iniciou a produção de longas-metragens. A maior dificuldade era a obtenção de financiamento. Segundo Burle, ao tentar levantar fundos junto aos bancos nacionais, os produtores geralmente recebiam resposta negativa, sob a justificativa de que “cinema não era negócio”. Em plena década de 1940, quando os estúdios norte-americanos produziam incessantemente com apoio de grandes bancos, os filmes nacionais sobreviviam por insistência dos realizadores que acreditavam no futuro da atividade no país.

Segundo Viany (1993, p.89), “produzindo três ou quatro filmes por ano, a companhia foi se firmando através de películas comerciais com histórias mais bem cuidadas que o comum da época”. Em busca da afirmação de um cinema brasileiro industrial, a Atlântida melhorou o padrão técnico de seus filmes, pois manteve uma constância de produção. O

sucesso de filmes da companhia deveu-se também à consolidação da “popularidade de atores como Oscarito, Grande Otelo, Anselmo Duarte, Eliana Macedo, Cyll Farney e vários outros” (Idem, p.89) que formavam um elenco de estrelas forjado no próprio cinema, e não mais no rádio ou no teatro, como em anos anteriores (Vieira, 1997, p.118).

A música não-diegética esteve presente nos filmes da Atlântida de maneira marcante. Um dos compositores mais atuantes na companhia foi Lyrio Panicali*, que trabalhou no primeiro longa-metragem** da empresa, *Moleque Tião* (1943). José Carlos Burle, que também era músico e compositor de canções populares que alcançaram sucesso no rádio, dedicava bastante atenção à música de fundo dos filmes. Em seu depoimento, ele revela sua primeira parceria no cinema com Radamés Gnattali – antes da fundação da Atlântida – no filme *Maria Bonita* (1937, de Julien Mandel). Na ocasião, Burle atuava como assistente de direção e teve uma desavença com Mandel, o diretor. A consequência da briga foi a perda da concepção musical do filme imaginada por Burle:

Eu tive um trabalho enorme com essa parte musical, porque eu tinha um carinho enorme. Quem orquestrou as canções foi Radamés Gnattali, e quem fez o fundo musical baseado nas canções foi Luis Cosme, compositor gaúcho, grande compositor, fez uma beleza. Eu fiz uma coisa: cada personagem tinha um *motivo*, um *Leitmotiv*. Então, sempre se entrelaçavam quando os dois estavam presentes, *se havia violência a música crescia para violência, se era romântica, caía no romantismo*. Bom, o Mandel, com raiva de mim, a fita pronta, colocou tudo arbitrariamente na fita. Misturou tudo aquilo, fez uma salada que no final não era nada. Foi a primeira grande decepção que eu tive (depoimento ao Museu da Imagem e do Som, no Rio de Janeiro, em fevereiro de 1979, grifo nosso).

Ainda que a produção tenha passado por vários problemas, é interessante observar a fala de Burle, como um diretor que de fato preocupava-se com a significação da música não-diegética nos filmes. Esse cuidado de um diretor de cinema, que também era músico, foi levado quatro anos mais tarde para a Atlântida, quando Burle participou da fundação da empresa e iniciou os trabalhos de produção. Ao empregar termos como *motivo* e *Leitmotiv* percebe-se que Burle possuía conhecimento das questões que envolvem a música nos filmes.

Além disso, vê-se em sua fala a compreensão da música como elemento significante de emoção, ao afirmar que a música pontuava as situações de violência ou de romance.

Apesar do cuidado com a música não-diegética nos filmes, foi nas produções de musicais, com inserção de números de música diegética, que a Atlântida obteve maior êxito. Alicerçados na cultura dos musicais carnavalescos e pela implantação de um *star system* nacional, os produtores da Atlântida especializaram-se na produção de um gênero que marcou o cinema brasileiro por, pelo menos, duas décadas: a chanchada.

Segundo Viera (1997, p. 117-119), a chanchada foi um gênero de grande aceitação popular que possibilitou o sucesso da produção brasileira nas telas do país, entre os anos de 1930 e 1950, quando a produção estadunidense possuía (e ainda possui) um controle maciço sobre a exibição no mercado nacional. Para Vieira, a primeira fase de produção de filmes do gênero pode ser exemplificada em filmes como *Coisas nossas* (1931). “Dirigido pelo norte-americano Wallace Downey* (...) [o filme] fornece o tom exato da primeira fase da chanchada, seguindo de perto o modelo dos musicais transmitidos pelas rádios americanas do período e também pelo filme musical de Hollywood (Idem, p. 117).

Burle conta que foi justamente a lembrança dos filmes musicais dirigidos por Downey que inspiraram os musicais da Atlântida. Segundo o diretor, o fracasso do segundo longa-metragem** da companhia, *É proibido sonhar* (1943), fez com que os financiamentos obtidos junto a uma cooperativa criada por produtores de cinema, no Rio de Janeiro, fossem cortados. Burle conta que, em um encontro para tentar achar uma solução para a situação financeira da empresa, cogitou-se a possibilidade de recorrer aos filmes criados à moda dos musicais feitos por Downey:

O Wallace Donwey fez aqueles filmes musicais na Cinédia, depois na Sonofilme (...), e o Ruy Costa fez um, chamado *Abacaxi Azul* [em 1944], que fez um grande sucesso. Por que a gente não convida o Ruy Costa pra fazer um filme? Então foi o que se fez. Convidou-se o Ruy Costa pra fazer um filme de carnaval. O terceiro filme da Atlântida, que meu irmão novamente teve que levantar dinheiro no nome pessoal dele, empenhando os bens dele, hipotecando pra fazer o filme. 420 contos de réis. Foi então que o Ruy Costa fez o *Tristezas não pagam dívidas* [em 1944] (José Carlos Burle em depoimento ao Museu da imagem e do Som, no Rio de Janeiro, em fevereiro de 1979).

Os poucos recursos financeiros e a dificuldade de obtê-los – como mais uma vez se observa na fala de Burle – determinavam o que podia ou não ser feito em um filme. Burle afirma que “evitavam-se cenas exteriores. Não só pela dificuldade de ordem técnica como de condições do tempo. Não se usavam refletores** ao ar livre naquele tempo. *Moleque Tião* (1943) teve muitas cenas no exterior. Mas às vezes fazíamos ruas dentro do estúdio”.

Diante das complicações de produção as chanchadas firmaram-se como uma alternativa de produção relativamente simples e de retorno garantido para a Atlântida. Os enredos simples, lineares, asseguraram uma fácil e rápida identificação da história por um público amplo e heterogêneo, como observa Vieira (1997, p. 118):

O investimento em produções baratas, filmadas rapidamente, com equipes e elenco que recebiam baixos salários, aliado à enorme aceitação popular desses filmes, fez das chanchadas um empreendimento seguro e ideal. A exibição ditava, dessa forma, a “solução” ideal para o cinema brasileiro, celebrando a repetição contínua de um gênero de inquestionável resposta de público, que, por isso mesmo, num mercado inundado de filmes estrangeiros, garantiu a visibilidade de um cinema nacional para um público de massa.

Curiosamente, José Carlos Burle rejeita o rótulo de chanchada para os filmes da Atlântida:

Não sei quem foi que inventou não [o termo chanchada]. Sei que pegou, não é? *E que nunca me atingiu, nunca liguei pra isso não*. Sempre fiz aquilo que eu podia fazer. Quando eu fiz meu último filme, eu fui a um programa de televisão e o Jota Silvestre [apresentador do programa] me disse: “por que você antes só fazia chanchada e agora está fazendo filmes sérios?”. Em primeiro lugar, eu não tenho culpa se você só assiste às chanchadas. O que acontecia era isso, *as pessoas não iam ver os bons filmes, os filmes que a gente fazia que não eram chanchadas*. Inclusive a gente tinha até filme premiado (José Carlos Burle em depoimento ao Museu da imagem e do Som, no Rio de Janeiro, em fevereiro de 1979, grifo nosso).

Ao examinar a fala de Burle percebe-se certo desconforto em relação à classificação de muitos filmes da Atlântida como chanchadas. O fato de Burle enfatizar o problema da baixa frequência do público nos ditos “bons filmes, que não eram chanchadas” revela que ele próprio tendia a aplicar aos produtos culturais de sua empresa uma divisão que parece ser entre filmes de entretenimento e filmes sérios (ou entre filmes comerciais e filmes de autor, se recorrermos novamente a divisão ideológica elaborada por Rocha, ver p. 27).

Compreende-se melhor o comportamento de Burle ao examinarmos a origem do nome chanchada, que segundo Didier (1996, p.28) é de proveniência espanhola, podendo ser traduzido para o português como *porcaria*, associada também a peças teatrais de baixa qualidade, destinadas a fazer rir ³¹. A questão que perpassa todo o problema relacionado à denominação chanchada deve ser ampliada através de uma pergunta: quem rotulava os filmes que eram produzidos no Brasil?

Nesse sentido devemos pensar que os críticos possivelmente fossem os responsáveis por taxar determinado filme por chanchada ou não. Segundo Burle, em sua época a crítica de cinema sempre tentava ridicularizar o filme nacional, colocando-o em uma posição de inferioridade. Sendo produtor de cinema, enfrentando vários problemas de produção, exibição e arrecadação de seus filmes pode-se pensar que Burle se posicionasse contra a crítica e contra os filmes norte-americanos que inundavam o mercado brasileiro:

O negócio é o seguinte. Eu tinha que ter *pinimba* com os americanos porque nós estávamos praticamente sozinhos. A Cinédia produzia assim, extemporaneamente, um filme ou outro como fez *O Ébrio* [1946], depois *O Cortiço* [1945], mas eram filmes esporádicos (...). Nós estávamos lutando perenemente contra a exibição, contra o exibidor e contra o cinema americano que não queria de jeito nenhum [o desenvolvimento do cinema nacional] (...). Eu fiquei com idiossincrasia com o americano. Muita gente dizia que eu era comunista. Eu não era comunista. Eu era antiamericano. Eu era contra o imperialismo aqui. Se fosse o cinema russo me oprimindo eu seria contra ele (José Carlos Burle em depoimento ao Museu da imagem e do Som, no Rio de Janeiro, em fevereiro de 1979, grifo nosso).

³¹ A definição do termo chanchada foi retirada do *Dicionário on-line*, <http://www.dicio.com.br> (acesso em janeiro de 2011).

Se a chanchada se apresentava como uma alternativa para levar o público brasileiro a assistir filmes nacionais e se os produtores brasileiros precisavam se manter vivos frente à força do filme americano, não seria de se estranhar que as chanchadas fossem a tônica da produção da Atlântida, já que eram produtos que traziam bons resultados para a companhia. Assim, observa-se que muitos dos filmes considerados chanchadas apresentavam uma unidade discursiva, valendo-se de estratégias comunicacionais semelhantes que sempre conquistavam o público. De acordo com Vieira (1997, p. 118), “a empatia do público com o universo da chanchada se apoiava, entre outros elementos, em personagens que ainda mantinham traços de uma sociedade pré-industrial, prezando valores de amizade, camaradagem, vizinhança, costumes comunitários típicos do interior ou do subúrbio carioca”.

A música também servia aos filmes como um importante elemento na tentativa de conquistar o público. As produções da Atlântida eram frequentemente entremeadas por números musicais, como em uma antecipação ao que conhecemos hoje como *videoclipe***. Grande parte destes números não tinha uma ligação com o enredo, funcionando como uma alternativa de identificação do público com o filme através da apresentação de canções de sucesso, ou canções que fariam sucesso no carnaval seguinte (Vieira, 1997, p. 118), continuando a tradição dos musicarnavalescos produzidos na década anterior. Observa-se nesta prática, uma tentativa de conquistar o público através das músicas e do uso das imagens dos artistas consagrados no rádio.

Outra característica presentes nas chanchadas da Atlântida eram as sátiras aos filmes hollywoodianos, como observa Shaw (2007, p. 69):

Do meio para o final dos anos 1950, a chanchada continuou buscando inspiração além das fronteiras brasileiras, imitando aspectos de famosos filmes *hollywoodianos* como *Samson and Delilah* (1949), *High Noon* (1952) e *How to marry a millionaire* (1953), e aparentemente impondo uma realidade estrangeira ao público brasileiro. Mas apesar da aparente inocência e jocosidade das chanchadas como *Nem Sansão nem Dalila* (1954), *Matar ou correr* (1954) e *Garotas e samba* (1957), estes filmes exibiam uma crítica irreverente ao modelo sagrado dominante e apontavam o choque cultural entre a visão hollywoodiana de mundo e a realidade

da vida brasileira devorando o original para criar algo novo e autenticamente nacional em essência. (...) As imitações brasileiras eram *desprezadas pelos críticos como parentes pobres dos originais americanos* nos quais estas eram inspiradas, às vezes bem livremente. *Mas é precisamente nessa inocência, em sua falta de pretensão, sua inferioridade técnica e seu humor auto-depreciativo que reside a chave de seu brasilianismo intrínseco* (grifo nosso).

Ao falar de suas preferências no cinema, Burle confirma seu apreço pelas sátiras, e mostra uma atitude que pode ser lida como uma tomada de posição estético-ideológica do cinema que fazia:

René Clair eu gostava muito. Gostava muito do cinema russo, do Eisenstein (...), do Buñuel, essa turma toda eu me interessei sempre, muito. Apenas eu media as distancias não é? Do americano eu gostava muito era do Frank Capra. Por causa das sátiras. Eu adoro sátiras. Em todas essas fitas assim eu sempre fiz um fundozinho de sátira. O maior sucesso de bilheteria que eu tive foi *Depois eu conto* [1956] que era um filme satírico de ponta a ponta. De ponta a ponta sátira (José Carlos Burle em depoimento ao Museu da imagem e do Som, no Rio de Janeiro, em fevereiro de 1979, grifo nosso).

Filmes como *Nem Sansão nem Dalila* (1954), *Matar ou correr* (1954), ambos da Atlântida, apresentam traços de irreverência e crítica ao modelo estadunidense não apenas em seus enredos, mas também na música não-diegética. Segundo Maia (2002, p.54), a música de Lyrio Panicali*, para ambos os filmes, “faz referências mais ou menos explícitas à música dos filmes hollywoodianos [nos quais as produções brasileiras se inspiraram], numa relação intertextual de sátira que fica clara já na abertura dos dois filmes”. Maia (2002, p. 54-55) ressalta que:

A música de *Nem Sansão nem Dalila*, uma sátira à super-produção hollywoodiana *Sansão e Dalila* (Cecil B. de Mille, 1949), começa com os metais executando melodias a duas vozes em intervalos de quartas e quintas paralelas e tímpanos marcando as semínimas, remetendo o ouvinte/espectador ao estilo épico do diretor Cecil B. de Mille*. Na abertura de *Matar ou correr* a percussão e os metais em ritmo “galopado” situam o espectador no clima de sátira ao faroeste de Hollywood. Outra referência importante ao gênero faroeste são as cadências plagais, típicas na música de filmes americanos deste gênero, utilizadas, em geral, em grandes planos gerais** de paisagens.

Em *O homem do Sputnik* (produção da Atlântida de 1959), dirigido por Carlos Manga, com música de Alexandre Gnattali*, também encontramos estratégias musicais que revelam traços satíricos, semelhantes aos citados acima.

O filme é centrado na história de um produtor rural simples, de nome Anastácio, que supostamente detém a posse do satélite Sputnik, caído do espaço diretamente em seu galinheiro. As atenções da mídia se voltam para Anastácio e logo os governos dos Estados Unidos, União Soviética e França demonstram interesse pelo objeto. Delegações das três nações viajam ao Rio de Janeiro, onde encontram Anastácio (Oscarito) e a mulher, Diocleciana (Zezé Macedo), hospedados em um hotel de luxo. A sequência em que representantes dos Estados Unidos e da URSS se encontram é marcante do ponto de vista musical. Na porta do hotel, os carros das delegações dos dois países estacionam frente a frente. Durante dez segundos ouvimos um tema orquestral, tocado por cordas e metais sugerindo certa expectativa sobre o que se dará em seguida. Os dois grupos saem animados, demonstrando ansiedade em encontrar brasileiros. A câmera fecha em plano americano** nos três americanos e ouvimos um característico tema de jazz, no lugar da orquestra. Um corte** no plano nos leva à imagem dos três soviéticos. A música acompanha a mudança e o que se ouve então é o tema orquestral que pode nos remeter às sinfonias russas. Há mais um corte seco** para o lado estadunidense e logo mais um para o lado soviético. Os cortes se sucedem mais uma vez e a música muda junto com os cortes da montagem da sequência. No final os dois grupos são focalizados em plano conjunto** e sons de combate – aviões, bombardeios e tiros – encobrem a música.

Neste exemplo, notamos uma relação muito interessante entre imagens, música e efeitos sonoros. A sequência do encontro dura 37 segundos, sendo 22 segundos preenchidos por música e os outros 15 segundos preenchidos por efeitos sonoros. Analisando essa curta parte da trilha sonora, podemos encontrar pontos de convergência entre a composição de

Alexandre Gnattali e os princípios de utilização da música no cinema estadunidense explicados por Gorbman (1987). A música se enquadra no princípio da referência narrativa, ajudando o espectador a se situar em relação aos níveis de narração da história. Quando os americanos estão em cena ouvimos um jazz, que claramente os identifica com os Estados Unidos. A intenção do autor foi a mesma em relação à entrada dos soviéticos em cena, acompanhados pela música sinfônica. Todavia, acreditamos ser mais difícil realizar a mesma identificação, já que a percepção das origens do jazz é muito mais fácil, por tratar-se de música popular, portanto, de maior difusão, e por carregar padrões estéticos musicais mais facilmente identificáveis do que a música sinfônica. Seria muito mais difícil dizer, em poucos segundos e em se tratando de um público que não possui um conhecimento musical sobre a tradição musical sinfônica, que uma música pertence à esta ou àquela escola de composição. Mas, tratando-se de um filme, entendemos que as imagens se sobrepõem à música, e a questão da música sinfônica ser identificada como russa ou não, acaba não importando propriamente. Ao focalizar os estadunidenses acompanhados por seu jazz e em seguida colocar em cena os soviéticos, a identificação se faz de maneira fácil. O importante neste exemplo é a contraposição de planos, enfatizada pela contraposição de música. Estadunidenses e soviéticos se olham e demonstram o ódio que sentem, numa alusão às tensões entre os dois países durante o período da Guerra Fria³². Os cortes secos e as mudanças abruptas da música só fazem situar o espectador em relação aos pontos de vista da narração. Num primeiro momento, quem *fala* são os estadunidenses. Depois os soviéticos, e assim se alternam. Os pontos de vista mudam. A música ajuda a revelar quem é o dono do discurso em

³² Conflito ideológico vivido entre os Estados Unidos e a União Soviética, no período entre o final da Segunda Guerra Mundial e o ano de 1991. Os principais aspectos da Guerra Fria envolveram disputas de ordem política, militar e econômica entre as duas nações e suas zonas de influência pelo mundo.

cada momento, numa clara demarcação narrativa, na verdade, um reforço de efeito cômico à narrativa.

Fica patente neste caso que a música exerce um papel redundante, mas atua como um significante de comicidade. Afinal, antes desta sequência, já sabemos quem são os estadunidenses e os soviéticos. Não seria preciso uma música que os ilustrasse de forma tão marcante. Mas, aqui temos de levar em conta uma questão importante: o gênero do filme. Por ser uma chanchada, podemos esperar que a música seja colocada em grande quantidade. Neste gênero, todos os *vazios*, transições de cena, quedas de objetos e personagens, são, geralmente, preenchidos pela trilha musical. Ainda que a presença da música pareça exagerada, devemos levar em consideração a intenção comunicativa e estética. A economia musical não é almejada neste tipo de filme.

Além disso, é possível, como afirmamos anteriormente, entender este trecho de *O homem do Sputnik*, como uma abordagem irreverente e crítica ao conflito entre Estados Unidos e Rússia. Através de um tom marcadamente satírico e engraçado, os atores reduzem um conflito global entre nações ao enfrentamento de personagens caricatos e cômicos. E toda esta abordagem humorística é contextualizada ricamente pela música.

A produção cinematográfica da Atlântida declinou devido à falta de infraestrutura de produção, quase sempre feita em estúdios insuficientes e improvisados (Vianny, 1997, p.90). Burle atribui o declínio da empresa aos infindáveis problemas financeiros, brigas internas entre os produtores e a dificuldade de sustentar o filme nacional em um cenário amplamente favorável ao cinema americano. O filme de 1962, *Os apavorados*, foi a última produção da companhia e teve a composição musical assinada por Alexandre Gnattali (Maia, 2002, p.147).

Deslocando o eixo produtivo do cinema brasileiro do Rio de Janeiro para São Paulo, chegamos à criação da Companhia Cinematográfica Vera Cruz.

Fundada no dia 4 de novembro de 1949, pelo italiano Franco Zampari, a empresa deixou um legado de dezoito filmes finalizados (Viany, 1993, p.95). O empreendimento grandioso refletiu um momento histórico propício ao desenvolvimento da indústria cinematográfica brasileira. Segundo Paranaguá (1997, p. 561), a queda da ditadura getulista e a efervescência do pós-guerra, levaram uma parcela próspera da comunidade de ascendência italiana radicada em São Paulo a investir no setor de cultura. (no mesmo período, Zampari e Francisco Matarazzo Sobrinho, já haviam criado o Museu de Arte Moderna – MAM – e o Teatro Brasileiro de Comédia – TBC) (Idem, p.561).

Um dos marcos das vultosas quantias investidas na Vera Cruz foi a construção dos modernos estúdios de filmagem, situados na cidade de São Bernardo do Campo, e a contratação de profissionais vindos de mais de 25 diferentes países. Para Viany (1997, p.97), o nível técnico e artístico dos filmes nacionais melhorou sensivelmente depois dos estúdios de São Bernardo. “Além disso, com todas suas falhas de estrutura, programa e administração, não há dúvida de que, num sentido histórico, a Vera Cruz precipitou a industrialização do cinema no Brasil” (Idem, p.97).

Quanto ao conteúdo dos filmes, verificamos uma busca pela aproximação da narrativa hollywoodiana a histórias brasileiras. Paranaguá (1997, p. 561) observa que há em argumentos* da Vera Cruz a conciliação de códigos narrativos do cinema clássico com histórias de *cor local*, como em *Caiçara* (1950, melodrama musical), *Tico-tico no fubá* (1952, biografia romanceada do compositor Zequinha de Abreu), *Sinhá Moça* (1953, melodrama histórico abolicionista) e *O cangaceiro* (1953, este último premiado no Festival de Cannes, em 1953). Outros destaques nas produções da companhia foram as comédias de costumes protagonizadas por Amácio Mazzaroppi, comediante que bateu recordes de bilheteria.

Quanto às trilhas musicais também é possível observar a influência exercida pelo padrão estadunidense. Quatro compositores brasileiros - Radamés Gnattali, Guerra Peixe*,

Francisco Mignone* e Gabriel Migliori* – e o italiano Enrico Simonetti*, formaram o time de músicos da companhia e segundo Onofre (2005, p.32), conservaram um estilo de composição vindo da música erudita europeia do século XIX formatado pela linguagem musical dos filmes de Hollywood:

O que devemos refletir é o fato de estarmos analisando a música composta para cinema e aí consideramos que esses compositores receberam influências da música de cinema orquestral advinda dos EUA, pois esse era o padrão de referência da época. Estas influências são semelhanças observadas principalmente no período de composição para música de cinema americano da década de 30 e 40 (Onofre, 2005, p. 33).

Para Onofre (2005, p.33), os trabalhos dos compositores Eric Korngold* e Max Steiner* podem ser tomados como principais referências para os músicos brasileiros atuantes no cinema, devido à importância desses compositores em Hollywood. A autora observa, nas produções estadunidenses, a presença constante de recursos musicais como o *mickeymousing***, o *stinger***, além de grandes orquestrações para os temas musicais dos créditos de abertura, largamente encontradas também nas produções nacionais.

Segundo Maia (2002, p.59), os filmes da Vera Cruz, bem como as produções da Cinédia e da Atlântida, “refletem a forte influência do modelo clássico da música para cinema sobre o filme comercial dominante no Brasil durante o período em que a produção cinematográfica nacional procurava seguir os passos do *modo de fazer* industrial hollywoodiano”. O autor considera ainda que o material musical não-diegético dos filmes comerciais nacionais são constantemente inspirados nas composições do Romantismo europeu, e que “a música, na grande maioria das cenas e sequências, opera em paralelo e subordinada ao fluxo dramático e evita conflitos com os diálogos” (Maia, 2002, p.59).

A Vera Cruz interrompeu sua produção no ano de 1954, cinco anos após a inauguração. Autores como Paranaguá (1997) e Viany (1993) apontam uma série de problemas, como falhas administrativas, pouco conhecimento do mercado brasileiro e entrega

da distribuição de filmes a companhias internacionais, como os principais fatores que levaram à derrocada da companhia.

Todavia, há que se ressaltar a importância da Vera Cruz no desenvolvimento do padrão técnico dos filmes brasileiros, além da melhora da qualidade da interpretação e da formação de profissionais de cinema. Além disso, a diminuição da dependência artística e temática dos filmes em relação ao rádio, ao teatro de revistas e ao espetáculo musical deve ser lembrada como um dos legados da empresa (Paranaguá, 1997, p.562).

Após esta breve contextualização histórica da produção cinematográfica brasileira com ênfase na música para cinema até os anos 50, nos deteremos exclusivamente nas trilhas musicais do compositor Radamés Gnattali e observar de que maneira ele construiu articulações entre imagens e música.

Através do exame de alguns de seus trabalhos vamos buscar os princípios norteadores de suas trilhas e apontar caminhos para entender os motivos que levaram Gnattali a se firmar como um dos compositores mais requisitados pela indústria cinematográfica no país.

CAPÍTULO II – RADAMÉS: O COMPOSITOR DE MÚSICA DE CINEMA

2.1 – A carreira

Tímido, retraído, mal humorado, humilde, perfeccionista, gênio. Os amigos que conviveram com Radamés Gnattali atribuem todas essas características ao gaúcho nascido em Porto Alegre, aos 27 dias de janeiro do ano de 1906. Filho de Alessandro Gnattali – imigrante italiano que trabalhou muito tempo como operário antes de se dedicar à carreira de professor de música e regente – e Adélia Fossati – também de família italiana e de forte ligação com a música – Radamés se tornou um dos nomes mais importantes da música brasileira.

A música sempre fez parte da vida de Radamés. As primeiras lições de piano foram dadas pela própria mãe. Aos 14 anos iniciou seus estudos no Conservatório de Música de Porto Alegre: “fiz o exame e me puseram no quinto ano. Naquele tempo eram nove anos (...). Estudei até os dezoito anos e me formei com medalha de ouro” (Radamés Gnattali em depoimento ao Museu da Imagem e do Som, no Rio de Janeiro, em agosto de 1985).

O incentivo do pai, que comprava partituras para Radamés estudar, também foi um dos fatores que contribuíram para seu desenvolvimento e treinamento de leitura musical, habilidade aprimorada ao longo dos anos:

Com dezoito anos. Nesse tempo já tocava Villa Lobos. Não ouvia, eu tocava. Naquele tempo não tinha vitrola, não tinha rádio, não tinha nada. O meu pai comprou tudo que tinha de Villa Lobos e me dava. Nazareth, por exemplo, já comecei a tocar nessa época. Já tinha impresso lá [Porto Alegre]. Agora, ouvir mesmo só muito tempo depois, em 1924, 1925 (sic). Aí então eu tinha vitrola e já ouvia alguma coisa (Radamés Gnattali em depoimento ao Museu da Imagem e do som, no Rio de Janeiro, em agosto de 1985).

Paralelamente aos estudos formais de piano, violino, teoria e solfejo, Radamés aprendeu música através do contato com músicos populares, frequentando serestas e blocos carnavalescos, quando substituía o piano pelo cavaquinho (Barbosa e Devos, 1984, p.13). Atuou também como violista no Quarteto de Cordas Henrique Oswald, o que lhe garantiu intimidade com a formação de base da orquestra sinfônica.

Morando em Porto Alegre, sustentou-se tocando no quarteto de cordas, animando filmes mudos ao piano e dando aulas. Todavia, tornar-se concertista era sua meta. Tanto que em 1924, aos 18 anos, apresentou um programa de peças de alto nível de exigência técnica no Rio de Janeiro, no então Instituto Nacional de Música, sob a orientação de seu professor, Guilherme Fontainha:

Estava cursando o último ano de piano em 1924. Aí o [Guilherme] Fontainha me trouxe ao Rio como aluno dele, pra tocar no Conservatório. Me trouxe aqui pro Rio. A crítica foi espetacular. Eu tinha tudo, né, pra ser um grande pianista. Naquela época que eu toquei aquilo tudo aí [peças de Franz Liszt e de Wilhelm Friedemann Bach] foi um negocio sério. O Fontainha convidou os críticos todos (Radamés Gnattali em depoimento ao Museu da Imagem e do som, no Rio de Janeiro, em agosto de 1985).

A repercussão do concerto pôde ser sentida nos jornais da capital do país, como a

Gazeta de Notícias:

Poucos estreatantes têm obtido o sucesso, vivo, entusiasmador, que obteve Radamés Gnattali (sic), o jovem pianista sul-riograndense, apresentado em noite de quinta-feira última, no Instituto Nacional de Música, pelo seu professor, o ilustrado Sr. Guilherme Fontainha, ao grande público carioca. Honrando o Conservatório de Porto Alegre, a que pertence e onde fez todo o seu curso, Radamés Gnattali (sic) veio receber o baptismo de applausos da metrópole, antes de emprehender o voo aos altos destinos que o esperem nos maiores centros artísticos europeus, onde certamente o esperam os mesmos triumphos que ennobrecem a carreira de tantos “virtuosos” brasileiros do piano (Gazeta de Notícias, 3 de agosto de 1924).³³

³³ Acesso ao artigo digitalizado no site oficial de Radamés Gnattali, <http://www.radamesgnattali.com.br> (acesso em janeiro de 2001).

O “voo aos altos destinos” artísticos na Europa não veio nos anos seguintes, pelo menos não como virtuose do piano, como Radamés esperava. Estabeleceu-se definitivamente no Rio em 1932. Casado com Vera Fiori – gaúcha da cidade de São Leopoldo – Radamés exerceu múltiplas funções vivendo exclusivamente da atividade musical. Tocou piano em bailes, cassinos, operetas, realizou gravações e trabalhou como pianista e arranjador para rádios no Rio de Janeiro, como a Mayrink Veiga, a Cajoti, a Rádio Clube, a Transmissora e a Nacional, onde permaneceu a maior parte da carreira.

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 (...). Eu tenho muita inveja desses pianistas todos, como o Estrella [Arnaldo Estrella], o Moreira Lima [Arthur Moreira Lima], esses pianistas todos que vivem disso, porque o que eu gosto, mesmo, é de tocar piano. Mas para isso tem que se estudar, no mínimo, oito horas por dia, não se preocupar em ter que trabalhar para ganhar dinheiro. Eu gostaria de ser um grande pianista (site oficial de Radamés Gnattali, <http://www.radamésgnattali.com.br>, acesso em janeiro de 2011).

A carreira de concertista não decolou, mas a mudança para o Rio de Janeiro possibilitou a ampliação dos horizontes musicais de Gnattali. Uma de suas experiências mais marcantes foi o contato com o pianista Ernesto Nazareth, que tocava na sala de espera do Cinema Odeon, no centro do Rio de Janeiro:

Conheci Nazareth com 25, 26 anos, quando ele tocava no Cinema Odeon, na Rio Branco com Sete de Setembro [no centro do Rio de Janeiro]. Um dia eu estava passando, ouvi aquele som e era o próprio Nazareth tocando. Eu não entrava porque não tinha dinheiro pro cinema, mas do lado de fora eu o ouvia. Sempre juntava um povinho para ouvir (...). Eu acho que não tocam hoje o Nazareth como se deve, porque pensam que Nazareth era um *pianeiro*, quando era um *pianista*. Não tocava nada *staccato*. Tocava, mesmo, como se estivesse tocando Chopin, usava o pedal, era um pianista muito bom (site oficial de Radamés Gnattali, <http://www.radamésgnattali.com.br>, acesso em janeiro de 2011, grifo nosso).

É interessante perceber a distinção feita por Radamés entre os termos *pianeiro* e *pianista* quando se referia a Ernesto Nazareth. De fato, na virada do século XIX para o XX, e nas primeiras décadas deste, era comum dividir os pianistas entre os que possuíam formação

musical e aqueles que aprendiam e tocavam de ouvido. Segundo Tinhorão (2005, p. 196), em meados do século XIX, o piano começou a se tornar um instrumento acessível a comerciantes e profissionais liberais mais bem-sucedidos, devido à queda de seu preço no mercado de instrumentos musicais:

Para a música popular isso significou a incorporação, aos conjuntos instrumentais, de mais um elemento, ao lado da recente formação de flauta, violão e cavaquinho, e possibilitou ainda o aparecimento de um novo tipo de artista do povo: o tocador de piano possuidor de pouca teoria e muito balanço que, para distinguir dos pianistas de escola se convencionou chamar (algo depreciativamente) de *planeiro* (Tinhorão, 2005, p. 196 e 197).

Como é possível notar no depoimento de Gnattali (página anterior), Ernesto Nazareth não fazia parte da classe dos planeiros, sendo, para ele, um verdadeiro pianista, devido à qualidade de sua interpretação (tocava “como se estivesse tocando Chopin”). Para ele, os planeiros encontravam-se de fato, em alguns locais do centro do Rio, como a Rua do Ouvidor, onde se juntavam para esperar por trabalho. Ainda que o termo estivesse envolvido por uma conotação pejorativa na época, Gnattali, não se privou do contato com os músicos, e percebeu neles uma grande fonte de aprendizado de música popular brasileira:

Na loja do [Guilherme] Fontainha alugava salas pra dar aula e lá juntavam aqueles planeiros todos da época. O Nonô, o Costinha. Sete ou oito pianistas que iam pra lá esperar trabalho, porque naquela época os bailes assim de pequena sociedade, de família, eram feitos com piano, só com piano. Então eles telefonavam pra lá e marcavam e o sujeito ia trabalhar. Eles ficavam lá tocando piano. Faziam as composições que o Fontainha editava lá. Então eu via aquele troço lá que eu tinha vindo do sul, e naquele tempo o samba era só no Rio de Janeiro, em São Paulo mesmo ninguém sabia tocar samba, até há pouco tempo mesmo [risos]. Depois com o rádio que começaram a ouvir, então todo mundo toca. Naquele tempo lá em Porto Alegre mesmo a gente tocava era tango argentino não é? (...) Aí quando eu cheguei aqui, cheguei lá na Vieira Machado e vi aqueles caras tocando piano e fiquei “que troço é esse?”, que eu nunca tinha visto ninguém tocar daquele jeito com pedal, sabe como é? Aproveita o pedal para dar ritmo não é? E tocava com a mão esquerda porque não tinha nem bateria nem contrabaixo. Aí eu ficava do lado deles só observando, *aprendendo como se tocava música popular brasileira* (Radamés Gnattali em depoimento ao Museu da Imagem e do som, no Rio de Janeiro, em agosto de 1985, grifo nosso).

A aproximação de Radamés com os planeiros revela como o compositor não hesitava em aprender onde quer que estivesse. Em uma época em que o ensino formal de música com base em um repertório europeu era legitimado como o verdadeiro saber, é interessante

observar como o músico se voltou também para as vantagens do aprendizado musical com músicos intuitivos. Além de compreender as particularidades do acompanhamento de samba e de outros ritmos brasileiros com os pianeiros, Radamés começou a escrever as partituras das composições dos músicos populares. A atividade rendeu frutos, divulgando suas habilidades de escrita musical rápida e de arranjo:

E eles se queixavam muito que compunham muito, *fox-trot*, muita musica americana essas coisas, e editavam. Tinha uns camaradas que escreviam as partes de piano. Mas eles escreviam a melodia e botavam o acompanhamento à maneira deles. Quer dizer, não era bem como eles tocavam. A melodia era a mesma, mas o ritmo... Aí comecei a bater muito papo com eles e eles dizendo “você é pianista também, toca aí pra gente” e eu dizia “não, agora não”, senão ia dar um vexame danado não é? Tocar o que? Chopin? Aí eu me lembro que um dia, o Costinha era um que tocava assim, tinha uma mãozinha assim, e ele disse “você quer tocar essa musica aqui pra mim?”. Aí eu toquei e ele disse: “mas não é nada disso que eu escrevi”. Aí eu disse pra ele, quando você fizer outro você me fala que eu escrevo pra você. Depois de um certo tempo, ele disse que queria que eu escrevesse uma música. Aí ele foi tocando e eu fui escrevendo tudo que ele estava tocando igualzinho. Quando acabou de escrever, aí eu disse, agora eu vou tocar pra você pra ver se está certo. Toquei. Aí ele disse que era aquilo mesmo. Quer dizer que se você pegar as músicas impressas daquela época, muitas deles são iguais as que eles tocavam (Radamés Gnattali em depoimento ao Museu da Imagem e do som, no Rio de Janeiro, em agosto de 1985).

Alguns anos mais tarde, em 1936, foi contratado como pianista pela Rádio Nacional, mas logo passou a arranjador e diretor musical. O início da atividade de arranjador também ocorreu de maneira informal. O desenvolvimento do trabalho contribuiu para o manejo da orquestra que utilizava em suas peças de concerto:

Eu fui estudar *ouvindo* as coisas. Quando eu comecei a escrever pra orquestra sinfônica, quando eu não sabia eu perguntava, por exemplo, um trombone, eu perguntava ao trombonista. Não pode ter vergonha de perguntar, tem que perguntar. Depois estudei um pouco de flauta, um pouco de clarinete, estudei violino muito tempo, isso é muito bom pras cordas, viola, violoncelo eu conheço bem (...). Mas, você tem que aprender (Radamés Gnattali em depoimento ao Museu da Imagem e do som, no Rio de Janeiro, em agosto de 1985).

Passou a formar com Pixinguinha a dupla de arranjadores mais requisitada do país (Didier, 1996, p.21). Criou centenas de arranjos para música popular brasileira, com destaque para as canções interpretadas pelo cantor Orlando Silva, que no apogeu da carreira, exigiu da RCA Victor, sua gravadora, “que seus discos contassem com a roupagem requintada

providenciada por Radamés” (Saroldi & Moreira, p. 43). As fontes de aprendizado informais ampliavam-se ainda mais com o trabalho de arranjador:

Naquela época [final da década de 30 e década de 40, quando trabalhava na RCA- Victor] a gente ouvia muito disco era na casa do sobrinho do Fontainha [Guilherme]. Lá tinha muitos discos de jazz, tinha Benny Goodman, Fred Henderson, orquestras muito boas. A gente fica ouvindo aquilo e acaba aprendendo, como é que usava os saxofones... É uma escola (Radamés Gnattali em depoimento ao Museu da Imagem e do som, no Rio de Janeiro, em agosto de 1985).

Muitos dos arranjos de Gnattali soaram inovadores na época, sobretudo, por terem substituído o acompanhamento de músicas populares, até então feitos exclusivamente pelos conjuntos regionais, por arranjos para orquestras de cordas e/ou sopros, como explica o baterista e amigo de Radamés, Luciano Perrone:

Nas gravações da RCA-Victor eram oito, nove, dez ritmistas. João da Baiana, o Oswaldo da Cabaça, o Bid, o Marçal. Quando Radamés começou a fazer arranjos, outros já faziam os arranjos que eram feitos mais ou menos na base de harmonia na orquestra [canta] e a batucada lá [canta]. Quando a gente foi pra Rádio Nacional, só tinha eu de bateria, um ou outro ali de ritmo (...). Mas, o arranjo sem aquela batucada nova ficava um negócio meio vazio. Aí eu falei pro Radamés: você tem que colocar o ritmo na orquestra porque eu tocava tentando suprir aquilo tudo do que eu ouvia das gravações nos estúdios da RCA-Victor, que era uma batucada danada, muito boa batucada. A batucada naquela época, cada um fazia a sua, no seu estilo, dois ou três tamborins tocando diferente. (...). Então Radamés passou a fazer. Eu sugeri a ele que fizesse o ritmo na orquestra, e até cantei um negócio dando uma ideia [canta]. O Radamés pegou o papel que estava em cima da escrivania do Almirante e aquilo que eu estava cantando como exemplo ele escreveu aquilo e no dia seguinte já veio com o samba pronto, o *Ritmo de samba na cidade*. Daí pra diante ele passou a fazer os arranjos totalmente diferentes. Ele nunca dá valor a nada, diz que não fez nada, mas o fato é que depois ele fez o arranjo daquele *Safra dois*, não precisava daquela batucada toda, porque no próprio modo de fazer a orquestra tocar já tinha ritmo na orquestra [canta]. Futuramente ele fez o arranjo de *Aquarela do Brasil* [canta]. Quando tocamos isso no Teatro Municipal, eu de bateria e João da Baiana só, não precisava de mais ninguém de ritmo. Os outros necessitavam que tivesse muita batucada (Luciano Perrone, em participação no depoimento de Radamés Gnattali no Museu da Imagem e do som, no Rio de Janeiro, em agosto de 1985).

Apesar do acúmulo de trabalho e da baixa remuneração na Rádio Nacional, a estabilidade no emprego permitiu que Radamés se dedicasse, fora dos estúdios, à composição de músicas populares e peças de concerto. A presença da própria orquestra da Nacional possibilitou a execução de muitas de suas obras. “Na Rádio Nacional tinha uma orquestra sinfônica e eu apresentei muita coisa lá em primeira audição. *Sinfonia nº1, Concerto de*

Piano, as Brasileiras, muita coisa” (Radamés Gnattali em depoimento ao Museu da Imagem e do som, no Rio de Janeiro, em agosto de 1985). Dentre as obras tocadas na rádio, Didier (1996, p.24) destaca também o *Segundo Concerto para Piano*, solado pelo pianista Arnaldo Estrela, em 1936, a *Fantasia Brasileira nº1*, para piano e orquestra, transmitida em ondas curtas para todo o mundo, em 1937, o *Quarteto nº1*, o *Concertino nº1 para piano*, tocado pelo espanhol Tomás Terán, o *Concerto para Violão nº2*, tendo Garoto como solista, as *Variações Sobre uma Série de Sons*, a *Fantasia Brasileira nº4*, a *Sinfonia Popular nº1*, dentre outras.

Com o passar dos anos, o lado compositor e arranjador se sobrepôs ao de concertista. Radamés percebeu cedo que uma carreira de instrumentista de alto nível demandava muito tempo e dedicação, algo difícil para alguém que tinha de se preocupar em garantir o provimento financeiro da família. Além disso, o maestro deixa transparecer em suas falas o alto nível de exigência que sempre requereu de si, o que tornava difícil satisfazer-se com suas próprias performances ao piano: “tocar é muito difícil. Escrever é fácil. Tocar é difícil”. Mesmo assim dedicou-se ao estudo do instrumento até pouco antes de sua morte, como afirma no depoimento de 1985: “atualmente estou estudando piano. Há mais de seis meses estou estudando pra ver se consigo tocar do jeito que tocava quando eu tinha 20 anos” (Radamés Gnattali em depoimento ao Museu da Imagem e do som, no Rio de Janeiro, em agosto de 1985).

Compôs durante toda a vida, alegando ser esta uma necessidade orgânica (Didier, 1996, p.59). O reconhecimento internacional veio com as músicas de concerto e as composições populares. Em 1946, a Orquestra da BBC, de Londres, gravou a *Brasileira*, que depois foi transmitida pela própria Rádio BBC em ondas curtas e longas³⁴.

³⁴ Informação retirada do artigo *A “Brasileira” de Radamés Gnattali, em Londres (por Julio Rosen)*, disponível no site oficial de Radamés Gnattali, <http://www.radamesgnattali.com.br> (acesso em janeiro de 2001).

Com repertório de música popular brasileira Radamés excursionou pela Europa no ano de 1960, com seu Sexteto, composto por Aída Gnattali (irmã de Radamés, no segundo piano), Pedro Vidal Ramos (baixo), Luciano Perrone (na bateria), Zé Menezes (no violão), Chiquinho (acordeon) e Luís Bandeira (percussão e voz). A temporada incluiu as cidades de Lisboa, Porto, Coimbra, Londres, Frankfurt, Paris e Roma (informação de Zé Menezes, em comunicação pessoal em janeiro de 2011).

Além de toda a variedade de tarefas exercidas ao longo da vida, Radamés ainda escreveu música original e arranjos para cinquenta e seis filmes nacionais (Onofre, 2011)³⁵.

Passou os últimos anos de vida compondo, dando concertos e trabalhando como arranjador e orquestrador de discos e para programas da TV Globo, onde fez parte do time de maestros responsáveis pela música de telenovelas e séries. Nas décadas de 1960 e 1970 gravou com grupos e artistas como A Camerata Carioca, Dorival Caymmi, Elizeth Cardoso, Rafael Rabello, Tom Jobim e Waldemar Henrique (Didier, 1996, p.32).

Radamés Gnattali morreu no dia 3 de fevereiro de 1988, em decorrência de um derrame que o impossibilitou de exercer a atividade de músico profissional em seu último ano de vida.

2.2 - Nas ondas do rádio

As transmissões radiofônicas, iniciadas no Brasil no ano de 1922, foram fundamentais para a divulgação da música popular brasileira. Nas ondas transmissoras das estações do Rio de Janeiro e São Paulo, formatou-se um padrão de música popular. O samba, por exemplo,

³⁵ Onofre, Cintia Campolina de. *Nas trilhas de Radamés – a contribuição musical de Radamés Gnattali para o cinema brasileiro*. 2011. Tese de Doutorado em fase de produção com previsão de conclusão para agosto de 2011, na Universidade Estadual de Campinas.

vestiu-se com novos arranjos e entrou nos lares da classe média em ascensão, como observa Aragão (2001, p. 5):

Podemos observar que no momento da consolidação de um novo conceito de música popular brasileira, com a incidência definitiva dos fatores comercial e industrial (...) o arranjo surge como um processo que vai muito além da simples organização de sons para uma performance, que vai muito além do fator meramente musical. O arranjo aparece como processo agregador de elementos advindos de diversas instâncias culturais distintas e o arranjador aparece como mediador desse processo, atuando de forma decisiva na consolidação de algumas características que passariam a emblematizar a música brasileira e identificá-la como tal, a partir de então. Podemos observar esse trabalho de “mediação” por parte do arranjador, por exemplo, na constante preocupação em dar “roupagens nobres” à música popular (...). Ao “dar roupagens nobres” a uma composição oriunda dos morros cariocas, por exemplo, o arranjador estava ao mesmo tempo tornando-a “palatável” a um público de elite e legitimando-a (nos padrões artísticos dessa elite) frente à sua comunidade original.

Em movimento paralelo à ascensão radiofônica e de formatação de novos paradigmas na música popular brasileira, é notável também o surgimento e crescimento de uma indústria fonográfica no país:

Pode-se observar nesses anos um enorme impulso no sentido da ampliação e consolidação da indústria fonográfica no Brasil, a partir da introdução no país de uma nova tecnologia, o sistema elétrico de gravação, em 1927. De fato, temos nos anos de 1928 e 1929 a chegada de diversas gravadoras internacionais no Brasil: Parlophon (1928), Columbia, Victor e Brunswick (1929) instalam fábricas no Rio de Janeiro e em São Paulo, juntando-se à pioneira Odeon. Em pouco tempo os discos e os fonógrafos tornam-se uma tecnologia acessível a uma parcela cada vez maior da população, graças à concorrência e ao substancial aumento da produção nacional. As gravadoras se direcionam para atender aos interesses de um mercado cada vez mais amplo e variado, patrocinando a criação de inúmeros conjuntos e orquestras voltados para os mais diversos gêneros e estilos (Aragão, 2001, p.3).

Para Gnattali os arranjos divulgados no rádio e gravados em disco eram elementos importantes para garantir que os discos nacionais pudessem se manter em condições de competir com os produtos estrangeiros que se instalavam no mercado fonográfico brasileiro:

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 (site oficial de Radamés Gnattali, www.radamesgnattali.com.br, acesso em janeiro de 2001).

Nessa época observamos um processo mais acentuado de profissionalização dos músicos. As rádios e gravadoras formam elencos de cantores, cantoras, instrumentistas e arranjadores, e as gravadoras e estações de rádio adensam a rede de produção musical (Aragão, 2001, p.3). Nesse cenário, pode-se imaginar que arranjadores, produtores e músicos em geral adotassem os padrões americanos como referência musical – na maneira de orquestrar, na utilização de grupos instrumentais específicos.

A adoção do modelo americano fosse como referência estética ou por necessidade de sobrevivência no mercado, pode ser percebida na fala de Gnattali, ao observar a tentativa incessante dos produtores de discos de acompanhar as novidades importadas:

Apareceu um trio de Benny Godman, aí o Mr. Evans perguntou “quer fazer um troço pra gravar, piano, bateria e clarineta?”, aí eu fiz o *Cabuloso*, eu, Luiz Americano e o Perrone [Luciano]. Depois apareceu um conjunto com sax barítono, aí ele pediu pra fazer arranjo pro Orlando Silva com barítono, uns troço meio maluco. Aí esse negócio foi ótimo porque eu fui aprendendo né (Radamés Gnattali em depoimento ao Museu da Imagem e do som, no Rio de Janeiro, em agosto de 1985).

Com as estações de rádio, compositores, arranjadores e instrumentistas começavam a se firmar como artistas contratados. Para cantores e cantoras a rádio funcionava como vitrine: “o pessoal ganhava pouco. Não ganhava muito, mas ia fazer show fora” (Radamés Gnattali em depoimento ao Museu da Imagem e do som, no Rio de Janeiro, em agosto de 1985). Segundo Radamés, o trabalho no rádio era intenso e mal remunerado. Insatisfeito com as condições de trabalho na Mayrink Veiga, primeira estação onde trabalhou, deixou o emprego e causou transtornos à direção:

Tocava piano na orquestra de salão, depois tocava piano na orquestra de tango argentino, tocava na orquestra de música americana, e ainda acompanhava os cantores de orelhada. Aí o Cesar [Ladeira, diretor da Rádio] ficou maluco porque teve que contratar quatro pianistas. Foi lá em casa me chamar e tal, mas aí eu não quis mais nada (Radamés Gnattali em depoimento ao Museu da Imagem e do som, no Rio de Janeiro, em agosto de 1985).

Entre as várias estações radiofônicas brasileiras atuantes na década de 1930, a *PRE-8 Rádio Nacional do Rio de Janeiro*, fundada em 1936, teve lugar entre as mais importantes. Gnattali ingressou na emissora logo em seu início, no ano de 1936. Inicialmente contratado como pianista, passou logo a exercer o cargo de arranjador:

(...) a habilidade e a criatividade de Radamés se tornaram surpreendentemente livres, e é na Rádio Nacional que ele completa o seu aprendizado de orquestrador e compositor. Trabalhando com Léo Peracchi, Romeu Ghipsman e Lírio Panicalli (sic), entre outros, Radamés amadurece, experimenta seus truques, compõe e arranja para trios, quartetos, quintetos, explora novos timbres, de *jazz* ou não (Didier, 1996, p. 24).

Para Saroldi (2005, p.101), na Rádio Nacional, Radamés fez parte de uma equipe de profissionais “capazes de identificar o ponto de equilíbrio entre a tradição e a modernidade, incorporando instrumentos e soluções melódicas vindas de todo o mundo sem no entanto desfigurar a nossa música”.

O trabalho nos estúdios sempre foi intenso. Programas como *Instantâneos sonoros do Brasil*, *Quando os maestros se encontram* e *Um milhão de melodias*, exigiam uma escrita rápida e fluente. “Ensaivava de duas as quatro, depois ia tomar um chopp pra fazer o programa ao vivo de noite” (Radamés Gnattali em depoimento ao Museu da Imagem e do som, no Rio de Janeiro, em agosto de 1985).

Gnattali chegou a escrever nove arranjos para pequenos grupos e orquestra, por semana (Barbosa e Devos, 1984, p. 53). A busca por novidades no rádio era constante e as obrigações de produtividade da Nacional foram fatores determinantes para que o maestro buscasse alternativas criativas em suas orquestrações e arranjos.

Zé Menezes, violonista, amigo de Gnattali e integrante do Sexteto do maestro, afirma que uma das características que permitia ao maestro escrever com facilidade era o bom conhecimento que tinha dos intérpretes, escrevendo os arranjos pensando no executante:

De forma que isso [pensar no intérprete] o Radamés tinha e eu peguei isso também. Porque uma coisa é você escrever para um músico que tem boa leitura e não improvisa bem. Você escrever improvisado pro cara que lê bem, mas não sabe improvisar. Então você tem que escrever um improvisado pro bom leitor e num escrever um improvisado, deixar o cara à vontade, quando você sente que esse músico improvisa bem. O que é que vai acontecer. O cara vai arrumar bem o teu arranjo, porque na hora do improvisado dele ele vai ser ele mesmo. Ele não vai ser você. Vai ser ele mesmo. Vai dar tudo dele. (...) Essa coisa eu peguei também do Radamés, é a gente aprender a escrever o improvisado antecipado para o bom leitor. E não escrever muito pra quem sabe improvisar, de formas que escrevendo pra uma banda que você conhece os caras fica muito mais fácil. Mas se você escrever muito pro cara que não tem muita boa leitura, ele nem faz o que você quer nem o que ele gostaria de fazer. De formas que isso é uma tática de arranjador. E eu aprendi isso com o Radamés (comunicação pessoal em janeiro de 2011).

O depoimento de Menezes encontra respaldo nas próprias palavras de Gnattali, que, de fato, conhecia bem os músicos com os quais trabalhava. O maestro conta uma conversa que teve com um dos maestros da Rádio Nacional:

Por que o João de Deus [flautista] toca mal quando eu escrevo para ele? [pergunta o maestro à Gnattali] Aí eu disse: você escreve muito difícil pro João. Ele não sabe tocar. Escrevo coisa fácil pra ele fazer bonito. Aí, fica bonito porque é fácil. Mas, se você escreve difícil não vai adiantar nada. Ninguém tá de má vontade com você [risos] (Radamés Gnattali em depoimento ao Museu da Imagem e do som, no Rio de Janeiro, em agosto de 1985).

Apesar de ter sido um período muito fértil criativamente, o tempo no rádio não foi dos mais fáceis. Ao lembrar da Nacional, Gnattali revela as complicações que marcavam a relação entre o governo (que controlava a empresa), os diretores da rádio e os músicos:

Não gosto nem de lembrar daquilo não, porque era uma exploração desgraçada. Exploravam os músicos de todo jeito. Só quem ganhava bem era a direção, tomando uísque (...). Saía uma lei beneficiando o funcionário público, aí nós éramos empregados comuns. Saía outra lei beneficiando os empregados e aí nós éramos funcionários públicos (...) (Radamés Gnattali em depoimento ao Museu da Imagem e do som, no Rio de Janeiro, em agosto de 1985).

Ao analisar a obra de Radamés devemos levar em consideração alguns aspectos importantes que auxiliam a compreensão de sua relação com as músicas feitas em meios de circulação comerciais, como o rádio e o próprio cinema, e um desses aspectos é a busca pelo retorno financeiro de sua atividade de compositor. Como músico respeitado, de escrita inovadora e eficiente, Radamés se credenciou para atuar nos mais diversos espaços onde se produzia, ou se carecia, de música. Porém, mais do que possuir as habilidades para se engajar

em diversas funções, Gnattali, como veremos a seguir, tinha necessidade de diversificar seu campo de atuação musical para garantir seu sustento através de seu trabalho como músico, profissão repleta de instabilidades. Não muito diferente da realidade atual, “naquele tempo, de modo geral, a coisa era difícil. Radamés passou sufoco como todo mundo” (Zé Menezes, em comunicação pessoal em janeiro de 2011).

No próximo tópico abordaremos especificamente o trabalho do maestro no cinema, um lado ainda pouco explorado de sua carreira e que demonstra mais uma das vertentes seguidas pelo compositor. Faremos um breve histórico da relação de Gnattali com o cinema até chegarmos ao exame de algumas de suas contribuições aos filmes, buscando entender como suas trilhas se inserem no campo da produção cinematográfica brasileira, de que forma se articulam com as imagens e se possuem traços que nos permitam verificar a influência das produções cinematográficas importadas dos Estados Unidos.

2.3 – Radamés no cinema

A relação de Radamés Gnattali com o cinema começou muito cedo, ainda na adolescência, na cidade onde nasceu, Porto Alegre. Aos 16 anos, trabalhou no Cine Colombo, no bairro da Floresta, animando filmes mudos (Barbosa e Devos, 1985, p.14): “toquei muito em cinema naquele tempo. Dez mil réis por dia” (Radamés Gnattali em depoimento ao Museu da Imagem e do som, no Rio de Janeiro, em agosto de 1985).

Segundo Barbosa e Devos (1985, p. 14), Radamés formava com os amigos Sotero, Luiz Cosme, Júlio Grau e mais dois músicos, um pequeno grupo formado por dois violinos, flauta, violoncelo, contrabaixo e piano. O repertório no cinema era composto basicamente por *pot-pourris* de canções francesas e italianas, operetas, valsas e polcas.

O acompanhamento musical desde o início das projeções de cinema fez com que os filmes nunca fossem realmente mudos. A impossibilidade de gravar diálogos e efeitos sonoros fez com que músicos assumissem o papel de acompanhar as imagens em movimento ininterruptamente, nutrindo os espetáculos visuais com os recursos expressivos da música. Como atesta o próprio Radamés, “o sujeito entrava no cinema. Podia errar. Parar não podia”. (Radamés Gnattali em depoimento ao Museu da Imagem e do som, no Rio de Janeiro, em agosto de 1985).

O destaque para a presença de canções francesas e italianas, operetas, valsas e polcas no repertório para cinema, não é de se estranhar. No cinema mudo era comum a execução de um repertório familiar, ouvido normalmente em eventos rotineiros, como bailes, reuniões sociais, ou mesmo nos teatros. Nesse período, imagem e música relacionavam-se ainda de modo improvisado, através de um repertório musical compartilhado pelo público frequentador de espetáculos – uma polca animada para uma sequência com cortes** mais acelerados, uma valsa triste para uma cena de solidão, por exemplo – ou através de músicas adaptadas pelos instrumentistas de acordo com o repertório que conheciam, fruto de suas experiências profissionais.

Segundo Tinhorão (1972, p. 231), os primeiros filmes mudos eram sempre comédias, buscando atender à necessidade de comunicação com um público bastante amplo:

Logo, porém, que a indústria do cinema desenvolveu a sua produção em série a ponto de justificar a montagem dos primeiros estúdios, os diretores descobriram os temas dos folhetins descabeladamente românticos dos rodapés de jornal, e surgiram os dramalhões e os *filmes de amor*, destinados a embalar as frustrações das novas camadas urbanas surgidas no bojo da era industrial.

Com os filmes recheados de tragédias, a música passou a reforçar a emoção da película com as “valsas mais românticas possíveis” (Idem, p. 231). Para Tinhorão (1972, p. 232),

[Foi] para atender a essa necessidade de música romântica que, a partir de 1910, todo o repertório de *valsas vienenses divulgadas pelas companhias de operetas desde 1870, mais a produção nacional inspirada na valsa francesa*, fizeram ressurgir no Rio de Janeiro o império dolente do compasso 3/4. Como por encanto (...) as valsas cultivadas havia 30 anos pelos músicos de choro voltavam a emocionar um público novo, e já destinado a passar em breve pelo langor das modinhas e canções à agitação do tanguinho, do samba e do *one-step* norte-americano (grifo nosso).

O início de Radamés no cinema coincide justamente com o período de divulgação das fitas de comédia – com sua música burlesca e improvisada – passando posteriormente para as fitas dramáticas – e suas canções francesas, italianas, operetas, valsas e polcas. É interessante considerarmos que o cinema recebeu, em seus primeiros anos de atividade no país, a herança musical das companhias de operetas que aportaram no Brasil no século XIX, muitas vezes arregimentando músicos locais para suas produções. Daí é compreensível que o repertório viesse dos espetáculos teatrais, o que pode ser ainda confirmado pelo fato de os filmes mudos ainda bastante curtos terem sido exibidos, muitas vezes, nos intervalos dos *teatros por sessões*, espetáculos híbridos que juntavam teatro de revista, “mágicas”³⁶ e operetas em programas condensados de uma hora ou menos, levados ao público nos cine-teatros, que eram os cinemas com palcos adaptados para espetáculos rápidos ao vivo (Tinhorão, 1972, p. 234).

Com o desenvolvimento da linguagem cinematográfica, as trilhas musicais ganharam conceitos próprios, sendo pensadas pelos compositores como peças específicas para o espetáculo audiovisual.

Já na década de 1930, Gnattali fez sua estreia como compositor de cinema. *Ganga Bruta* (1933), dirigido por Humberto Mauro*, foi o primeiro filme no qual o maestro desenvolveu composições específicas para filmes, além de selecionar peças musicais de outros autores que também entraram na trilha. Sendo um filme praticamente mudo (na maior parte da história são inseridos intertítulos** informando as falas dos personagens e, em

³⁶ Gênero operístico brasileiro do final do século XIX.

algumas poucas situações, ouvimos as falas dos atores, previamente gravadas em disco e sincronizadas com o filme), *Ganga Bruta* foi preenchido por acompanhamentos musicais em sua quase totalidade, com predominância de texturas orquestrais e melodias que buscavam reforçar o conteúdo das imagens.

Nas décadas seguintes Gnattali escreveu muitas trilhas musicais para filmes de empresas cinematográficas nacionais, principalmente para os gêneros musicarnavalescos, que serviram como vitrine para muitas vedetes do rádio, e chanchadas. Mesmo com toda a exigência profissional na Rádio Nacional e nas gravações que lhe eram incumbidas nos estúdios cariocas, Radamés compôs ainda trilhas musicais para 35 filmes, entre 1950 e 1960 (Didier, 1996, p.28). Nestes, a música não-diegética aparece em quantidade menor do que em filmes do período de transição do cinema mudo ao sonoro, como *Ganga Bruta*.

Nas décadas de 1970 e 1980, notamos pouca presença de música não-diegética nas produções em que Radamés atuou. Em *O jogo da vida* (filme de 1976, com música de João Bosco e Aldir Blanc com direção musical de Radamés Gnattali) e *Eles não usam Black-tie* (filme de 1981, música de Radamés e Roberto Gnattali, sobrinho do maestro) as inserções musicais aparecem em pequena quantidade, pontuando momentos muito específicos da narrativa.

O Quadro 1 traz o título, o ano e a produtora responsável pelos filmes nos quais Radamés participou durante sua carreira no cinema, totalizando cinquenta e seis filmes ³⁷:

³⁷ Informações consultadas no endereço virtual da Cinemateca Brasileira, disponível em <http://www.cinemateca.gov.br> (acesso em outubro de 2010).

Quadro 1: Lista dos filmes com música de Radamés Gnattali

	Ano	Título	Direção	Produção
1	1933	Ganga Bruta	Humberto Mauro	Cinédia
2	1937	Maria Bonita	Julien Mandel	D.F.B. – Distribuidora de Filmes Brasileiros
3	1937	Alegria (filme inacabado)	Oduvaldo Vianna	Estúdios Cinédia
4	1939	Onde felicidade? estás,	Mesquitinha	Cinédia S.A.
5	1940	Argila	Humberto Mauro	Brasil Vita Filmes S.A.
6	1940	Pureza	Chianca de Garcia	Cinédia S.A.
7	1943	Caminho do Céu	Milton Rodrigues	Cinédia S.A.; Correia Souza Filmes
8	1949	A escrava Isaura	Eurides Ramos	Cinelândia Filmes
9	1950	Estrela da manhã	Oswaldo Marques de Oliveira	Afonso Campiglia
10	1950	Somos dois	Milton Rodrigues	Milton Rodrigues Produções; Cinédia S.A.
11	1950	Pecado de Nina	Eurides Ramos	Oswaldo Massaini; Eurides Ramos; Helio Barrozo Netto
12	1951	Hóspede de uma noite	Ugo Lombardi	Iguaçu Produtores Associados
13	1951	Tocaia	Eurides Ramos	Cinelândia Filmes
14	1952	Brumas da vida	Eurides Ramos	Cinelândia Filmes
15	1952	Sai da frente	Abílio Pereira de Almeida	Vera Cruz
16	1952	Aglaia	Ruy Santos	H. B. Viegas; Afonso Campiglia
17	1952	Tico-tico no fubá	Adolfo Celi	Vera Cruz
18	1952	Força do amor	Eurides Ramos	-----
19	1952/53	Nadando em Dinheiro	Abílio Prereira de Almeida e Carlos Thiré	Vera Cruz
20	1953	Perdidos de amor	Eurides Ramos	Cinelândia Filmes
21	1953	Três recrutas	Eurides Ramos	Atlântida; Cinelândia Filmes
22	1954	Carnaval em Caxias	Paulo Wanderley	Flama Filmes
23	1954	Marujo por acaso	Eurides Ramos	Cinelândia Filmes
24	1954	Angu de carçoço	Eurides Ramos	Cinelândia Filmes
25	1955	O rei do movimento	Hélio Barroso e Victor Lima	Cinelândia Filmes
26	1955	Rio 40 graus	Nelson Pereira dos Santos	Equipe Moacyr Fenelon
27	1955	O diamante	Eurides Ramos	Cinedistri;

				Cinelândia Filmes
28	1955	O grande pintor	Victor Lima	Cinelândia Filmes
29	1955	O feijão de ouro	Victor Lima	-----
30	1955	Eva no Brasil	Pierre Caron	Françamérica S.A.
31	1956	Fuzileiro do amor	Eurides Ramos	Cinedistri
32	1956	Quem sabe...Sabe!	Luiz de Barros	Cinedistri; Cinelândia Filmes
33	1957	Rio Zona Norte	Nelson Pereira dos Santos	Nelson Pereira dos Santos
34	1957	O noivo da girafa	Victor Lima	Cinedistri
35	1957	Na corda bamba	Eurides Ramos	Cinedistri
36	1957	Chico Fumaça	Victor Lima	Cinedistri
37	1957	O barbeiro que se vira	Victor Lima	Cinedistri
38	1958	Titio não é sopa	Eurides Ramos	Cinedistri
39	1958	Camelô da rua larga	Eurides Ramos	Cinedistri
40	1958	Cala a boca Etelvina	Eurides Ramos	Cinedistri
41	1959	Quem roubou meu samba?	José Carlos Burle	Cinedistri
42	1959	Aí vem a alegria	Cajado Filho	Atlântida
43	1959	Dona Xêpa	Darcy Evangelista	Cinedistri
44	1960	A viúva Valentina	Eurides Ramos	Cinedistri
45	1960	Eu sou o tal	Eurides Ramos	Cinedistri
46	1960	Sai dessa recruta	Hélio BarrozoNetto	Cinedistri
47	1961	Assassinato em Copacabana	Eurides Ramos	Cinedistri
48	1961	Esse Rio que eu amo	Carlos Hugo Christensen	Organização Brasileira de Empreendimentos Cinematográficos; Atlântida
49	1964	Fábula	Arne Sucksdorff	-----
50	1965	A falecida	Leon Hirszman	Meta Produções Cinematográficas
51	1965	Grande Sertão	Geraldo e Renato dos Santos Pereira	Vera Cruz; Vila Rica Cinematográfica
52	1965	A mulher amada	Rui Santos	-----
53	1966	Onde a terra começa	Ruy Santos	Guapira Filmes
54	1977	O jogo da vida	Maurice Capovilla	Documenta Produções Artísticas; Embrafilme – empresa Brasileira de Filmes
55	1981	Eles não usam black-tie	Leon Hirszman	Leon Hirszman Produções

56	1983	Perdoa-me por me traíres	Braz Chediak	J. N. Filmes; J. B. Tanko Filmes
----	------	--------------------------	--------------	----------------------------------

Muitos filmes musicados por Gnattali tinham a música como fio condutor de suas histórias. É o caso, por exemplo, de *Tico-tico no fubá* (1952) e *Quem roubou meu samba?* (1959). No primeiro, uma biografia romanceada da vida do compositor Zequinha de Abreu, as inserções de músicas não-diegéticas são bastante numerosas e levaram Radamés a trabalhar na composição de temas originais, arranjos para temas instrumentais para pequenos conjuntos e orquestras, além de peças para instrumentos solo.

Os créditos iniciais** e fichas técnicas impressas nas capas de fitas VHS e DVDs, tornam, às vezes, difícil o reconhecimento do verdadeiro papel de Gnattali como músico na produção cinematográfica. Isto porque, é possível encontrar uma série de denominações para as tarefas executadas pelo compositor: “seleção musical”, “partitura musical”, “direção musical”, “fundo musical”, “música de fundo”, “orquestração”, “músicas originais” e “regência”.

No filme *Argila* (1940), também dirigido por Humberto Mauro, por exemplo, aparecem nos créditos iniciais as seguintes informações relacionadas à música:

- Música de: Villa Lobos, Heckel Tavares.
- Canção de Romeu: letra de Olavo Bilac, música de Roquette-Pinto.
- Partitura musical de: Radamés Gnattali.
- Solo de violoncello por: Iberê Gomes Grosso.
- Regional de: Benedito Lacerda com Emilinha Borba.
- Músicas de: Nelson Trigueiro, Zé do Bambo (viola)

O termo *partitura musical* parece ter sido adaptado diretamente da língua inglesa para os créditos de *Argila*, pois em produções norte-americanas é comum o uso da palavra *score* – cuja tradução literal para o português é partitura – para designar a música original de um filme (Berchmans, 2006, p.19). Como a música original apresenta-se geralmente no cinema como música não-diegética (excetuando-se o gênero *musical*, no qual a canção normalmente

aparece em maior quantidade) é possível imaginar que a expressão *partitura musical* faça referência às composições não-diegéticas presentes no filme, o que ainda é impreciso, uma vez que na capa da versão em DVD, é atribuída a Gnattali a função de *seleção musical*, enquanto o termo *música* aparece ligado aos nomes de Heitor Villa-Lobos, Hechel Tavares e Edgar Roquette-Pinto. Porém, levando em consideração apenas as informações dos créditos de abertura, podemos especular que Radamés tenha exercido de fato o papel de arranjador, organizando o material musical proveniente de fontes diversas.

As nomenclaturas por vezes confusas entre as que se pôde encontrar nos créditos iniciais e nas capas de versões em VHS e DVD de alguns filmes, ou mesmo os termos distintos utilizados para se referir a uma mesma função executada pelo músico em filmes diferentes, revelam uma falta de padronização nas produções cinematográficas brasileiras quando o assunto é a referência ao papel da música.

Esta falta de padronização não é a única questão digna de nota quanto à música de cinema de Gnattali. Há outra, que torna mais difícil a pesquisa sobre a música de cinema do compositor: a impossibilidade de se encontrar partituras das músicas feitas para os filmes.

No *Catálogo Digital* (2005) das obras do compositor não há referência à sua obra para cinema. No *site* oficial ³⁸ (2006) é possível encontrar a lista completa dos trabalhos de Gnattali para cinema, mas nenhum vestígio de partitura de música para cinema. Segundo Nelly Gnattali, viúva de Radamés, a ausência deste material nas compilações da obra do maestro deve-se à própria relação que ele tinha com a música que fazia para filmes: tratava-se de uma música feita sob encomenda, fruto da necessidade de complementar os ganhos financeiros (comunicação pessoal em setembro de 2010). Portanto, é de se imaginar que para Gnattali, as músicas de filmes não tivessem a mesma importância quanto as que fazia por

³⁸ <http://www.radamesgnattali.com.br>, acesso em novembro de 2008.

prazer, por “necessidade orgânica”. Esta pode ser uma explicação possível para o fato de não ter se importado com a manutenção e preservação das partituras. De acordo com Nelly Gnattali, após as gravações das trilhas, Radamés não se preocupava com o destino das composições. É de se supor que a música de cinema tivesse realmente uma posição menos importante para o próprio maestro, pois eram peças rotineiras, feitas praticamente como produtos em uma *linha de montagem* incessante, utilizadas para fins previamente especificados e, muitas vezes criadas sob a pressão de prazos curtos a cumprir, a exemplo dos inumeráveis arranjos que fez para programas semanais da Rádio Nacional.

Três pontos fundamentais podem ajudar a esclarecer a vultosa produção de Gnattali no cinema, sobretudo, entre os anos de 1940 e 1960: o tipo de música feita para filmes (geralmente a música composta pelo maestro nesse período destinava-se a filmes de comédia, as chanchadas. Pode-se perceber que a música desses filmes segue certo padrão estético, possuindo funções semelhantes nos filmes. Esse padrão de produção musical provavelmente contribuía para diminuir o tempo gasto na composição); a facilidade com a qual dominava as atividades de orquestração e arranjo; e a baixa remuneração recebida do trabalho de composição para cinema.

Sobre os aspectos citados é conveniente observar que, segundo Nelly Gnattali, o maestro escrevia para filmes com muita fluidez, com o “pé nas costas”, e não se preocupava nem mesmo em assistir aos filmes prontos, verificando o resultado final. Interessava-lhe mais terminar o trabalho logo e dispor de tempo para fazer sua obra musical que existia independentemente da peça audiovisual. Quanto à remuneração, Nelly Gnattali afirma que o maestro costumava queixar-se do baixo pagamento dos serviços de composição para cinema, e dizia que o músico era sempre a última prioridade na produção (interessante retornar a citação de Vieira (1997, p.46), quando o autor fala sobre a pouca remuneração dos profissionais envolvidos na produção das chanchadas). Talvez fosse esta também uma das

razões para escrever músicas para tantos filmes, ou seja, a necessidade de trabalhar em várias produções para ter um retorno financeiro maior.

Os anos de 1955 a 1961 representam um dos períodos mais férteis para Gnattali no cinema. Foram músicas para 24 filmes em apenas cinco anos, sendo 16 destes filmes feitos para a companhia Cinedistri. A relação de Gnattali com a Cinedistri merece atenção, uma vez que a companhia cinematográfica destacou-se no cenário nacional com um fluxo contínuo de produção no período assinalado, firmando-se como a mais importante produtora paulista da época.

A Cinedistri foi fundada em 1949 por Oswaldo Massaini* com o objetivo de ser uma distribuidora exclusiva de filmes brasileiros (Gatti, 1997, p. 131). Porém, aos poucos Massaini (citado por Gatti, 1997, p. 131) percebeu que produzir filmes podia se tornar um negócio vantajoso:

De 1949 a 1954 eu mantive essa pequena empresa, dois escritórios, apenas como distribuidora de filmes produzidos por terceiros, mas fui percebendo que nenhum produtor se dava conta de que *o juiz do filme é o público*. Era difícil trabalhar com pessoas convencidas de que tinham feito a fita ideal, mesmo quando essa fita se tornava um fracasso de bilheteria. Então fui chegando à conclusão de que era mais fácil manipular meus próprios filmes do que trabalhar com as películas dos outros. Isso sem deixar de distribuir as produções alheias, claro, porque sempre dão uma sustentação financeira para outras atividades (grifo nosso).

O depoimento de Massaini deixa transparecer seu apurado senso comercial. Ciente de que o público determina o sucesso da película, o produtor decidiu apostar nos enredos já consagrados por outras companhias. Como a Cinedistri já era uma distribuidora de filmes musicais e chanchadas, o que houve foi uma corrida para se fazer filmes apenas nessa linha (Gatti, 1997, p. 132):

Em um período de seis anos, de 1955 a 1961, a Cinedistri produziu ou co-produziu cerca de 35 títulos (...). Essa fase é notória pela associação com produtores e diretores cariocas oriundos ou formados, na sua maioria, nos estúdios da Atlântida (...). Além desses fatores a Cinedistri apoiava-se também nas leis de proteção ao filme brasileiro, em incentivos fiscais oferecidos para empresas produtoras e distribuidoras de filmes brasileiros e dos prêmios adicionais de bilheteria concedidos para os filmes exibidos em São Paulo. Outro aspecto importante no modo de produção da Cinedistri residia no fato de ela ter constituído o seu próprio *star system*, em

que figuravam os mais destacados artistas do rádio, televisão e teatro de revista como Ankito, Dercy Gonçalves (...), Grande Otelo (...), Amácio Mazzaropi (...), entre outros.

O quadro abaixo traz a lista das produções nos quais Radamés Gnattali trabalhou na Cinedistri, além da especificação de seu papel como músico a partir dos dados coletados no site da Cinemateca Brasileira³⁹:

Quadro 2: Filmes de Gnattali na Cinedistri

Ano	Título	Direção	Gênero	Música
1955	O diamante	Eurides Ramos	Aventura	Música (genérico): Radamés Gnattali
1956	Fuzileiro do amor	Eurides Ramos	Comédia; Musical	Música de: Radamés Gnattali
1956	Quem sabe...Sabe!	Luiz de Barros	Comédia	Música (genérico): Radamés Gnattali
1957	O noivo da girafa	Victor Lima	Comédia	Arranjos musicais: Radamés Gnattali
1957	Na corda bamba	Eurides Ramos	Comédia	Orquestração: Radamés Gnattali
1957	Chico Fumaça	Victor Lima	Comédia	Trilha Musical: radamés Gnattali
1957	O barbeiro que se vira	Victor Lima	Comédia	Música (genérico): Radamés Gnattali
1958	Titio não é sopa	Eurides Ramos	Comédia	Arranjos musicais: Gnatalli, Radamés; Paiva, Vicente
1958	O Camelô da rua larga	Eurides Ramos	Comédia	Orquestração: Radamés Gnattali
1958	Cala a boca Etelvina	Eurides Ramos	Comédia	Orquestra: Radamés Gnattali
1959	Quem roubou meu samba?	José Carlos Burle	Comédia; musical	Direção musical: Hélio Barrozo Neto Música de Fundo: Radamés Gnattali (sic) ⁴⁰
1959	Dona Xêpa	Darcy Evangelista	Comédia	Música (Genérico): Gnatalli, Radamés Direção musical: Barrozo Netto, Hélio

³⁹ <http://www.cinemateca.gov.br> (acesso em janeiro de 2011).

⁴⁰ Informação obtida pelo autor ao assistir os créditos iniciais da fita.

1960	Eu sou o tal	Eurides Ramos	Comédia	Arranjos musicais: Radamés Gnatalli
1960	A viúva Valentina	Eurides Ramos	Comédia	Arranjos musicais: Gnatalli, Radamés; Paiva, Vicente
1960	Sai dessa recruta	Hélio Barrozo Netto	Comédia	Arranjos musicais: Radamés Gnatalli
1961	Assassinato em Copacabana	Eurides Ramos	Drama	Música (Genérico): Simonetti, Henrique Música original: Gnatalli, Radamés

É importante ressaltar que na coluna *Música*, do Quadro 2 (página anterior), as descrições do papel de Radamés Gnatalli na produção foram retiradas exatamente da maneira como aparecem classificadas na Cinemateca Brasileira. A partir desses dados, é importante fazer um exercício crítico para tentar avaliar qual foi a contribuição musical de Radamés ao filme.

As terminologias empregadas na classificação do trabalho musical de Gnatalli em cada filme estão listadas abaixo:

Quadro 3: Classificação da música de Gnatalli nos filmes da Cinedistri

Descrição da atividade	Quantidade de filmes
Música (genérico)	5
Música de	1
Arranjos musicais	5
Orquestração	2
Orquestra	1
Trilha musical	1
Música de fundo	1

Diferentemente do que observamos no filme *Argila* (1940) (ver p. 79), não há nenhuma referência ao termo “partitura musical”, como tradução literal de *score*, dos filmes norte-americanos. As ocorrências de maior número foram as descrições da atividade de Gnattali como “música (genérico)”, descrição abrangente, mas que pode remeter possivelmente à composição de música não-diegética, e “arranjos musicais”, classificação mais específica, mas que deixa dúvida quanto ao material submetido aos arranjos. Isso porque não há como se ter certeza que Gnattali tenha feito arranjos dos números de música diegética, ou seja, das canções presentes nesses filmes, ou se apenas das músicas não-diegéticas. No entanto, pode-se imaginar que os arranjos sejam de fato voltados para as entradas de música não-diegética, já que, grande parte das vezes, no cinema, os números musicais diegéticos eram inseridos de maneira idêntica ao que eram gravados nos discos pelos artistas da música popular que apareciam nos filmes dublando suas próprias vozes.

Como pode ser observado, à exceção de *O diamante* (1955, classificado como filme de aventura) e *Assassinato em Copacabana* (1961, classificado como drama), todos os filmes fazem parte da categoria comédia. Além disso, apenas dois deles, *O diamante* (1955) e *Eu sou o tal* (1960) não apresentam canções diegéticas, os famosos números musicais, integrando o enredo. Isso nos dá uma pista que ajuda a entender a capacidade de Gnattali de ter trabalhado tanto em tão pouco tempo. O fato de ter que compor para filmes cujas estratégias discursivas eram semelhantes, ou seja, filmes que buscavam efeitos estéticos similares na tentativa de provocar o riso e realçar as peripécias de personagens jocosos, fez com que Radamés tenha procurado compor músicas não-diegéticas e inseri-las em momentos dos filmes seguindo estratégias não muito distintas (como veremos a seguir nas análises das trilhas de alguns filmes). Ao assimilar a forma de compor no cinema em alguns anos de carreira, Gnattali parece ter entendido as principais convenções que regiam a união imagem-música no cinema.

Já vimos que segundo Nelly Gnattali, Radamés fazia música para cinema com o “pé nas costas”, sem se preocupar. No entanto, é no mínimo curioso pensar em um processo criativo aparentemente desprezioso de Gnattali em relação à música de cinema, pois em muitos filmes encontramos um relacionamento tão harmonioso entre o conteúdo imagético e o conteúdo musical, que nos parece que a composição tenha sido criteriosamente pensada para o filme. Assim, é coerente sustentar a ideia de que o maestro tenha assimilado, com o passar dos anos, o modo de compor para filmes, levando em conta aspectos primordiais, como o gênero, ou o clima da história. Sobre este aspecto, Roberto Gnattali, sobrinho e parceiro de composição do maestro, revela (em comunicação pessoal, em outubro de 2010):

Nunca vi o Radamés trabalhando para cinema, mas acho que não era diferente de como trabalhava para rádio ou televisão ou disco. Provavelmente, ele devia se sentar ao piano, como sempre fazia, e começar a escrever, seja lá para o que fosse. Como ele tinha uma percepção muito aguçada e criava muito rápido, não precisava ler muitas vezes o roteiro, nem assistir o filme na moviola** mais que uma vez.

A percepção aguçada, citada acima, pode ser ilustrada por um caso curioso relatado pelo próprio Roberto Gnattali quando da realização da trilha musical para o filme *Perdoa-me por me traíres* (1983):

Em “Perdoa-me” ele me telefonou um certo dia pra me convidar a dividir a trilha com ele. Mas foi logo me advertindo: “olha, você vai lá, assiste o filme na moviola, anota tudo o que eu tenho que fazer e me traz aqui em casa. Não quero ver nada porque estou muito cansado”. Assim eu fiz, fui pro estúdio assistir ao filme com o Bráz (diretor) [Bráz Chediak] e mais alguém que não me lembro. Fomos escolhendo e anotando as passagens que deveriam ter música. No dia seguinte, cedinho, eu baixei na casa do velho pra dividir com ele, quem escreveria o que. Não sei como, mas ele entendeu tudo tão rápido, que as partes que lhe couberam escrever pareciam ter sido escritas junto com o filme ou, mesmo, antes das cenas serem filmadas.

Se tomarmos a data de produção do filme, 1983, e a data em que Radamés iniciou seu trabalho no cinema, 1933, percebemos que o compositor já tinha cinquenta anos de experiência em musicar filmes, sendo esta a última produção da carreira de Radamés para o cinema. Portanto, pode-se intuir que o compositor possuía total familiaridade com os aspectos

particulares dos filmes e as especificidades da criação de trilhas, tanto que essa experiência lhe permitiu escrever músicas que se encaixaram em *Perdoa-me por me traíres* sem assistir a uma cena do filme sequer.

É válido também acrescentar que a experiência de Radamés foi adquirida assistindo e ouvindo filmes. Segundo sua viúva, Nelly Gnattali, Radamés gostava de cinema, preferindo os filmes estrangeiros aos nacionais. Para ela, as preferências do compositor eram os títulos da *Nouvelle Vague*** e filmes como *Cidadão Kane* (*Citizen Kane*, 1941), este dirigido por Orson Welles*, com música original de Bernard Herrman*. Este compositor, aliás, parece ocupar um lugar de destaque para Radamés. Roberto Gnattali afirma que o maestro dizia gostar muito das trilhas dos filmes de Alfred Hitchcock. Levando em consideração que a parceria de Hitchcock com Herrman se tornou notória na história do cinema mundial, podemos imaginar que a música de cinema a qual Radamés se referia tenha sido provavelmente feita por este compositor. Herrman compôs algumas das trilhas musicais mais importantes da filmografia de Hitchcock, como *Um corpo que cai* (1958), *Psicose* (1960), entre outros. Roberto afirma que um dos motivos pelos quais Radamés gostava das músicas dos filmes do diretor americano era porque, segundo ele, “o espectador saía do cinema sem se lembrar da música, mas, sim, do filme”.

A afirmação de Roberto Gnattali revela que Radamés parecia fazer uma clara distinção entre os trabalhos musicais que realizava. Ao afirmar que o mais importante era o espectador lembrar-se do filme e não da música, o maestro confirmava a plena consciência sobre o papel de subordinação da música às imagens e ao fluxo dramático, papel este muito comum e amplamente desenvolvido no cinema de Hollywood.

Segundo Roberto Gnattali, Radamés gostava muito de ir ao cinema, e admirava, além de Hitchcock, diretores como John Ford*, Jacques Tati* e Charles Chaplin*, além das trilhas musicais de Nino Rota*, Henry Mancini* (Radamés destacava o famoso tema *A pantera cor*

de rosa, para o filme de mesmo nome), Enio Morricone* e músicas como *Airport Love Theme*, criada por Alfred Newman* para o filme *Aeroporto (Airport, 1970)*.

Se grande parte da formação do maestro foi fruto de sua vivência musical e por ter “ouvido muito”, como ele mesmo afirmava, é correto pensar que a formação de Radamés Gnattali como músico de cinema foi feita vendo e ouvindo um grande número de filmes, tendo como referência tanto compositores da época de ouro do cinema de Hollywood (cujas músicas estavam presentes nos filmes do diretor John Ford, por exemplo), quanto inovadores como Bernard Herrman*, além dos mais importantes compositores do cinema europeu.

Suas peças para cinema refletem toda sua experiência musical adquirida nas músicas de concerto e nas músicas populares que ouvia, tocava e escrevia, como também na música dos filmes que assistia. Junte-se a isso também o contato com outros maestros, compositores e arranjadores brasileiros que atuavam no cinema, no rádio e nas gravadoras, como Léo Peracchi*, Romeu Ghipsman* e Lyrio Panicali*.

Essas informações nos levam a crer, assim, que o cinema internacional seria, provavelmente, o paradigma de criação do maestro para as produções brasileiras, tanto do ponto de vista de *estilo composicional*, quanto da sua sensibilidade para a *inserção da música nos filmes*.

Feitas algumas considerações sobre a relação de Radamés Gnattali com o cinema, nosso interesse primordial volta-se para o entendimento da articulação existente entre a história narrada em imagens, diálogos e efeitos sonoros e a música não-diegética composta pelo maestro. A seguir, uma breve análise de três filmes com trilhas musicais compostas por Gnattali pretende abrir caminho para novas descobertas sobre a música de cinema do compositor. A seleção dos filmes obedeceu a critérios de acessibilidade aos materiais, além da tentativa de abarcar exemplos de produções diversificadas em termos de conteúdo e linguagem.

Algumas questões centrais guiarão nossa investigação a seguir: quais são as funções primordiais das trilhas musicais analisadas? De que modo a música pretender servir ao filme? O modo de inserção da música e o estilo de composição realmente nos remetem ao estilo de trilha musical amplamente divulgado em filmes de Hollywood que inundavam o mercado brasileiro e mundial? De que forma os elementos da cultura musical brasileira se expressam nos filmes analisados?

As análises que se seguem trazem dois típicos representantes da chanchada, *Quem roubou meu samba?* (1958) e *Cala a boca Etelvina* (1958), ambos produzidos pela empresa paulista Cinedistri, seguindo a receita das comédias e musicais de sucesso da época, e um filme distante do padrão estético dos filmes da indústria nacional, *Rio 40 graus* (1955), que inaugurou um movimento cinematográfico que buscava novas linguagens expressivas para o filme brasileiro.

Fechamos o ciclo de análises audiovisuais deste trabalho no terceiro capítulo, ao nos dedicarmos ao filme *Grande Sertão* (1965), uma adaptação cinematográfica do clássico de Guimarães Rosa.

2.3.1 Quem roubou meu samba?

No ano de 1958, Radamés Gnattali compôs a trilha musical do filme *Quem roubou meu samba?*, dirigido por José Carlos Burle, com direção dos números musicais de Hélio Barrozo Netto e coreografia de Helba Nogueira. Produzido pela empresa cinematográfica paulista Cinedistri, o filme é um exemplo do gênero chanchada, repleto de números musicais e também de inserções musicais não-diegéticas compostas por Radamés Gnattali. O diretor José Carlos Burle explica que a ideia de rodar o filme partiu do dono da companhia, Oswaldo Massaini:

[Burle cita Massaini]: “Eu queria que você fizesse um filme de carnaval. E tem uma historia do Alípio Ramos, que ele trouxe uma historia de um show do Silveira Sampaio, chamado *Quem roubou meu samba?* E diz que aquilo bem trabalhado dá pra fazer uma fita. Você topa?” Peguei o show e fiz a história em cima do show, desenvolvendo os tipos [personagens], fazendo uma coisa cinematográfica. Como o ator que eles tinham lá era o Ankito, uma espécie de Oscarito deles [em referência aos paulistas], eu fiz o *Quem roubou meu samba?*, que foi um filme que, se não chegou a ter o êxito do *Depois eu conto* [filme de Burle do ano de 1956], deu bastante lucro pra Cinedistri (depoimento ao Museu da Imagem e do Som, no Rio de Janeiro, em fevereiro de 1979).

A história central é a do sambista Atanásio, morador de uma favela carioca, e de seu conflituoso relacionamento com os diretores de duas gravadoras que querem comprar seu mais novo samba. De acordo com a sinopse retirada da página eletrônica da Cinemateca Brasileira⁴¹, o atrapalhado detetive particular Leovigildo – vivido por Ankito – é contratado por Dona Aurora – a atriz Maria Vidal – dona de uma das gravadoras, para descobrir quem é o malandro que *anda vendendo* as mesmas músicas para ela e para o seu maior concorrente, o malandro Tancredo – interpretado por Humberto Catalano. Na busca pelo sambista, e no intuito de gravar a composição de Atanásio, o detetive passa por inúmeras cenas cômicas, enquanto o sambista sofre um atentado cometido por um capanga da gravadora rival. Segundo Shaw (2007, p.74), o filme é “uma chanchada arquetípica, com suas seqüências de música e dança livremente integradas, leve, cômica, de história linear, estereótipos populares e ambientação romantizada da vida no morro”.

Personagens caricatos, como o sambista Atanásio, enquadram-se na definição de Vieira (1997, p.118), que considera que:

O típico herói masculino da chanchada é um personagem liminar que, geralmente, recusa-se a ocupar uma posição fixa na hierarquia da estrutura social. É um subtrabalhador marginal, trapaceiro, “virador”, preocupado unicamente com seu sustento imediato, transitando por narrativas que, com poucas exceções, envolviam sempre uma busca obsessiva por dinheiro, em geral ligada mais ao acaso do que a um esforço especial ou competência por parte do herói.

⁴¹ <http://www.cinemateca.gov.br>, acesso em janeiro de 2010.

Os créditos impressos no cartaz do filme não trazem informações sobre a direção musical. Todavia ganham espaço os nomes dos artistas que apresentam os números musicais diegéticos. São eles: Trio Irakitan, Angela Maria, Marlene e Jorge Veiga, Virgínia Lane e Germano Mathias, Marion, Vinilton Santos e Marisa. Há neste caso uma opção clara por uma estratégia mercadológica. Os nomes dos artistas agregam valor ao filme e chamam o público a assistir a produção. Ao mesmo tempo, interessa aos artistas a exposição de suas imagens na capa, na busca de maior sucesso ao se mostrarem no cinema (estratégia não diferente de muitas produções estrangeiras que apostam na fama de atores ou atrizes para aumentarem a repercussão do filme).

A música diegética de *Quem roubou meu samba?* foi objeto de estudo de Shaw (2007, p. 74). Sobre o papel das atrações musicais escreve a autora:

Os interlúdios musicais são freqüentemente muito artificiais, dentro da verdadeira tradição da chanchada, como quando as pessoas começam a cantar e dançar em um botequim sem nenhuma razão aparente, e instrumentos musicais e duas *backing vocals*** atraentes aparecem convenientemente do nada. Como em tantas outras *chanchadas* do final dos anos 1950, a influência de *Hollywood é muito óbvia na coreografia e nas músicas*. (...) Típico do gênero, essa chanchada busca a indústria do prazer para sua inspiração, e recria a atmosfera e o estilo de entretenimento de uma boate ou de um show de cassino, mesmo que seja totalmente incongruente (...). *Quem roubou meu samba?* apresenta apenas interpretações estilizadas de samba, características do gênero *chanchada* no fim dos anos 1950, e exibe mulheres brancas como neve vestidas de baianas cantando em estúdios de TV (grifo nosso).

O tratamento estilizado da vida do morro reflete-se nas músicas apresentadas na história, que não têm nenhuma sustentação como peças participantes da estrutura narrativa. São inserções artísticas com o objetivo de colocar músicos famosos no enredo, seguindo a estratégia mercadológica do *star system*, herdada da indústria cinematográfica estadunidense.

A música diegética recebe também a incumbência de sustentar a última sequência de *Quem roubou meu samba?* Para Shaw (2007, p.75), o final é uma construção “típica do gênero chanchada – a celebração em espírito de carnaval, onde tudo é perdoado, tensões são apaziguadas e caracteres (sic) anteriormente expostos como conflitantes formam pares

românticos”. A linearidade e suavidade da chanchada permeada pela música “minam qualquer tentativa de lidar com questões de conflitos raciais ou de classe, mesmo que de forma leve, no filme”. (Idem, p. 75).

Quem roubou meu samba? foi o filme pesquisado neste trabalho cujo crédito da música foi melhor elaborado, não deixando dúvidas sobre o papel de Radamés Gnattali na produção. Já nos créditos iniciais consta o nome de Radamés Gnattali como o responsável pela “música de fundo”. Há, portanto, uma clara separação entre o que é música diegética e o que é música não-diegética, ou seja, música de fundo. Radamés é o responsável pelo tema musical ouvido na abertura, nas transições de cena, e na pontuação de várias sequências.

As estratégias de utilização da música não-diegética no filme seguem os princípios elencados por Gorbman (1987) (ver p. 32-41). “Há uma sequência de perseguição cômica através da favela com pessoas vestindo fantasias de carnaval, seguidas por um cachorro, perseguindo o vilão que bateu na cabeça de Atanásio, e *a animada música não-diegética enfatiza a comédia e o pastelão.*” (Shaw, 2007, p. 76, grifo nosso). De modo geral, a música tem a incumbência de sublinhar várias sequências, acompanhando a movimentação rítmica das imagens. Se a montagem cinematográfica é acelerada, assim é também o andamento musical. As perseguições são sustentadas por temas orquestrais de grande movimentação rítmica, reforçando o que já se vê nas imagens.

Pela opção de construção de um enredo simples, linear, uma história de apaziguamento das tensões entre os personagens que se confraternizam num *happy end*, além da aplicação de música não-diegética que segue os princípios norteadores da música de cinema em comédias norte-americanas desde a década de 30, entendemos que *Quem roubou meu samba?* se posiciona como um filme cujas estratégias discursivas parecem ter sido adotadas para obter o máximo de aceitação junto ao público. Seus recursos cinematográficos (montagem, enquadramentos, cortes), seu enredo (repleto de cenas cômicas com personagens

típicos da vida carioca), e sua música (diegética e não-diegética), apontam para uma aproximação com outras produções do gênero chanchada que povoaram o mercado brasileiro na década de 50, e tornaram-se líderes de bilheteria entre os filmes nacionais.

2.3.2 Cala a boca Etelvina

Produzido em 1958, também pela Cinedistri, o filme foi dirigido por Eurides Ramos e segue a mesma receita de *Quem roubou meu samba?*: direção dos números musicais de Hélio Barrozo Netto e coreografia de Helba Nogueira. Nos créditos da película é atribuída a Radamés Gnattali a função de orquestrador, não sendo possível afirmar, portanto, se os principais temas de música não-diegética foram compostos, ou somente arranjados pelo maestro.

O filme apresenta a história de Etelvina (Dercy Gonçalves) empregada da casa do Sr. Adelino (Paulo Goulart). Este passa por dificuldades financeiras e é abandonado pela esposa, Zulmira. Adelino recebe a visita de um tio muito rico, de nome Macário. Ansioso por conhecer a esposa do sobrinho, confunde Etelvina com Zulmira. Adelino e seu sogro decidem levar a farsa adiante, com medo de desapontar tio Macário e perder a grande herança que ele promete deixar. Muitas confusões acontecem para que a mentira seja mantida. Quando a verdade se revela e a verdadeira Zulmira aparece, Macário não se enraivece pela traição, pois seu convívio com Etelvina, que julgava ser Zulmira, se transformava pouco a pouco numa verdadeira paixão. Assim, Macário acaba por casar com a empregada Etelvina e perdoa o sobrinho pela história inventada.

O enredo revela mais um típico exemplar da chanchada, uma comédia leve, linear, de fácil compreensão por parte do espectador, com tensões ingênuas que se apaziguam no final,

quando todos os envolvidos terminam felizes e em paz. Mais uma vez, a música se coloca a serviço da história buscando ilustrar os fatos narrados e dar coesão à narrativa.

Há quatorze entradas musicais no filme, oito diegéticas e seis não-diegéticas. Dentre as músicas diegéticas, cinco são números musicais e três são executadas em um *night club* sem que saibamos ao certo quem as executa. Os músicos não aparecem na sequência, mas sua presença pode ser facilmente compreendida pelo espectador em virtude do cenário, que recria o *night club*, ambiente onde a apresentação musical ao vivo é comum. Como já visto neste trabalho (ver p.3), a música diegética pode ser tanto aquela cuja fonte emissora é visível ao espectador, quanto intuída pelo espectador como participante da cena exibida.

As músicas diegéticas têm duas funções primordiais: agregar valor à produção cinematográfica através das imagens de estrelas da música brasileira (assim como foi feito em *Quem roubou meu samba?*, produzido também pela Cinedistri) e ajudar na contextualização de cenários, como o bairro de periferia e o *night club*. Quanto aos números musicais do filme temos as seguintes informações nos créditos da película ⁴²:

- The Golden Boys – *Meu romance com Laura* (Jayro Aguiar)
- Emilinha Borba – *Cachito* (Consuelo Valazques)
- Sylvio Mazzucca e Orquestra: *Tequila* (Chuck Rio)
- Nelson Gonçalves – *Atiraste uma pedra* (Herivelto Martins e David Nasser)
- Jackson do Pandeiro, Almira e Jayro Aguiar - *Fantasia nordestina – Baião* (Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga)

Todas essas atrações funcionam como verdadeiros *videoclipes* das estrelas da música brasileira e não exercem peso na história do ponto de vista de sua ligação com o enredo. Fica claro que a direção do filme busca motivos para justificar a presença dessas canções – *The Golden Boys* tocam na rua para animar um grupo de crianças como se fossem moradores do

⁴² As sequências contendo as músicas diegéticas do filme encontram-se no CD-ROM anexado à este trabalho.

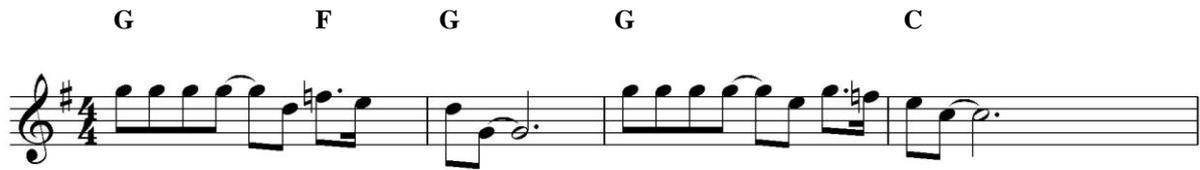
bairro onde se passa a ação, enquanto os outros artistas são atrações da boate frequentada por Etelvina, Adelino, seu sogro e o tio Macário. Todavia, é bastante evidente que esses motivos não são suficientes para sustentar apresentações inteiras desses músicos no filme – a *Fantasia Nordestina*, por exemplo, dura seis minutos, tempo em que a narrativa se interrompe, à espera do término da música.

É importante salientar que ao ocuparmos a posição de estudiosos de uma peça de comunicação que se utiliza do discurso musical, como é o caso dos filmes analisados, estamos em situação privilegiada. Um observador atento se predispõe a entender as ferramentas e estratégias usadas para *agarrar* os espectadores, o que não quer dizer que o público, sobretudo, o público das chanchadas, tivesse consciência dos recursos de promoção do filme, como o são claramente os números musicais citados. É provável que a aceitação deste público fosse muito positiva, haja vista o sucesso alcançado pelas chanchadas no país, e isso era o que realmente interessava aos produtores.

Enquanto a música diegética se faz através dos números musicais, a música não-diegética não aparece em muitos momentos, sendo que, em alguns, sua duração é bastante rápida.

A primeira inserção musical de Radamés Gnattali é o tema de abertura ⁴³, que tem duração de 1'55''. A música se desenvolve a partir de dois pequenos motivos melódicos transcritos abaixo:

⁴³ A sequência de abertura, bem como as demais partes citadas do filme *Cala a boca Etelvina* encontram-se no CD-ROM anexado à este trabalho.



Exemplo musical 1. Parte do tema de abertura de *Cala a boca Etelvina*

A peça é bastante ligeira. A instrumentação predominante é composta por trompetes, trombones e saxofones. Podem ser ouvidos também cordas (predominância dos violinos) e flautas. A seção rítmica fica a cargo da caixa e dos pratos. Há também um acompanhamento feito ao piano.

Radamés utiliza ornamentos como portamentos nos trombones, trilos nas flautas e arpejos velozes nos violinos. A orquestração sugere uma peça burlesca, até mesmo de caráter circense, totalmente adequada ao tipo de história que se vai contar em seguida. Notamos que a abertura se adequa, portanto, ao que sugere Gorbman (1987) no princípio de música não-diegética de referência narrativa. Características como o andamento e a instrumentação fazem com que a música de abertura ajude a definir o gênero do filme e prepare o espectador para o que será visto na tela.

O segundo tema dura apenas 20 segundos e aparece quase como uma continuação da abertura. Os créditos iniciais somem e agora nos encontramos na sala da casa onde trabalha a empregada Etelvina. Ela é a primeira a entrar em cena. Seu andar altivo é marcado pelo clarinete, depois pelo oboé, pelo flautim até que um grupo de cordas toca um breve tema claramente inspirado em peças no estilo do Classicismo. É interessante como os passos da personagem praticamente coincidem com a pulsação do trecho. A música ilustra o movimento da personagem aproximando-se da técnica do *mickeymousing*, novamente dentro do princípio da referência narrativa.

A terceira entrada de música só acontece transcorridos 35'30'' do filme e dura apenas 24 segundos. Etelvina está tentando sair do quarto do patrão Adelino, pois na verdade eles não dormem juntos, e apenas fingem serem marido e mulher. O fato é que tio Macário sempre aparece quando a atrapalhada empregada tenta sair e quase descobre a farsa do casamento. Na música, um pequeno motivo melódico é apresentado no flautim e repetido no clarinete, como um comentário musical cômico (ver exemplo musical 2). Logo depois os violinos se apresentam numa escala descendente em *pizzicato* e a melodia vai diminuindo até desaparecer por completo. Nesta situação, notamos como o princípio da música como significante de emoção (neste caso um significante de comicidade) está presente no filme, sobretudo, pela utilização de recursos musicais como o trilo e o *pizzicato*, já convencionalmente associados a situações de humor:

The musical score consists of four staves: Flautim, Clarinete, Violino, and Viola. The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is 4/4. The tempo is indicated as quarter note = 110. The Flautim part begins with a trill on a quarter note, followed by a half note. The Clarinete part has a trill on a quarter note. The Violino and Viola parts play a descending eighth-note scale starting in the third measure, marked 'pizzicato'.

Exemplo musical 2. Terceira entrada de música não-diegética em *Cala a Boca Etelvina*

A forma musical, como sempre acontece no cinema, está completamente subordinada à narrativa. Gnattali, assim como nenhum compositor de música de cinema, não dispôs de

tempo no filme para construir unidades formais de discurso como introdução, desenvolvimento e final. A necessidade de inserir música em momentos narrativos muito curtos é uma questão fundamental não apenas no cinema, mas também em gêneros como a novela televisiva. A música precisa de tempo para se desenvolver e fazer sentido por si só. Como no cinema e na TV isso não é possível, os compositores optam por fazer pequenas intervenções musicais, valendo-se de estratégias como o já citado *stinger***.

A quarta entrada de música não-diegética surge quando tio Macário cai em mais uma mentira e o alívio do sobrinho Adelino é ilustrado por seis segundos na trilha musical. As cordas executam um intervalo melódico de semitom em movimento descendente, em *tremolo*⁴⁴, enquanto o clarinete toca uma pequena frase na região grave. O movimento melódico gerado é de resolução da melodia em direção à tonalidade de dó menor. Do mesmo modo, a narrativa apresenta um momento de tensão seguida de resolução: o sobrinho de Macário tenta *enrolar* o tio e, com algum custo, acaba obtendo sucesso. Gnattali não precisou recorrer a uma harmonia densa com acordes dissonantes. A reiteração de um intervalo de segunda menor foi o suficiente para ressaltar a resolução musical do primeiro para o segundo compasso. A música, dentro do princípio da referência narrativa citado por Gorbman (1987, 1987, p. 82 e 83), toma o ponto de vista de Adelino, e reitera seu susto seguido de alívio. O pequeno trecho serve também como transição de uma cena para outra seguindo o princípio de continuidade da trilha musical:

⁴⁴ Termo utilizado para indicar a reiteração sucessiva de uma nota ou acorde, não tendo essa *reiteração* uma correspondência exata grafada em valores rítmicos. “A term now most strictly used to denote a rapid reiteration of a single note or chord without regard to measured time values” (Sadie, Stanley (Ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmilan Publishers Limited, 1980).

Fm **Cm**

Violino

Clarinete

Exemplo musical 3. Música como significante de emoção na entrada musical mais curta de todo o filme

Aos 44'40'' do filme surge a quinta entrada de música não-diegética. A cena mostra uma briga entre Etelvina e outra mulher. Com socos e puxões de cabelo, a sequência acentua ainda mais o clima de comédia da história. Apesar de estar num volume mais baixo do que os diálogos e os efeitos sonoros, a música está presente durante um minuto e dez segundos. O caráter e a instrumentação desta intervenção são semelhantes ao tema de abertura, o que contribui para a coesão da estrutura narrativa e a unidade formal da história, conforme indica o princípio da unidade proposto por Gorbman (1987, p. 91).

A última entrada musical marca o final do filme. Tio Macário descobre toda a verdade e acaba revelando sua paixão por Etelvina. A sequência final se passa no aeroporto. Macário e Etelvina vão deixar o Rio de Janeiro rumo ao norte do país. O que se ouve na trilha musical é a repetição integral do tema de abertura. O tema foi construído no modo mixolídio, o que permite a suposição de que Gnattali talvez tenha procurado compor uma música associada ao personagem Macário, que é nordestino, identificando-o através da sonoridade característica desse modo melódico:

Primeira parte

G F G G C

Segunda parte

D7 G D7 G

Exemplo musical 4. Principais trechos da música de encerramento de *Cala a boca Etelvina*.

Observamos que a repetição da mesma música no início e no fim do filme contribui para unidade da narrativa. Começo e fim são realçados pela trilha musical numa clara adequação aos princípios da música como referência narrativa e unidade, expostos por Gorbman (1987).

Parece-nos, mais uma vez, que os princípios identificados por Gorbman (1987) como estratégias discursivas da música nos filmes clássicos, também estão presentes nas composições de Gnattali para o filme e no modo como estas se inserem na narrativa.

2.3.3 Rio 40 graus

Rio 40 graus é uma produção de 1955, dirigida por Nelson Pereira dos Santos*. Com temática e estética diferentes das chanchadas e musicais carnavalescos, tem uma clara preocupação em retratar as mazelas da sociedade brasileira – tendência acentuada a partir da década seguinte, pelo movimento do Cinema Novo.

Em *Rio 40 graus* não há uma história única. O enredo é estruturado em várias pequenas histórias que às vezes se cruzam, às vezes não. O que se vê não é mais uma comédia preocupada em distrair o público, mas cenas que querem se aproximar da realidade carioca e enfatizar as contradições do país. Alguns dos temas mostrados são: tensão social entre pobres e ricos; opulência e despreparo dos políticos brasileiros; falta de amparo aos trabalhadores mais pobres; mendicância; exploração do trabalho infantil; discriminação social; alienação da juventude burguesa.

Alguns dos pontos mais famosos do Rio de Janeiro, como o Jardim Zoológico na Quinta da Boa Vista, o Maracanã, o Pão de Açúcar e o Corcovado, servem de locação** para muitas sequências. No entanto, é em uma favela que se passa grande parte da história, já que a maior parte dos personagens mora em condições de grande pobreza.

A trilha musical foi toda construída com base na canção *A voz do morro*, de Zé Ketí*. A presença do samba logo na sequência de abertura do filme reforça a locação no Rio de Janeiro ⁴⁵. A música de referência narrativa (Gorbman, 1987, p. 82 e 83) é ouvida enquanto vemos imagens panorâmicas da cidade. Ao mesmo tempo vão surgindo os créditos da fita e nestes Radamés Gnattali aparece como responsável pela *partitura musical*. De acordo com Berchmans (2006, p. 78):

A grande produção do filme permitiu ao Maestro Radamés Gnattali utilizar uma orquestra de tamanho considerável e uma gravação de qualidade realizada nos estúdios da Continental, o que resultou num trabalho de qualidade que não deixava nada a dever às produções internacionais, pelo menos no que diz respeito à música.

O maestro trabalhou todas as entradas de música não-diegética e compôs uma série de variações sobre a melodia principal de Zé Ketí:

⁴⁵ A sequência de abertura e as variações do samba tema do filme estão no CD-ROM em anexo.

própria introdução também se transforma em outro *Leitmotiv*, pois aparece sem a melodia principal de *A voz do morro* em alguns momentos da narrativa, apesar de imediatamente remeter à canção:

The musical score is written in treble clef, 2/4 time, and F# major. The first line contains measures 1 through 4. Above the staff, the chords are labeled: C#m7, F#7, B7M, and G#m7. The second line starts at measure 9. Above the staff, the chords are labeled: C#m7, F#7, B6, G#m7, C#m7, F#7, and B6. A triplet of eighth notes is marked with a '3' above the notes in measure 9.

Exemplo musical 6. Introdução para o tema principal de *A voz do morro*

O tema e sua introdução têm uma textura orquestral. A melodia é tocada pelas cordas, enquanto os metais tocam frases contrapontísticas, aumentando a densidade instrumental da peça. É possível ouvir também contracantos na flauta transversa e rápidos arpejos da harpa. A seção rítmica fica a cargo do surdo e da caixa.

O fato de ter escolhido criar uma introdução para a canção *A voz do morro* mostra que Radamés levou toda sua bagagem de arranjador para o cinema. Zé Menezes, amigo e companheiro de trabalho de Gnattali, cita (em comunicação pessoal em janeiro de 2011) que uma das coisas que aprendeu com Radamés foi criar arranjos com belas introduções e finais. “Se você deixar uma boa impressão no começo, o meio não tem tanto problema. A música tem que começar bem e terminar bem, como tudo na vida”. A introdução de *A voz do morro* poderia muito bem funcionar como um dos arranjos para a Rádio Nacional, quando o maestro passou a acompanhar o samba com cordas e metais. Além disso, a introdução para o tema de

Rio 40 graus tornou-se um excelente recurso musical para o filme, pois ampliou o material musical não-diegético utilizado na narrativa sem perder a unidade com o tema principal.

Ao longo do desenvolvimento da narrativa, o maestro cria uma série de variações sobre o samba tema, adequando-as às necessidades dramáticas da história. Abaixo, há um exemplo de variação da principal frase melódica de *A voz do morro*:

B7M C#m7(9) F#7 B6

Lento

Exemplo musical 7. Pequena variação da primeira frase do tema principal de *A voz do morro*

A variação da frase inicial do tema musical do filme é feita com a mudança de compasso e andamento – a melodia do samba acelerado cede lugar a uma melodia calma e expressiva – e também pelo emprego de notas mais longas – como é o caso das colcheias que tomam o lugar das semicolcheias originais, a partir do terceiro compasso, tirando o efeito sincopado do samba. No filme, essa entrada musical (*cue***) aparece em associação a uma situação emotiva: um menino pobre, morador da favela, que vende amendoins para sobreviver, passeia pelo Jardim Zoológico e contempla as belas paisagens e animais que compõem a natureza exuberante do lugar. A música, através de sua carga emotiva, destaca um momento de poesia na vida sofrida de uma criança trabalhadora, funcionando aqui como significante de emoção, segundo às definições de Gorbman (1987, p. 79).

Ainda na mesma sequência de variação de *A voz do morro*, a música exerce um papel que remete, ainda que de maneira bem distante, à técnica do *mickeymousing***. Na cena em que a criança corre atrás de uma cotia no Jardim Zoológico, a música de Radamés sugere

alguns movimentos do garoto, mas sem a sincronia rigorosa entre os eventos visuais e sonoros que caracteriza o *mickeymousing*. Clarinetes, flautas e violinos (às vezes com cordas friccionadas ou em *pizzicato*) ilustram os movimentos de corrida do menino e da cotia através de motivos musicais curtos e rápidos, escalas ascendentes e descendentes. É um típico exemplo de música servindo ao filme. A estrutura composicional funciona adequadamente quando soldada às imagens.

Durante todo o filme há treze entradas de música não-diegética e, de modo geral, podemos aplicar, mais uma vez, os conceitos sugeridos por Gorbman (1987). As inserções atuam sob os princípios da unidade, significante de emoção e referência narrativa. Há um momento interessante em que se pode perceber como a edição da trilha musical utiliza o silêncio como um *recurso dramático*. Trata-se ainda da mesma sequência do menino passeando no Jardim Zoológico. Como havia entrado sem autorização do guarda, o garoto acaba detido e posto para fora do parque. No momento em que é pego, a música que ilustrava toda a sequência é interrompida abruptamente. A junção da imagem do menino sendo detido pelo guarda e o corte na trilha musical dão mais vigor e impacto à cena. Neste caso, o silêncio musical tem grande força expressiva e atua como significante de emoção.

A música de *Rio 40 graus* também segue convenções do cinema clássico. Ainda que seja um filme mais distanciado dos padrões importados reinantes no Brasil na década de 1950, a trilha musical permanece atrelada às formas mais comuns de se articular imagem e música.

No próximo capítulo seguiremos com uma análise audiovisual mais detalhada do que as realizadas até aqui. Com base na metodologia proposta por Chion (1990) e seguindo ainda as proposições de Gorbman (1987), analisaremos o filme *Grande Sertão* (1965), adaptação do romance de Guimarães Rosa, *Grande Sertão: Veredas*, feita pelos irmãos Geraldo e Renato dos Santos Pereira.

A escolha de *Grande Sertão* deveu-se ao fato de este filme apresentar uma temática distante das chanchadas e, ao mesmo tempo, não ser considerado um exemplar do Cinema Novo, mesmo tendo sido filmado em um momento importante da produção dos cineastas ligados ao movimento.

Outra motivação para a escolha foi o fato de a música não-diegética ter sido originalmente escrita para o filme, sem arranjos de canções ou reaproveitamento de temas conhecidos. A partir de músicas pensadas diretamente para a história buscaremos realizar considerações acerca da união entre narrativa e música, observando as principais estratégias utilizadas por Gnattali para a construção de sua trilha musical.

CAPÍTULO III - A MÚSICA NO FILME *GRANDE SERTÃO*

3.1 - Dados gerais do filme

Grande Sertão (1965) foi a primeira tentativa de levar para as telas do cinema um romance do escritor João Guimarães Rosa. Sua obra, *Grande Sertão: Veredas*, escrita em 1956, foi adaptada e roteirizada pelos irmãos Geraldo e Renato Santos Pereira, que também assinaram a direção e a produção do projeto em 1965 (Heffner, 1997, p. 423).

Nascidos no ano de 1925, na cidade de Visconde do Rio Branco, interior de Minas Gerais, os irmãos Pereira sempre se comprometeram com a realização de filmes ligados à cultura e às histórias do estado natal (Idem, p. 423). Foi assim com *Rebelião em Vila Rica* (1957), considerado um dos primeiros filmes brasileiros a centrar nos jovens a condução de uma história e também nos documentários produzidos em colaboração com o Instituto Nacional do Cinema Educativo (Ince), como *Serra da Piedade*, *Roteiro do barroco mineiro* e *Tiradentes e Serro* (Idem, p. 423).

A procura por temas mineiros teve seu auge quando os cineastas decidiram enveredar na produção de *Grande Sertão*; Geraldo dos Santos Pereira, aliás, já havia mostrado também seu interesse por literatura e cinema, quando treze anos antes havia cursado Literatura Contemporânea na *Sorbonne*, em Paris, enquanto fazia também o curso regular de cinema no *Institut des Hautes Études Cinématographiques* (IDHEC), na mesma cidade (Idem, p. 423). Para realizar o filme, Geraldo e Renato fundaram sua própria produtora, a Vila Rica

Produções Cinematográficas (Idem, p. 423), e em associação com a Companhia Cinematográfica Vera Cruz obtiveram o apoio necessário para as filmagens realizadas nas cidades mineiras de Patos de Minas e Lagoa Formosa.

O envolvimento com as comunidades que serviram de locação para o filme foi fundamental para a produção do trabalho. Nos créditos iniciais de *Grande Sertão*, estão listadas as participações dos “peões da cidade de Lagoa Formosa” e de soldados da cavalaria da Polícia Militar, que deram vida às muitas cenas de batalhas entre jagunços mostradas na película.

Entre os destaques do elenco estão Mauricio do Valle e Sonia Clara, que viveram os protagonistas, Riobaldo e Diadorim/Reinaldo, além de nomes como os de Milton Gonçalves e Joffre Soares.

O resultado foi um longa-metragem** de 95 minutos de duração, tempo aparentemente curto para uma adaptação de um romance tão vasto e complexo.

O quadro 4 traz a ficha técnica da produção *Grande Sertão*⁴⁶:

Quadro 4: Ficha Técnica do filme *Grande Sertão*

<p>Categorias: longa-metragem/sonoro/ficção Material original: 35mm, BP, 95min, 2650m, 24q Gênero: Drama</p> <p>Dados da Produção Companhias Produtoras: Companhia Cinematográfica Vera Cruz; Vila Rica Cinematográfica Ltda. Produção: Pereira, Geraldo Santos; Pereira, Renato Santos Companhia Distribuidora: Produções Cinematográficas Herbert Richers S.A. Autoria: Rosa, João Guimarães Roteiristas: Pereira, Geraldo Santos; Pereira, Renato Santos Estória: Baseada no romance <Grande Sertão: Veredas> de <Rosa, João Guimarães> Direção: Pereira, Geraldo Santos; Pereira, Renato Santos</p>

⁴⁶ Informações consultadas no endereço virtual da Cinemateca Brasileira. Disponível em <http://www.cinemateca.gov.br>, acesso em outubro de 2010.

Direção de fotografia: Rosa, José

Câmera: Marcelo Primavera

Operador: Marcelo Primavera

Direção de som: Hack, Ernst

Montagem: Valverde, Rafael Justo

Música: Gnattali, Radamés

Identidades/Elenco:

Valle, Maurício do

Clara, Sônia

Soares, Joffre

Mello, Graça

Gonçalves, Milton

Bulbul, Zózimo

Marques, Gilberto

Luiz, Generino

Souza, Ivan de

Goulart, Glória

Santos, João dos

Mundim, Olegário

Dito – menino

Picchi, Luigi

Soldados do Regimento da Cavalaria da Polícia Militar de Minas Gerais

Peões de Lagoa Formosa - MG

3.2 - Sinopse

O sertão das Minas Gerais é o palco de *Grande Sertão*, uma história de lutas, vinganças, traições e paixões. Em meio às paisagens típicas da região norte de Minas é que se desenvolvem os dramas psicológicos dos personagens centrais da narrativa: Riobaldo e Reinaldo (Diadorim).

O filme começa com o encontro de Riobaldo (narrador-personagem) com o bando de jagunços liderados por Joca Ramiro, que vagava em busca de abrigo e montaria nova após mais uma batalha. O grupo, que percorria o sertão com a missão de reparar injustiças em partilhas de terras, dissolvendo mandos e desmandos de coronéis e políticos da região, decide pedir pousada na fazenda de Seu Selorico Mendes, padrinho de Riobaldo. Ao conhecer os jagunços, o rapaz é subitamente tomado por um sentimento de admiração pela coragem e bravura dos destemidos sertanejos. Entre eles estão: Sô Candelário, Titão Passos, Micuim,

Hermógenes e Reinaldo. Pelo último, Riobaldo tem um sentimento estranho logo à primeira vista e revela ao espectador o que sentiu após o encontro:

No outro dia aquele bando partiu e nas semanas seguintes meu padrinho só falou nos jagunços. Dizia que Joca Ramiro era um chefe esforçado. Muitos iguais não nascem assim. Mas eu não pensava em Joca Ramiro. Pensava em todos, mas primeiro naquele moço que me perturbava, naquela madrugada dobrada inteira⁴⁷.

Após o encontro com os jagunços e ainda pensando em Reinaldo, Riobaldo decide partir da casa do padrinho ainda sem destino certo: “Depois ajuntei meus trens, fugi de lá. Montado no meu cavalo eu abri este sertão. Medi o mundo. Arremessei o cavalo. Galopei demais. Ganhei o sertão. Razão por que fiz? Sei eu não sei. Eu queria o perder”⁴⁸.

Em suas andanças ainda sem destino certo, Riobaldo fica sabendo que Zé Bebelo, também fazendeiro, estava à procura de um professor para alfabetizá-lo, pois desejava candidatar-se ao cargo de deputado. Riobaldo, moço simples, mas com estudo, hospeda-se então na casa do sujeito e começa a ensinar-lhe a ler. Ao saber que Zé Bebelo pretendia “varrer a jagunçada” do sertão e também o próprio bando de Joca Ramiro, abandona o trabalho e decide se juntar aos sertanejos em suas batalhas. A partir daí, Riobaldo começa a compreender que o destino lhe reservava o encontro com as armas e as lutas nas terras das Gerais.

Aceito pelo bando e muito bem recebido por Joca Ramiro e Reinaldo, Riobaldo logo vai para os campos de batalha. Em uma das lutas, tem de ir em socorro do companheiro Reinaldo, ferido por um tiro de raspão no ombro. Na ânsia de ajudar o amigo rasga-lhe a camisa para ver o ferimento e descobre que Reinaldo é uma mulher, de nome Diadorim. Ferida e assustada ela conta que é filha de Joca Ramiro, e que está no bando para vingar

⁴⁷ Citação retirada do filme *Grande Sertão* (1965).

⁴⁸ *Idem*.

injustiças praticadas contra sua família. A partir daí, os sentimentos de Riobaldo pela moça (antes, o “moço que lhe perturbava”) se fortalecem, mas ela se esquivava e não aceita o amor do rapaz, colocando sua vingança pessoal acima de qualquer sentimento.

Tendo presenciado a conversa entre Riobaldo e Diadorim, o jagunço Hermógenes também fica na posse do valioso segredo e, em um momento de descanso do bando, quando a moça ainda se recuperava do ferimento da guerra, tenta violentá-la. Acompanhando a ação de Hermógenes, Joca Ramiro socorre a filha e acaba morto. Ao saber do assassinato o bando parte em busca de vingança contra “o Judas”.

Riobaldo torna-se o chefe do grupo. Os companheiros passam a tratar-lhe como Urutu Branco ou Tatarana, nomes adquiridos no batismo como novo líder. Seu destino estava traçado: teria de liderar os companheiros na busca por Hermógenes, o traidor, algoz de Joca Ramiro.

Antes da batalha final, Riobaldo confessa todo seu amor a Diadorim. Eles se beijam apaixonadamente. Porém, o encontro amoroso é interrompido por tiros ouvidos ao longe. Hermógenes estava perto e o confronto se aproximava.

O filme termina com o esperado encontro dos jagunços de Riobaldo e de Hermógenes. No último combate, Diadorim e o traidor duelam à faca, e ambos acabam mortos. Tomado por uma febre que o impede de participar da última batalha, Riobaldo desmaia durante o combate. Ao acordar descobre que Hermógenes foi derrotado, mas que Diadorim também está morta. Perdia para sempre seu amor e partia em busca de refúgio no fundo do sertão.

3.3 – Roteiro adaptado

Com a iniciativa de filmar *Grande Sertão*, os irmãos Geraldo e Renato Santos Pereira abriram caminho para outras adaptações das obras de Rosa para o cinema brasileiro. Entre elas está o premiado filme do diretor Roberto Santos, *A hora e a vez de Augusto Matraga*, lançado no mesmo ano de *Grande Sertão*, e considerado pelo próprio Geraldo dos Santos Pereira, o “mais brilhante experimento fílmico” baseado na literatura do escritor mineiro (Pereira, 1973, p.152). O diretor Paulo Thiago, realizou *Sagarana, o duelo*, em 1973. Seguiram-se *Noites de sertão*, de Carlos Alberto Prates Correia, em 1984, *A terceira margem do rio*, de Nelson Pereira dos Santos, em 1994, *Outras histórias*, dirigido por Pedro Bial, em 1999 e *Mutum*, de Sandra Kogut, baseado na novela *Campo geral*, do livro *Manuelzão e Miguilim* (Oliveira, 2008, p. 145).

Além de despertar o interesse de vários diretores do cinema nacional, as histórias de Guimarães Rosa também foram adaptadas para outros meios, como o teatro e a televisão.

O próprio *Grande Sertão: Veredas*, por exemplo, foi adaptado para a linguagem televisiva em 1985, vinte anos após o filme. Na produção da Rede Globo, a música foi composta por Júlio Medaglia*, que assim como todos os integrantes da produção, teve que visitar os locais de gravação no sertão mineiro, por determinação do diretor Walter Avancini⁴⁹. No teatro, destacamos a adaptação realizada em 1989, pelo grupo mineiro, Ponto de Partida, conhecido pela apropriação de textos de escritores mineiros e de temas ligados à cultura de Minas Gerais, para composição de seu repertório dramaturgico⁵⁰. Em 2001, o

⁴⁹ Informações consultadas no site da Rede Globo de Televisão, disponível em <http://www.memoriaglobo.globo.com>, acesso em dezembro de 2010.

⁵⁰ Informações disponíveis em <http://www.grupopontodepartida.com.br>, acesso em dezembro de 2010.

compositor argentino radicado no Brasil, Ruffo Herrera, estreou sua cantata, *Sertão Sertões*, com texto extraído da obra de Rosa ⁵¹.

Notamos como a literatura de Guimarães Rosa, inspirou, e ainda inspira, muitos artistas que buscaram levar suas histórias para diferentes linguagens, em um processo que transcende a *transposição* do original para outros meios, mas que torna-se um processo de *criação* de uma nova obra, imbuída de novos desafios, especificidades, dinâmicas e significações próprias.

Ao iniciarem a produção de *Grande Sertão*, podemos supor que os irmãos Santos Pereira estivessem conscientes das várias questões envolvidas no processo de adaptação do texto literário para o cinema. Ao se valer de uma citação de Kuleshov*, Geraldo dos Santos Pereira (1973, p.119) parece deixar explícito seu ponto de vista sobre o tema: “para transformar a obra literária em roteiro cinematográfico é imprescindível cuidar não só de sua construção dramática, como também transmitir o estilo do autor, sua interpretação das imagens, sua linguagem particular, etc.”

Foi seguindo essa diretriz que os irmãos partiram em busca de auxílio do próprio Guimarães Rosa, com quem tiveram alguns encontros para discutir os pontos centrais que deveriam ser abordados na película. No livro *Plano geral do cinema brasileiro* (1973), lançado oito anos após o filme, Geraldo dos Santos Pereira relata como se deram alguns desses encontros.

Na fase de preparação do projeto, Rosa ressaltava a importância de se fazer um “filme que contivesse um ritmo nervoso, inquietante, ameaçador, mantendo constantemente em sobressalto o espectador” (Pereira, 1973, p.152). Talvez esta afirmação explique o fato dos

⁵¹ Informações disponíveis em <http://www.orquestraouopreto.com.br>, acesso dezembro de 2010.

irmãos Pereira terem escolhido as *lutas* no sertão como um dos pontos centrais do filme. Ao todo há quatro grandes seqüências de batalhas nas quais observamos a procura dos diretores pelo “ritmo nervoso”, citado por Rosa. Nelas, percebemos o uso de cortes** rápidos entre vários planos**, acompanhados por efeitos sonoros** de tiros e galopar de cavalos, que imprimiram mais velocidade às cenas. A música exerce também um papel muito importante ao acompanhar as batalhas com temas que reforçam o que é mostrado pelas imagens. Na instrumentação, destacam-se os papéis dos instrumentos de percussão, como a caixa e o tímpano.

A valorização das batalhas entre os sertanejos no filme foi observada por Oliveira (2008, p.146), que acredita em uma aproximação entre o modelo narrativo dos irmãos Santos Pereira e a narrativa de filmes estadunidenses:

Dentre os muitos elementos que poderiam ser contemplados [no filme] – a eterna disputa entre o bem e o mal; a incansável busca de sentido para a existência humana; a necessidade de auto-transformação e transcendência, etc. – os irmãos Santos Pereira decidiram centrar sua atenção prioritariamente na guerra infinda entre bandos de jagunços determinados a exercer o controle sobre o sertão-mundo, transformando o filme em uma espécie de *western* à brasileira, em que a trilha musical chega quase a ser sufocada pela sucessão interminável de tiros, e o solo parece destinar-se ao abrigo de cadáveres. Tal escolha evidencia-se já na abertura, por meio da epígrafe, extraída do romance, que abre o filme: “Sertão, o senhor sabe, é onde manda quem é forte, com as astúcias. Deus mesmo, quando vier, que venha armado!”.

Outro ponto central no filme é a relação amorosa entre Riobaldo e Diadorim/Reinaldo. Geraldo dos Santos Pereira afirma que, em conversa com Rosa, o autor deixava claro seu desgosto quanto às cenas de bucolismo no cinema, que retratavam encontros amorosos em cenários cuidadosamente escolhidos, acompanhados por uma trilha musical com predominância das flautas e violinos (Pereira, 1973, p. 152). O relato mostra como o escritor não desejava que as cenas de amor entre Riobaldo e Diadorim/Reinaldo fossem construídas. Para ele, o amor de seus personagens deveria ser inquieto, mais perturbador do que enternecedor, podendo surgir “mais belo, mais verdadeiro, do que quando artificialmente

preparado, com trajes, *música*, local, cores, e onde intencionalmente se pretende que ele floresça e convença necessariamente” (Pereira, 1973, p. 152, grifo nosso).

Nas colocações de Pereira (1973), podemos perceber a concepção dos personagens almejada por Guimarães Rosa e como seria a tarefa de adaptá-los da literatura para o cinema. Curiosamente, percebemos também como Rosa considerava a música um elemento capaz de contribuir para o aprofundamento de aspectos emocionais do filme, quando cita, por exemplo, os instrumentos que não deveriam preparar “artificialmente” o encontro amoroso de seus protagonistas. Mais curioso ainda é perceber que no filme há um tema musical específico para o amor vivido entre Riobaldo e Diadorim/Reinaldo, e que este é acentuadamente romântico, influenciado pela estética musical européia do século XIX, exacerbadamente emotivo, e que parece soar como um contraponto ao pensamento do autor do romance (mais adiante trataremos especificamente desta relação entre a música dos personagens e a narrativa).

Não há no filme *Grande Sertão* a abordagem de uma possível atração homossexual entre Riobaldo e Reinaldo, que depois sabemos ser também Diadorim. Diferentemente do romance, onde o leitor de Rosa se surpreende apenas no final com a revelação da verdadeira identidade do jagunço Reinado, no filme o espectador é levado rapidamente a saber que o personagem é uma mulher disfarçada nas roupas masculinas dos sertanejos. Segundo Oliveira (2008, p.146), a exclusão de uma pretensa relação homossexual – um dos pontos centrais do romance – na adaptação para o cinema, legitima a admiração entre os dois personagens logo no começo da história. Para a pesquisadora, a escolha dos diretores deve ser analisada levando-se em consideração o público ao qual se dedicam o livro e o filme:

Não se pode deixar de levar em conta o fato de que, como expressão da alta literatura, detentor de uma ousada experimentação lingüística e de um conteúdo denso e sofisticado, o romance *Grande sertão: veredas*, desde sua concepção por Guimarães Rosa – que tanto se empenhou em construir a Grande Obra do modernismo brasileiro – destinou-se não apenas a um público adulto, como também intelectualmente elitizado. O filme, por sua vez, ao eleger um viés popular como temática central e investir prioritariamente na ação, abre mão de discutir as

complexas questões exploradas pela obra literária, tornando-se aberto à fruição de platéias formadas por diferentes camadas sociais e públicos de diversas faixas etárias – como é comum aos produtos midiáticos – adotando, em seu roteiro, uma auto-censura moral que anteciparia os rigores instituídos a partir do golpe militar de 64 e atingiria o ápice em arbítrio após a instituição do AI-5.

Assim, notamos que os irmãos Pereira elaboraram uma adaptação para ser vista nas telas do cinema pelo maior número possível de espectadores, mesmo que isso custasse a supressão de temas importantes do livro, que poderiam gerar algum tipo de incompreensão ou polêmica. Portanto, questões como a exclusão da temática da homossexualidade, a ênfase nas lutas entre jagunços como aspecto principal da narrativa e a utilização de músicas que seguem as convenções do discurso clássico do cinema, demonstram a preocupação dos diretores em formatá-lo como produto de aceitação no mercado nacional de cinema.

Grande Sertão foi filmado e lançado na década que deflagrou o Cinema Novo no Brasil, movimento pautado pela produção de filmes autorais, cujos diretores estavam engajados na busca de um cinema de transformação social (ver p. 26). Nessa busca, muitos realizadores voltaram-se justamente para histórias vividas em locais de miséria extrema, como o sertão brasileiro. Ainda que conhecessem os cineastas do período e estivessem a par das produções do cinema de vanguarda (o que podemos imaginar por sua vivência em ambientes de estudos avançados de cinema, como o *Institut des Hautes Études Cinématographiques*, de Paris) os irmãos Pereira não se aproximaram, pelo menos em *Grande Sertão*, da proposta dos cinemanovistas, a não ser pela própria escolha do sertão mineiro como eixo temático do enredo. Questões estéticas e ideológicas seguiram caminhos diferentes, como também observa Oliveira (2008, p. 146):

No filme dos irmãos Santos Pereira, o sertão que se exhibe – por meio de uma câmera descritiva que, em planos gerais** e movimentos panorâmicos [panorâmicas**], desbrava incessantemente a paisagem – difere tanto das pradarias da costa-oeste americana quanto da terra ressequida exposta à exaustão pelo Cinema Novo, em cumprimento de seu projeto ideológico de denúncia da miséria e exclusão, de que *Vidas Secas*, de Néilson Pereira dos Santos, talvez seja o exemplar mais evocativo. O que se vê, reiteradamente, nesse *Grande sertão*, cortado pelas águas abundantes do Rio São Francisco, conforme sugere o autor no romance, é uma paisagem embelezada por viçosos buritis, povoado por homens destemidos que consideram o dever de lutar o cumprimento de uma sina.

Adiante buscaremos nos concentrar na análise audiovisual de sequências específicas do filme *Grande Sertão*, levantando pontos de discussão que permitam uma compreensão mais detalhada entre a narrativa imagética elaborada pelos irmãos Pereira e a trilha musical composta por Radamés Gnattali. Nosso intuito é verificar se a música também parece se distanciar dos padrões do cinema de ruptura no Brasil na década de 60, e se há indícios que nos levem a crer que a composição musical e sua articulação com a narrativa tenham sido feitas sob a referência dos modelos da indústria de cinema americana.

Antes, porém, passaremos à apresentação da metodologia de análise audiovisual a ser utilizada neste trabalho.

3.4 - Método de análise audiovisual em *Grande Sertão*

Para estabelecer relações entre as imagens e a trilha musical do filme recorreremos aos trabalhos de Chion (1990) e Gorbman (1987).

Do primeiro autor, nos valem de sua contribuição no estabelecimento de uma metodologia de análise audiovisual conhecida por “método das máscaras”⁵² (Chion, 1990, p.158), que consiste na realização de análises da imagem e do som do filme tomados, em um primeiro momento, como eventos separados. Segundo o autor, ao observar imagem e som

⁵² O termo original em francês é “méthode des caches”.

separadamente torna-se possível “ouvir o som como ele é – e não como a imagem o transforma e mascara – e ver a imagem como ela é, e não como o som a recria”⁵³ (Chion, 1990, p.158).

A fase seguinte do método proposto por Chion consiste na realização de uma nova análise da peça audiovisual, desta vez com a imagem e o som recolocados em união, como se apresentam originalmente. O processo permite ao pesquisador ter maiores condições de verificar pontos específicos nas interações entre imagens e som, que poderiam não ser percebidos de outra maneira (Chion, 1990, p.159).

Ainda que a metodologia de Chion se detenha mais na análise dos efeitos sonoros do que na própria música, é importante esclarecermos que, neste trabalho, os eventos sonoros estudados serão apenas os eventos musicais. Um estudo das características e propriedades dos efeitos sonoros, bem como de suas especificidades como elementos produtores de sentido em um filme, extrapolaria o objetivo desta dissertação. Além disso, nossa proposta de trabalho está focada na música para cinema e não no uso dos efeitos sonoros nos filmes⁵⁴.

No presente trabalho apresentamos uma adaptação do modelo analítico de Chion (1990). Diferentemente do autor, que confere a mesma importância para a análise da trilha sonora e das imagens, daremos destaque para a música do filme. A análise das imagens será feita com a intenção de se compreender de forma mais clara o papel exercido pela música na construção de todo o complexo audiovisual que compõe o filme.

Quanto às contribuições de Gorbman (1987) destacamos dois aspectos: seu trabalho voltado para a caracterização das principais funções da música no modelo clássico de cinema

⁵³ On a ainsi la possibilité d'entendre le son comme il est, et non comme le transforme et le masque l'image; et de voir l'image comme elle est, et non comme le son l'a recrée.

⁵⁴ Outras informações sobre os efeitos sonoros nos filmes, além de análises de peças audiovisuais podem ser encontradas em Chion, M. *L'audio-vision: son et image au cinéma*. Paris: Nathan, 1990.

estabelecido em Hollywood desde o início da década de 30, e seu modelo de análise da música no cinema, que permite transpor para o papel um simulacro do evento audiovisual original.

Em relação ao primeiro aspecto, já observamos anteriormente que a cinematografia estadunidense e seu modelo narrativo exerceram grande influência sobre os filmes brasileiros, principalmente sobre aqueles produzidos sob orientação das companhias produtoras de filmes nacionais. Através das formulações de Gorbman (1987), buscaremos apontar caminhos que nos permitam verificar se a trilha musical de Radamés Gnattali para o filme *Grande Sertão*, parece guardar semelhanças com o modo de musicar filmes formatado em Hollywood. Para isso, recorreremos novamente às funções da música não-diegética apresentadas no Capítulo 1.

Já em relação ao segundo aspecto, ou seja, a análise audiovisual, nos valeremos do modelo utilizado por Gorbman (1987) na análise de uma das sequências do filme *Zéro de Conduite* (1933), do diretor Jean Vigo. O modelo consiste na colocação de quadros, ou seja, de planos estáticos do filme, articulados a uma partitura com a música que acompanha a cena, em uma tentativa de “congelar” no tempo a experiência audiovisual. Também conhecido por *storyboard****, este modelo, estabelecido nos anos 30 por Sergei Eisenstein, já foi utilizado por outros estudiosos de música de cinema. Segundo Gorbman (1987), sua função é a de estabelecer um ponto de referência para a análise que permita a construção de relações entre as funções da música e a *diegesis* (Gorbman, 1987, p. 127). Do mesmo modo como faz a autora, não transcrevemos a partitura musical em sua plenitude, mas os principais elementos – melodias, ritmos e harmonias – que nos permitam entender em linhas gerais a construção musical de Gnattali.

Adiante, passaremos a algumas considerações gerais sobre a construção musical no filme *Grande Sertão*, para, em seguida, nos dedicarmos a análise audiovisual de sequências específicas do filme, nas quais as relações entre imagens e música são mais intensas.

3.5 – Análise audiovisual

3.5.1 – Música Diegética

Batalhas, amores, vinganças, traições, dramas psicológicos. Muitos são os assuntos abordados no filme *Grande Sertão*. Nesse contexto, o papel de Radamés Gnattali como compositor de trilhas musicais foi contribuir principalmente para as mudanças de clima, ou seja, contextualizar as diferentes atmosferas narrativas apresentadas no enredo.

No filme, há um total de 27 entradas musicais, sendo 23 não-diegéticas. As quatro entradas musicais restantes são diegéticas, ou seja, revelam para o espectador a fonte da emissão sonora. No filme, correspondem ao pontear da viola feito por um dos jagunços do bando de Joca Ramiro, nos momentos de descanso do grupo. O uso da viola caipira mostra a busca pela ligação da música à narrativa, através da utilização de um instrumento identificado com a cultura do interior do país. Neste tipo de situação, o compositor utiliza um recurso básico da música de cinema: o uso da música com a função de demarcação do cenário, do lugar da narrativa. Em *Grande Sertão*, a viola revela traços da cultura sertaneja, ajudando a ilustrar os traços do ambiente narrativo, bem como as características dos jagunços: valentes, batalhadores, dedicados às suas missões, mas que não dispensam o descanso ao som das músicas de sua terra.



Figura 1. Cena do filme na qual o jagunço do bando de Joca Ramiro toca viola caipira (00:19:40).

É interessante observar que a primeira entrada de música diegética (entrada musical nº 8) tem não apenas a função de referência narrativa ao contextualizar o cenário da sequência filmada pelo uso da música caipira, mas assume também o papel de garantir continuidade temporal à descontinuidade que é inerente ao discurso cinematográfico (Gorbman, 1987, p.26). Esta continuidade é obtida pela manutenção da música mesmo quando a câmera passeia por cenários distintos. Ao iniciar a entrada musical nº 8, com a imagem do jagunço violeiro que pertence ao bando de Joca Ramiro (ver página anterior), passamos a observar todo o movimento do acampamento dos sertanejos. Os homens estão descansando, comendo, jogando cartas e cuidando dos cavalos. A partir daí há um corte** para a cena em que Riobaldo está cavalgando pelo sertão após deixar a fazenda de Zé Bebelo, indo em direção ao acampamento dos jagunços. A continuidade do som da viola durante a cena que mostra a cavalgada de Riobaldo revela que ele está se aproximando do acampamento, uma vez que é lá que se encontra o jagunço que toca seu instrumento. Sem ouvir a música e saber antecipadamente a localização da fonte sonora não teríamos a percepção clara de que Riobaldo se aproximava de fato do acampamento, pois apenas as imagens não revelam ao espectador que o personagem estava chegando ao seu destino.

Este é um claro exemplo em que a música diegética pode ser adequada a dois dos princípios elaborados por Gorbman (1987, p. 82-89): referência narrativa – música caipira contextualiza o ambiente sertanejo – e continuidade – a música provê uma ligação entre cenas diferentes, contribuindo para a compreensão do público quanto a movimentação dos personagens pelo espaço cênico.

3.5.2 – Abertura

Na música não-diegética há vários momentos em que se percebe a utilização da música com função de referência narrativa. É o que ocorre na primeira inserção musical (música nº 1, não-diegética) do filme. Radamés Gnattali constrói um tema para os créditos de abertura**. Trata-se de uma marcha firme em compasso binário, como se pode observar no pequeno trecho transcrito a seguir:

♩ = 120

The musical score is written for three instruments: Trompete Bb (B-flat Trumpet), Caixa (Drum), and Tímpano (Timpani). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The tempo is marked as ♩ = 120. The score is divided into three systems, with measures 1-7, 8-14, and 15-21. The Trompete Bb part is mostly silent, with some notes appearing in the final system. The Caixa part features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes with accents. The Tímpano part provides a steady bass line with occasional accents.

8

15

Exemplo musical 8. Início do tema de abertura do filme

Por seu próprio caráter – uma marcha firme, vigorosa – e instrumentação – caixa, tímpano e trompete executando intervalos ascendentes compõe, geralmente, as bandas marciais e suas sonoridades podem ser facilmente associadas a estas formações – a música que acompanha os créditos de abertura adquire uma forte conotação de um tipo de música ligada a lutas e guerras. Para um espectador possuidor de outras referências musicais, ou de outras referências dramático-musicais, é possível que o estabelecimento da conexão entre a música de abertura e a atmosfera de batalhas instaure-se imediatamente. Assim, a primeira entrada musical ajuda a definir o gênero do filme, transmitindo o clima geral da narrativa, de acordo com o que Gorbman (1987, p.82) define como música atuante como significante de emoção. Além disso, a entrada musical nº 1 também marca o início do espetáculo; a partir dos primeiros golpes do tímpano, o espectador é convidado a entrar na *diegesis*, esquecendo-se do mundo real para entrar no mundo narrativo proposto pelo filme.

Antes do início da primeira entrada musical há um prólogo no qual vemos imagens de paisagens típicas do sertão mineiro – como os buritis, planta típica da região – acompanhados pelo tocar de um berrante**, pelo ruído das rodas de um carro de boi e pelo mugido de bois e vacas. Ao apresentar sons típicos do ambiente rural os efeitos sonoros participam da preparação do cenário onde se passa o filme.

Fechando o prólogo vemos o seguinte plano:

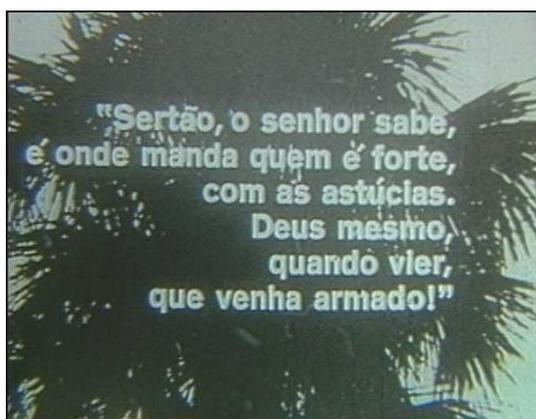


Figura 2. Prólogo do filme *Grande Sertão* (00:00:40)

Até este ponto não há música. Os diretores optam pelo silêncio musical – mas não abrem mão dos efeitos sonoros, que continuam com os ruídos de animais que parecem estar em um curral – mantendo a atenção do espectador na mensagem visual colocada em foco.

A partir daí abre-se o plano mostrado em seguida, que coincide exatamente com o início da entrada musical nº 1, transcrita acima (p. 122):



Figura 3. Início da primeira entrada musical (00:00:49)

É possível observar que o tema inicial de Radamés Gnattali (entrada musical nº 1) começa sobre o anúncio das produtoras do filme, talvez como uma tentativa de destaque dos nomes das companhias, então acompanhados pelo estímulo auditivo de uma composição musical enérgica. Além disso, o fato de a música ter sido apresentada imediatamente após a mensagem sobre “quem manda no sertão” reforça sua significação, ligando-a à rudeza, às lutas e aos perigos da região.

No decorrer da história, o tema é reapresentado nas entradas musicais nº 12, nº 13 e nº 25. O quadro seguinte mostra o tempo de inserção musical e as situações dramáticas com as quais está relacionada ⁵⁵:

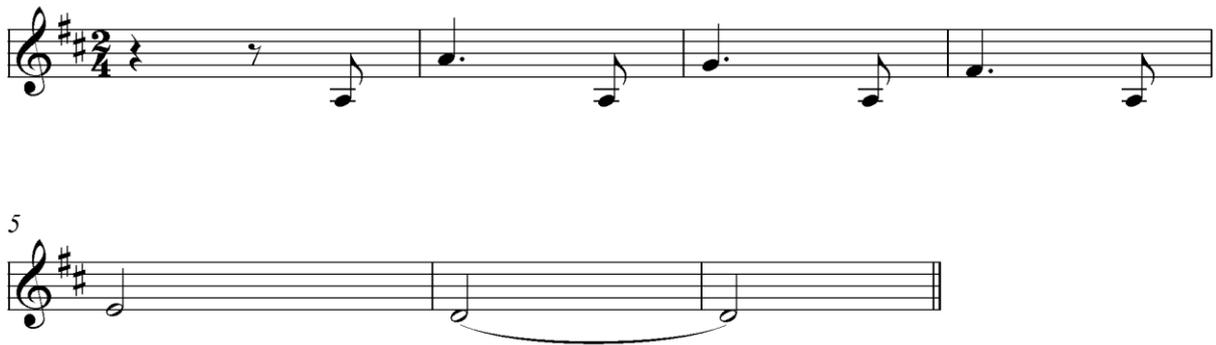
⁵⁵ As sequências descritas encontram-se no CD-ROM em anexo.

Quadro 5: Primeira entrada musical em *Grande Sertão*, seguida de repetição e variação

Entrada	Início	Final	Instrumentação	Observações gerais	Descrição da cena
1	00:00:41	00:01:50	Caixa, tímpano, metais	Marcha firme, com marcações rítmicas fortes na caixa e no tímpano. Compasso binário. Melodia construída com intervalos de 8ª Justa, 7ª menor, 6ª Maior e 5ª Justa.	Abertura. Música (ver p.24) surge junto aos créditos das companhias cinematográficas Vera Cruz e Vila Rica
12	00:33:25	00:37:00	Caixa, tímpano, metais	Na primeira parte desta entrada musical a marcha é apresentada em andamento mais lento em relação à abertura. Predominância da marcação rítmica feita pela caixa e pelo tímpano. O motivo melódico tocado pelos metais aparece com alterações em seus intervalos melódicos em relação à entrada musical anterior.	Hermógenes tenta aliar-se a Zé Bebelo para juntos dominarem o sertão. Este recusa a oferta do jagunço. Hermógenes retorna ao bando de Joca Ramiro. Perto do local onde o bando está reunido uma tropa de militares se prepara para combater os jagunços.
13	00:43:34	00:44:46	Caixa, tímpano, metais e cordas	Marcha firme, com marcações rítmicas fortes na caixa e no tímpano. Compasso binário. Melodia construída com intervalos de 8ª Justa, 7ª menor, 6ª Maior e 5ª Justa.	Após a morte de Joca Ramiro o bando segue atrás de Hermógenes, o assassino, até a fazenda onde supostamente recebeu abrigo
25	01:24:05	01:25:55	Caixa clara, tímpano, metais e cordas	Variação do tema de abertura. Ouvem-se em alguns momentos os mesmos intervalos tocados pelos metais, desde a primeira entrada musical. As cordas aparecem como elemento novo nesta variação.	Diadorim decide matar Hermógenes num duelo de facas. A música acompanha a peleja dos dois e dos outros jagunços que também se enfrentam no corpo a corpo

Além do já citado caráter e instrumentação da peça musical composta por Gnattali, é interessante observarmos a presença marcante da melodia executada pelo trompete.

Construído basicamente através da sucessão dos intervalos de 8ª justa, 7ª menor, 6ª maior e 5ª justa (sequência de intervalos que pode remeter aos toques de cornetas militares), o tema torna-se marcante pela repetição de sua fórmula rítmica (colcheia seguida de semínima pontuada), e pela acentuação nas notas superiores que caracterizam cada novo intervalo. A simplicidade melódica torna-o facilmente memorizável, contribuindo para que o espectador-ouvinte compreenda com maior clareza as associações da música com eventos narrativos.



Exemplo musical 9. Tema executado pelo trompete na entrada musical nº 1

O reaparecimento e as variações do tema musical nº 1, nas entradas nº 12, 13 e 25, ocorre em situações dramáticas similares, ou seja, em momentos de lutas ou de grandes tensões. A partir da entrada nº 13, portanto na terceira utilização do tema musical, fica evidente a ligação entre a melodia do trompete e o acompanhamento do tímpano e da caixa com os sentimentos de vingança e de *fazer justiça* dos jagunços de Joca Ramiro que perseguem o traidor Hermógenes.

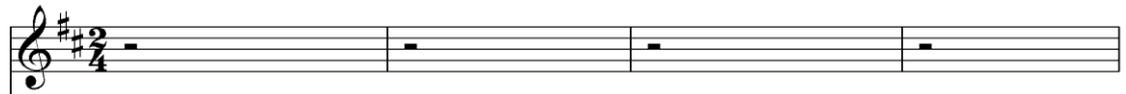
A sequência abaixo traz o *storyboard*** da sequência cujo acompanhamento musical é feito pela entrada nº 13:



(1)



(2)

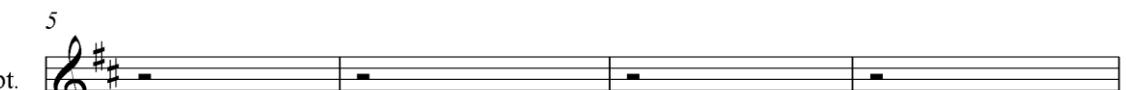
Tpt. 

 Caixa 

 Timp. 



(3)

5
 Tpt. 

 Caixa 

 Timp. 



(4)

Riobaldo: “Nosso destino estava traçado e era o da vingança” (voz em *off* **).

9

Tpt.

Caixa

Timp.



(4a)



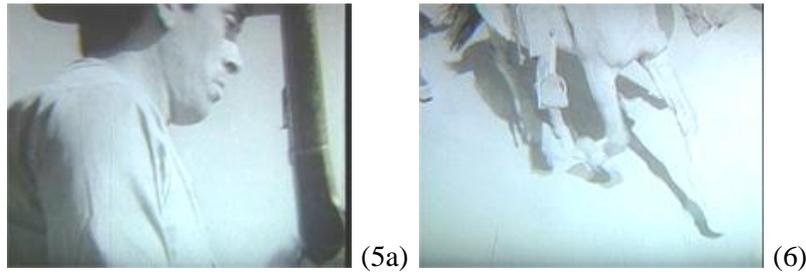
(5)

13

Tpt.

Caixa

Timp.



Riobaldo: “No galope cada um engolia suas palavras” (voz em *off***).

17

Tpt.

Caixa

Timp.

Figura 4. Esquema de análise audiovisual da sequência acompanhada pela entrada musical nº 13.

A ocorrência da entrada musical nº 1 na abertura (na busca de gerar uma aproximação do espectador com o ambiente das batalhas do filme) e sua posterior repetição na entrada musical nº 13 conecta o tema musical com a sede de vingança dos jagunços de Joca Ramiro. Esse efeito estético será obtido mais uma vez na entrada musical nº 25 (cuja análise será vista adiante) quando a melodia executada pelo trompete é reaproveitada.

Podemos observar então que a música é associada a uma situação diegética, e sua reiteração produz um forte efeito na composição da narrativa. Gorbman (1987) explica como se dá o processo de identificação de um tema com a diegesis:

Um tema pode ser extremamente econômico: tendo sido absorvida sua associação diegética na primeira ocorrência, suas muitas repetições podem, de modo subsequente, trazer novamente à tona determinado contexto do filme. Isso significa que embora a música seja ela mesma não representacional, a ocorrência repetida de um motivo em conjunção com elementos representacionais do filme (as imagens ou discursos) podem fazer com que a música carregue um significado representacional também (Gorbman, 1987, p.27) ⁵⁶.

O que ocorre na sequência descrita anteriormente (Figura 4) é justamente a fusão do discurso representacional dos planos filmados e dos diálogos com o discurso não-representacional da música, que, todavia, ao acompanhar as imagens, as potencializa através de sua carga semântica, ao mesmo tempo que se funde ao significado explícito da narrativa. Como se pode observar (p. 126-128), a entrada musical nº 13 acompanha o momento em que os jagunços do falecido Joca Ramiro, agora liderados por Riobaldo, vão montando seus cavalos em busca do bando de Hermógenes. Enquanto as imagens revelam rapidez, a música corre de modo paralelo, apresentando também vigor rítmico. A ênfase dos planos filmados está nos detalhes do galope dos cavalos (planos** 3 e 6, que imprimem mais velocidade às cenas) e nas expressões dos homens que clamam por vingança (planos 4a e 5a).

Assim, o “contrato audiovisual” (Chion, 1990, p.159) da sequência reafirma que o tema apresentado nas entradas nº 1, 12 e também na entrada nº 13 é a música de batalhas, perseguições e vinganças que será empregada novamente na entrada musical nº 25. Ao fazer a associação direta entre o tema musical e situações dramáticas similares no filme, Gnattali (e possivelmente por opção dos diretores de *Grande Sertão*) utilizou um recurso musical ainda em pleno uso no cinema atual: o *Leitmotiv*.

Segundo verbete do *The New Grove Dictionary* (1986, vol. 10, p. 644), as origens do termo *Leitmotiv* remontam ao ano de 1871, quando o professor e compositor alemão,

⁵⁶ A theme can be extremely economical: having absorbed the diegetic associations of its occurrence, its very repetition can subsequently recall that filmic context. This means that although music in itself is nonrepresentational elements in a film (images, speech) can cause the music to carry representational meaning as well.

Friedrich Wilhelm Jähns, utilizou a expressão em um catálogo comentado sobre a obra de Weber: *Carl Maria von Weber in seinen Werken*.

De acordo com *The New Grove Dictionary* (1986, vol. 10, p. 644 e 645) o *Leitmotiv* pode ser definido como:

Um tema ou outra ideia musical coerente, claramente definida, de modo a manter sua identidade se for modificado em aparições posteriores, cujo objetivo é representar ou simbolizar uma pessoa, objeto, lugar, ideia, estado de espírito, força sobrenatural ou qualquer outro ingrediente em uma obra dramática, geralmente operística, mas também vocal, coral ou instrumental. O *Leitmotiv* pode ser musicalmente inalterado em seu retorno, ou alterado no seu ritmo, estrutura intervalar, orquestração, harmonia ou acompanhamento, e também pode ser combinado com outros fios condutores, a fim de sugerir uma nova condição dramática⁵⁷.

Devemos à Richard Wagner a invenção do conceito do *Leitmotiv*. Mesmo sem nunca ter utilizado o termo nos textos que escreveu, o compositor alemão não só utilizou largamente o recurso em várias de suas óperas, como ampliou suas possibilidades significativas. Segundo o *The New Grove Dictionary*, o valor de um tema como forma de unificação de uma ópera completa já havia sido reconhecido desde o século XVIII. Porém, foi com Wagner, em sua fase madura, que o *Leitmotiv* adquiriu uma função musical primordial, tal como os temas para o desenvolvimento de uma sinfonia (*The New Grove Dictionary*, 1986, vol. 10, p. 644):

O que Wagner fez foi trazer o *Leitmotiv* para o primeiro plano como um elemento crucial em sua reformulação sobre a relação entre música e drama. O *Leitmotiv* poderia agora assumir vários papéis na tarefa de tornar significados claros e proporcionar uma ligação mais estreita da música com o drama (...). Sempre referencial, poderia se dirigir ao público através das cabeças dos personagens (...). Poderia tomar o lugar das palavras para revelar o funcionamento da mente (...). Conjunções ou combinações de motivos, possivelmente alterados e desenvolvidos expressivamente, poderiam refletir eventos no palco, contradizê-los, ou impor novas nuances de sentido para eles. No manejo dessa sutileza, o *Leitmotiv* assume a condição de uma nova linguagem conceitual⁵⁸.

⁵⁷ A theme, or other coherent musical idea, clearly defined so as to retain its identity if modified on subsequent appearances, whose purpose is to represent or symbolize a person, object, place, idea, state of mind, supernatural force or any other ingredient in a dramatic work, usually operatic but also vocal, choral or instrumental. The leitmotif may be musically unaltered on its return, or altered in its rhythm, intervallic structure, harmony, orchestration or accompaniment, and also may be combined with other leitmotifs in order to suggest a new dramatic condition.

⁵⁸ What Wagner did was to bring leitmotif into the forefront as a crucial element in his rethinking of the relationship between music and drama. Leitmotif could now assume many roles in the task of making meanings

Segundo Stein (1960, p. 65)⁵⁹, citado por Gorbman (1987, p. 28), no lugar do termo *Leitmotiv*, Wagner utilizava em seus textos termos como *motivos* e *reminiscências*. Para Stein, nas óperas do compositor há momentos em que a ação imediata de um personagem, por exemplo, é influenciada pelo pensamento de algo que está no passado e que continua a exercer efeito emocional sobre ele. Assim, a presença e a influência dessa *reminiscência* poderiam ser comunicadas através da repetição de uma linha musical característica, ou seja, de um *motivo* musical (Idem, p. 28).

Gorbman (1987, p. 28) salienta que, para Wagner, os motivos musicais que evocam uma memória deveriam estar em conjunção com um texto verbal. Para a autora, o fato de o compositor requerer uma ancoragem poética para a música mostra sua preocupação em ligar o motivo melódico a um significado específico (Gorbman, 1987, p. 28). Portanto, se uma melodia necessitava ser reinterpretada no decorrer da ópera isso significaria que seu referente narrativo já teria sido precisamente criado pela ligação com o contexto verbal (Idem, p. 28).

A autora sugere que Wagner tratava o *Leitmotiv* tanto como um recurso musical que se liga a significações dramáticas bastante precisas, quanto como uma ferramenta que sugere significações, que podem não ser tão claramente explicitadas na narrativa (Idem, p. 29).

Ainda que o maior desenvolvimento do *Leitmotiv* tenha ocorrido na ópera wagneriana no século XIX, e que sua utilização seja apontada por muitos estudiosos como restrita à ópera, é possível dizer que o cinema herdou dos espetáculos operísticos esse recurso de articulação

clear and of binding music more closely to drama (...). Always referential, it could address the audience across the heads of the characters (...). It could replace words to reveal the working of the mind (...). Conjunctions or combinations of motifs, possibly altered and developed expressively, could reflect events on stage, contradict them, or superimpose new shades of meaning upon them. In the handling of this subtlety, leitmotif takes on the condition of a new conceptual language (p. 644 e 645).

⁵⁹ Stein, Jack. *Richard Wagner and the synthesis of the Arts*. Detroit: Wayne State University Press, 1960.

entre música e drama, ainda que devam ser guardadas as especificidades das duas formas expressivas, ópera e cinema.

No cinema, o *Leitmotiv* perde as características conceituais elaboradas por Wagner. Ele não pode ser entendido como fator musical estruturante da história – haja vista que existem, por exemplo, filmes até mesmo sem música alguma – mas a base de sua utilização na ópera foi levada para o cinema como um importante elemento constitutivo da música de vários filmes.

Gorbman (1987, p. 3) considera que em um filme a música pode suscitar significações não apenas através de seus próprios códigos musicais geradores de sentido, mas também de acordo com os momentos nos quais é inserida na narrativa.

No filme *Grande Sertão* consideramos que as inserções musicais de nº 1, 12, 13 e 25 podem ser compreendidas como o primeiro *Leitmotiv* da trama devido aos momentos em que são inseridas no filme e a significação que adquirem, ligando-se às batalhas, à vingança do bando de Riobaldo e Diadorim e ao sentimento de justiça que move os personagens. Daqui por diante nos referiremos a música presente nesses pontos do filme por **L1** (*Leitmotiv* 1).

A partir de seu primeiro aparecimento no filme, **L1** associa-se a diversos sentimentos transmitidos ao longo da narrativa através da própria fala dos personagens e de recursos específicos do cinema (como a montagem** e os enquadramentos**, por exemplo). As significações que o tema musical adquire em conjunção com a narrativa passam a formar uma teia de sentidos cada vez mais complexa à medida que o espectador-ouvinte identifica a linha musical reapresentada ao longo da história. Ao final do filme, **L1** se entrelaça ao segundo *Leitmotiv* do filme, **L2**, cujas inserções ao longo da história serão detalhadas a seguir.

3.5.3 – Riobaldo e Diadorim: o *Leitmotiv* dos protagonistas da trama

Em *Grande Sertão* pode-se identificar claramente o segundo *Leitmotiv* (**L2**) da narrativa associado aos personagens Riobaldo e Diadorim. O tema que acompanha a história de amor impossível dos protagonistas aparece nas entradas musicais nº 4, 19, 23, 26 e 27⁶⁰.

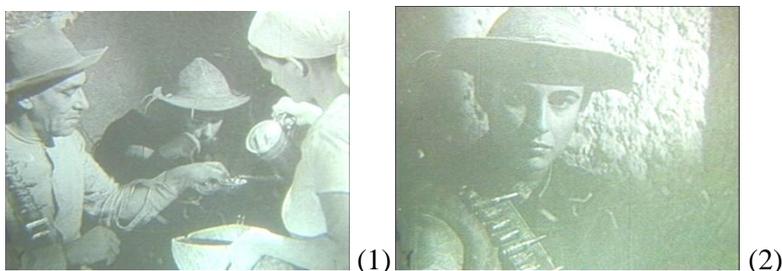
Gnattali construiu a entrada musical nº 4 como uma peça musical que parece claramente dividida em duas partes, sendo a primeira uma toada e a segunda o *Leitmotiv* (**L2**).

Quadro 6: Descrição da entrada musical nº 4 com o *Leitmotiv* de Diadorim e Riobaldo

Entrada	Início	Final	Instrumentação	Observações gerais	Descrição da cena
4	5'24''	7'28''	Cordas e Violão	<p>(1ª parte)</p> <p>Violão sustenta ritmo da toada e às vezes estabelece fraseados, enquanto as cordas sustentam a base harmônica.</p> <p>(2ª parte)</p> <p>Ao final da toada o violão abre caminho para L2 com um acorde de Sol Maior arpejado. Violinos tocam o motivo melódico.</p>	<p>(1ª parte)</p> <p>Um a um os jagunços vão sendo descritos por Riobaldo (narrador-personagem), que está profundamente marcado pela presença do bando de Joca Ramiro – O rei dos Gerais.</p> <p>(2ª parte)</p> <p>Reinaldo (Diadorim) aparece em primeiro plano e causa verdadeira perturbação em Riobaldo.</p>

⁶⁰ As sequências descritas encontram-se no CD-ROM em anexo.

O esquema de representação abaixo traz a partitura de **L2** acompanhada de recortes dos planos filmados que possibilitam uma compreensão parcial da construção da sequência e de seu efeito estético:

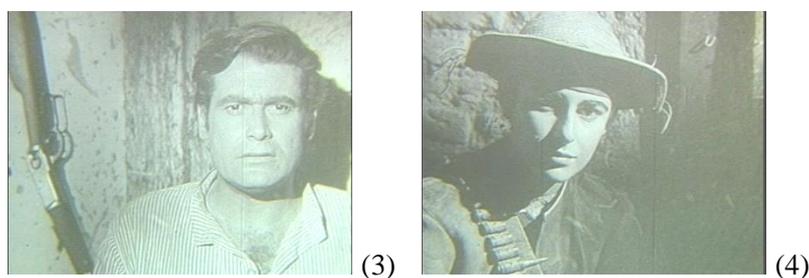


♩ = 90 **G** **D** **Am** **E**

Violino I

Violino II

Violão



Am **G** **C**

4

Figura 5. Esquema de análise audiovisual da primeira sequência com o *Leitmotiv* dos protagonistas

No quadro 1 é possível observar três personagens. Candelário está à frente sendo servido por uma mulher e Reinaldo (Diadorim) está ao fundo. Quando os violinos anunciam o *Leitmotiv* o personagem Reinaldo é colocado em primeiro plano (quadro 2). O procedimento de ligação entre o personagem e a música torna-se claro e intenso. É como se nesse momento personagem e música fossem apresentados ao público como elementos intrinsecamente relacionados.

De acordo com Gorbman (1987, p. 28), vimos que frequentemente Wagner buscava relacionar personagens, situações e falas com músicas específicas em suas óperas. Tal associação de temas com a narrativa poderia ocorrer não apenas pelo contexto dramático, mas também pelo uso de textos verbais em um procedimento no qual o texto enraizava a música a determinado personagem, lembrança ou emoção. Segundo essa autora (Idem, p. 29) o cinema possui outros meios, além do texto, capazes de conectar a música a situações narrativas. Aspectos como diferentes enquadramentos** de câmera, incluindo os *close-ups***, podem destacar o referente visual com o qual a música será associada. É justamente o que ocorre na sequência mostrada na página anterior. A aproximação do personagem Reinaldo (Diadorim) (quadro 2), seguida da aproximação do personagem Riobaldo (quadro 3) e o encerramento da sequência com o retorno ao personagem Reinaldo em primeiro plano são os recursos cinematográficos utilizados para transparecer a conexão entre música e narrativa.

Radamés Gnattali utilizou uma melodia bastante curta e de fácil memorização para marcar o tema de amor entre os protagonistas.

G D Am E Am



Exemplo musical 10. *Leitmotiv* (L2) de Riobaldo e Diadorim

Na entrada subsequente de **L2** (nº 19), o compositor cria variações rítmicas, de andamento e de textura, modificando o conteúdo musical sem que o mesmo perca sua essência e sua força comunicativa, como pode ser observado no Quadro 7 e no Exemplo musical 11 (p. 138):

Quadro 7: Segunda entrada de L2

Entrada	Início	Final	Instrumentação	Observações gerais	Descrição da cena
19	1 03'58''	1 04'33''	Cordas	Cordas realizam o <i>Leitmotiv</i> de Reinaldo (Diadorim) e Riobaldo. Melodia principal feita pelo violino I e adição de um contracanto no violino II. Adição do violoncello a partir do oitavo compasso aumenta a densidade textural da peça.	Após um encontro amoroso com uma amiga de nome desconhecido pelo público, Riobaldo se lembra de Diadorim. Confessa à amiga que a guerra no sertão é seu destino e volta para o acampamento do bando onde encontra Diadorim.

♩ = 70

Violino I

Violino II

Violoncello

5

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

8

Vln. 1

Vln. 2

Vc.

Exemplo musical 11. Primeira variação de **L2**

L2 volta a aparecer em três momentos (entradas nº 23, nº 26 e nº 27). Radamés Gnattali buscou um aumento gradativo da densidade textural das orquestrações do tema dos protagonistas desde a entrada musical nº 4 até seu último aparecimento, no final do filme. O Quadro 8 detalha as principais modificações musicais e os momentos dramáticos (a transcrição da entrada musical nº 23 encontra-se no anexo deste trabalho).

Quadro 8: Reaparecimentos de L2 durante o filme

Entrada	Início	Final	Instrumentação	Observações gerais	Descrição da cena
23	1:17:30	1:19:26	Cordas	<i>Leitmotiv</i> de Riobaldo e Diadorim mais extenso devido à duração de toda a sequência. Após os diálogos e do beijo dos personagens, a música assume destaque absoluto entre os elementos da trilha sonora.	Riobaldo e Diadorim se encontram à noite em meio aos buritis em um momento de descanso e preparação para a batalha contra Hermógenes. Riobaldo se declara e beija Diadorim.
26	1:26:37	1:27:17	Cordas	Repetição do <i>Leitmotiv</i> apresentado na entrada musical nº 23, iniciado a partir do compasso 25 da entrada anterior.	Riobaldo acarecia o rosto de Diadorim que está morta após o embate com Hermógenes. Música se encerra e um sino começa a bater.
27	1:28:38	Final do filme	Tímpanos, metais, madeiras e cordas	<i>Leitmotiv</i> apresentado por toda a orquestra em um movimento de constante aumento de dinâmica até o aparecimento dos créditos finais.	Riobaldo deixa o bando e entrega a chefia a Titão Passos e vai para o “fundo do sertão”.

Ao utilizar um *Leitmotiv* emoldurando o amor entre os protagonistas durante toda a trama, Gnattali demonstra conhecimento dos recursos musicais aplicados no cinema, portadores de verdadeira força expressiva em filmes do período clássico do cinema norte-americano. Curiosamente, a concepção de um tema musical inspirado na exacerbação da emotividade presente na estética da música do período romântico vai de encontro ao que

sugeriu Guimarães Rosa aos diretores do filme, Geraldo e Renato dos Santos Pereira. Como visto anteriormente (p. 114) Rosa não sentia apreço pelas cenas de bucolismo, que retratavam encontros amorosos em cenários detalhadamente preparados, acompanhados por uma trilha musical com predominância das flautas e violinos (Pereira, 1973, p.152). Para o romancista, o amor de seus personagens deveria parecer inquieto, mais perturbador do que enternecedor, surgindo assim “mais belo, mais verdadeiro, do que quando artificialmente preparado, com trajes, música, local, cores, e onde intencionalmente se pretende que ele floresça e convença necessariamente” (Pereira, 1973, p. 152).

Ao ir contra a opinião de Rosa, deixando permanecer no filme o leitmotiv romântico, nota-se que os irmãos Santos Pereira não estavam dispostos a abrir mão da força comunicativa e expressiva do acompanhamento musical tradicional feito a partir de referências a filmes clássicos. Em se tratando de um filme produzido em parceria com a Companhia Cinematográfica Vera Cruz, uma das mais importantes do país, é provável que os diretores enfrentassem certa pressão para obter retorno financeiro com a produção. Sendo assim, seguir um tipo de receita de sucesso parece ser a via mais segura para garantir o bom recebimento do filme junto ao público. Nesse sentido, a opção do material musical ligado à tradição da música de cinema pode ser vista como uma escolha segura, pois esta música tinha realmente chances de causar impacto junto à audiência devido a todo seu apelo emocional. Outras escolhas feitas pelos diretores – como o tímido tratamento da possível relação homossexual entre Riobaldo e Diadorim e a ênfase na construção de várias sequências de batalhas sanguinárias no sertão mineiro – são outros indícios que permitem entender que os diretores buscaram manter-se fiéis à linguagem cinematográfica que historicamente alcançava êxito junto ao público.

3.5.4 – Entrelaçamento de temas musicais na batalha entre bandos rivais

Após fixar o tema musical que simboliza as batalhas e a vingança do bando de Riobaldo (**L1**, entradas musicais nº 1 e 13) e o tema do amor dos personagens Riobaldo e Diadorim (**L2**, entradas musicais nº 4, 19, 23), Radamés Gnattali compõe a entrada musical nº 25 para acompanhar o ápice da narrativa: o embate final entre os jagunços de Riobaldo e Diadorim e o grupo liderado por Hermógenes ⁶¹.

Após perseguir sem sucesso os jagunços de Hermógenes pelos rincões do sertão, Riobaldo, Diadorim e seus companheiros finalmente conseguem a chance de enfrentar o inimigo em uma pequena cidade. Na noite anterior à grande batalha, Diadorim afasta-se do bando buscando descanso em meio aos buritis. Riobaldo vai a sua procura e confessa todo seu amor (sequência acompanhada pela entrada musical nº 23, o *Leitmotiv* dos personagens). Os dois beijam-se intensamente, mas são interrompidos por estampidos ouvidos ao longe, sinalizando que a luta já estava começando. Diadorim desvencilha-se dos braços de Riobaldo que pede para que ela não vá para a batalha. Atordoado, o jagunço percebe que qualquer tentativa de dissuadir Diadorim era vã. Nada seria capaz de detê-la. Sua vingança pessoal estava acima de qualquer coisa, inclusive de seu amor por Riobaldo.

A música acompanha toda a conversa entre os dois até o ponto culminante da sequência: o beijo. A emoção da cena é exacerbada pelo tema musical que é subitamente interrompido depois do som dos tiros.

⁶¹ Essa sequência do filme também encontra-se no CD-ROM em anexo.



Figura 6: *Leitmotiv* dos personagens acompanha o beijo intenso de Riobaldo e Diadorim e é interrompido quando ouvem-se tiros ao longe (01:19:26)

A ausência da música deixa livre a trilha sonora para o diálogo entre Diadorim e Riobaldo. A melodia que emoldurava o amor dos dois não mais existe. O que volta à tona é a dura realidade da luta armada que espera os jagunços dali por diante. O acompanhamento musical e, posteriormente, o ruído dos tiros, aparecem como componentes discursivos que mantêm os personagens em dois momentos distintos da *diegesis*: a leveza do amor representado pelo beijo e a aspereza das lutas do sertão.

Após a sequência acompanhada pela entrada musical nº 23, chega-se ao momento mais importante de toda a trama: a batalha final que decidirá os destinos de Riobaldo, Diadorim e Hermógenes.

Os dois grupos lutam sem cessar. Riobaldo enfrenta dificuldades na luta por ter sido acometido por uma febre que não lhe deixa ficar de pé e combater. Então, refugia-se em uma casa abandonada. Enquanto isso, Diadorim encontra Hermógenes e o desafia em uma luta de facas.

A partir do instante em que Diadorim corre em direção a Hermógenes passamos a ouvir a entrada musical nº 25. Uma das características mais marcantes dessa inserção musical é a reutilização de dois dos principais temas apresentados em toda a história: **L1**, o *Leitmotiv*

da vingança e das batalhas e **L2**, o *Leitmotiv* de Riobaldo e Diadorim. O quadro abaixo traz a descrição da cena e observações gerais sobre a música:

Quadro 9: A luta entre Diadorim e Hermógenes

Entrada	Início	Final	Instrumentação	Observações gerais	Descrição da cena
25	1:24:05	1:25:55	Caixa, tímpano, metais e cordas	L1 e L2 se cruzam. Pela primeira vez no filme, as cordas (características principais de L2) se encontram com os tímpanos (presentes em L1).	Diadorim decide matar Hermógenes em um duelo de facas. Ele aceita o desafio. Os outros jagunços também se enfrentam no corpo a corpo. Enquanto isso, Riobaldo, sentindo febre, não consegue manter-se de pé e ajudar seus comandados.

A sequência da batalha final possui 37 planos**. Por ser muito grande para ser inteiramente transcrita, destacaremos apenas os quadros principais junto aos quais os temas musicais **L1** e **L2** reaparecem, contribuindo para a construção de uma sequência de bastante movimento e tensão. Antes, colocamos abaixo a transcrição dos temas **L1** e **L2** apenas para que seu reaparecimento seja percebido na sequência audiovisual mostrada em seguida:



Exemplo musical 12. **L1**, ouvido desde a abertura do filme, tocado pelos metais, ligado às lutas e à vingança.



Exemplo musical 13. Tema de Riobaldo e Diadorim (L2) tocado pelas cordas.

Logo no início da sequência da batalha entre o bando de Riobaldo e Hermógenes (quando Diadorim decide por um duelo a facas) a música começa enérgica, em andamento acelerado, com uma forte marcação feita pelos tímpanos. Os temas **L1** e **L2** são ouvidos logo em seguida:



(1)



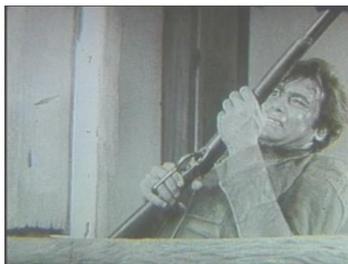
(2)

Musical score for three instruments: Cordas, Metais, and Timpano. The score is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#).

Cordas: Treble clef, 3/4 time. Notes: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F#4 (quarter).

Metais: Treble clef, 3/4 time. Rests in all measures.

Timpano: Bass clef, 3/4 time. Notes: G2 (quarter), A2 (quarter), B2 (quarter), C3 (quarter), B2 (quarter), A2 (quarter), G2 (quarter), F#2 (quarter).



(3)

6



(4)



(5)

9

Figura 7. Esquema de análise audiovisual da primeira parte da sequência da última batalha entre os jagunços

Os recortes dos quadros mostrados na Figura 7 dão ideia da tensão presente na sequência. No quadro 1, Hermógenes e Diadorim começam o duelo. Nos quadros 2 e 3 vemos

Riobaldo, que luta para se manter de pé, acuado em uma casa abandonada. Os quadros 4 e 5 mostram os jagunços que também combatem corpo a corpo.

L2 surge logo no segundo compasso tocado pelas cordas, porém, apenas as três primeiras notas de todo o tema são utilizadas por Gnattali. O compositor escolheu apenas a parte melódica essencial da frase que já é capaz de remeter ao *Leitmotiv* de Riobaldo e Diadorim. Acompanhando pelo tímpano, e tocado em andamento acelerado, **L2** reforça a ideia do perigo que Diadorim corre ao lutar com Hermógenes.

L1 surge no décimo compasso junto ao quadro 5, onde é possível ver os jagunços correndo e lutando, tendo ao fundo as figuras de Diadorim e Hermógenes que permanecem em combate. **L1**, como vimos, liga-se à luta e ao desejo de vingança e pode ser interpretado como um reforço do sentimento de Diadorim que busca, a todo custo, vencer Hermógenes (o aparecimento de **L1** é uma citação curta do tema original, podendo ser compreendida como uma variação do tema). O entrelaçamento de **L1** e **L2** traz para a entrada musical nº 25 toda carga significativa que esses temas adquiriram ao longo da narrativa.

A sequência prossegue e o entrelaçamento dos dois temas surge novamente a partir do quadro 13, mostrada na figura abaixo:



(13)

Cordas

Metais

Timpano



(14)

Vln.

Tpt.

Timp.

6

The figure consists of two film stills and a musical score. Still (15) shows a man in a dark coat looking out a window. Still (16) shows a wide shot of a battle on a field with many soldiers. Below the stills is a musical score for three instruments: Violin (Vln.), Trumpet (Tpt.), and Timpani (Timp.). The score starts at measure 9 and is written in a key with two sharps (F# and C#). The Violin part has rests. The Trumpet part has a melodic line with eighth and quarter notes. The Timpani part has a rhythmic pattern of quarter and eighth notes.

Figura 8. Esquema de análise audiovisual da segunda parte da sequência da última batalha entre os jagunços.

No quadro 13 um plano geral** mostra todos os jagunços envolvidos na batalha no momento em que, na trilha musical, surge mais uma vez **L2** trazendo à memória que Diadorim continua em perigo lutando com Hermógenes. O duelo é novamente mostrado (quadro 14), para que depois ressurgja **L1** nos quadros 15 e 16, que mostram o desespero de Riobaldo ao não conseguir chegar até o campo de batalha para ajudar Diadorim.

Apesar de toda a carga dramática apresentada nas duas partes da sequência, o clímax acontece no quadro 30, quando Diadorim consegue matar Hermógenes, mas é ao mesmo tempo ferida de morte. O final trágico vai sendo preparado pelo reaparecimento de **L2** reconstruído através de algumas mudanças na melodia, mostradas na Figura 9:



(20)



(21)



(24)

accel.

Cordas

Trompeta

Tímpano



(25)



(26)



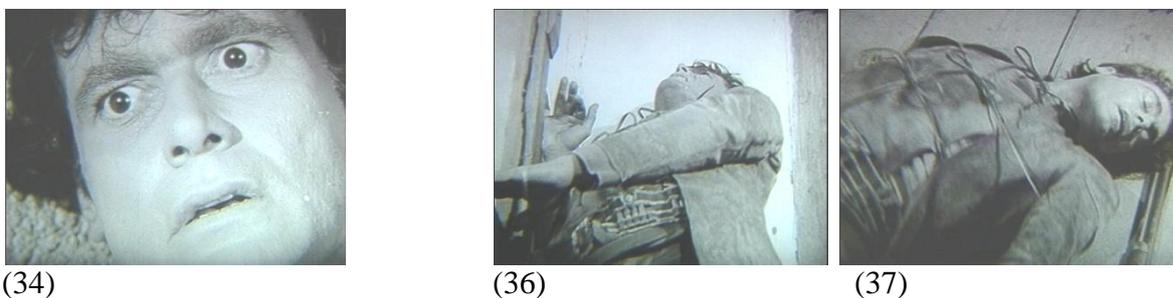
(27)

E° Db° Bb°

7



13



19

rall.

Figura 9. Esquema de análise audiovisual da terceira parte da sequência da última batalha entre os jagunços.

A partir do primeiro compasso da sequência audiovisual descrita na Figura 9 é possível perceber que Radamés Gnattali prepara o ápice do filme através do retorno de **L2**. No entanto, desta vez **L2** caracteriza-se por variações em seu primeiro motivo:



L2 – motivo original



Presença do trítono na melodia

L2 – motivo modificado

Exemplo musical 14. Motivo melódico original e modificado no clímax da narrativa

Como observa-se no Exemplo musical 14, Radamés modifica o registro da melodia, colocando-o na região mais grave para as cordas. A mudança de registro possivelmente tem a intenção de conotar musicalmente o perigo da situação. A modificação melódica (si bemol no lugar do si natural) gera um intervalo de quarta aumentada (trítono), iniciando um processo de aumento da tensão melódica cujo ápice está nos compassos 8, 9 e 10, quando as cordas realizam uma sequência de arpejos em acordes diminutos. Vários elementos que aumentam a tensão são acrescentados, como os ataques melódicos dos metais, feitos nos contratempos ou tempos fracos dos compassos, podendo conotar os próprios golpes dos jagunços, a alternância entre os compassos binário e ternário, que produzem uma desestabilização rítmica na música, e a aceleração do andamento a partir do compasso 5. Essa aceleração musical acompanha os cortes rápidos entre os vários planos curtos que compõem a sequência, potencializando a tensão das cenas.

É interessante observar ainda que a partir do compasso 16 (Figura 9, p. 150), o movimento melódico descendente acompanha o movimento de queda de Hermógenes e Diadorim, mortos durante a batalha. No entanto, o mesmo recurso musical não é utilizado para pontuar musicalmente o desmaio do personagem Riobaldo, logo em seguida. Neste caso, o que ocorre é a realização de um movimento melódico ascendente a partir do compasso 21

(Figura 9, p. 150). É provável que tal mudança tenha sido feita pelo compositor para evitar a redundância entre o movimento musical e o movimento físico dos personagens na tela.

Observamos que Radamés valeu-se de recursos musicais específicos na tentativa de reforçar a tensão da narrativa. Esses recursos aparecem já formalmente adotados no cinema a partir dos filmes norte-americanos dos anos 30. Os elementos trabalhados por Gnattali na entrada musical nº 25 mostram que o autor, além de saber utilizar as convenções de música de cinema, possuía também referências dramático-musicais anteriores ao próprio cinema, como a ópera e o teatro, que séculos antes estabeleceram um repertório de recursos musicais para o acompanhamento de momentos dramáticos de tensão a exemplo dos que foram analisados.

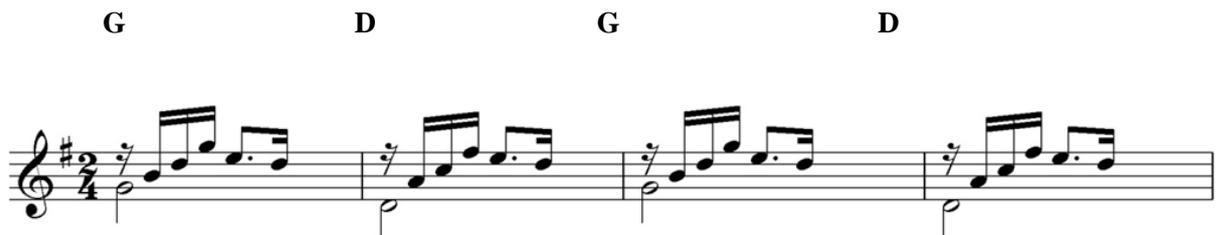
3.5.5 – Regionalismos musicais

Uma das características mais marcantes da música de *Grande Sertão* é a presença de ritmos e instrumentos ligados à cultura musical da região onde se passa o filme. Radamés Gnattali optou muitas vezes pela utilização da música como referência narrativa, aproximando-a do ambiente musical local. Para isso, o compositor recorreu à viola caipira, às toadas e ao violão sertanejo.

Ainda nos créditos iniciais, logo após a execução do tema de abertura (**L1**), ouvimos a entrada musical nº 2, que cria uma atmosfera psicológica oposta àquela instaurada pela primeira inserção musical. Gnattali apresenta uma típica toada, em contraposição à marcha de abertura.

Encontrada em várias partes do Brasil, na “música sertaneja mais tradicional do interior dos estados de Goiás, São Paulo e Minas Gerais, passando pela música de certas regiões do Sul do país” (Pereira, 2007, p.51) a toada serve também à narrativa de *Grande Sertão* como uma forma de situar o espectador quanto ao lugar onde se dará a história,

assumindo assim a já citada função de referência narrativa. Depois da marcha dos créditos de abertura, Radamés utiliza um ritmo culturalmente associado à vida no interior do país. A música funciona mais uma vez (a exemplo da música diegética executada pela viola caipira, ver p. 120) como uma espécie de narração, insinuando qual seria o local da ação (Gorbman, 1987, p.83):



Exemplo musical 15. Base da toada feita pelo violão

O quadro abaixo mostra as características da música e a situação dramática revelada no momento em que o tema é reapresentado:

Quadro 10: Segundo tema musical do filme e sua repetição

Entrada	Início	Final	Instrumentação	Observações gerais	Descrição da cena
2	00:01:51	00:03:10	Violão e cordas	Toada. Violão sustenta ritmo e às vezes estabelece pequenas frases melódicas, enquanto as cordas fazem um contracanto suave	Aparece ainda dentro dos créditos iniciais
4	00:05:24	00:07:09	Violão e cordas	Idem	Riobaldo tem seu primeiro contato com os jagunços de Joca Ramiro. Como narrador-personagem, passa a descrever as virtudes de cada um daqueles sertanejos e os admira profundamente

Além de funcionar como referência narrativa na demarcação geográfica do cenário da história, a utilização da toada abre margem para outras observações. Segundo Gorbman (1987, p. 82), muitos filmes estadunidenses da era de ouro de Hollywood valeram-se do mesmo recurso dramático musical: a apresentação, logo na abertura do filme, dos principais temas musicais utilizados no decorrer da história. Gnattali parece seguir um caminho semelhante. Ao lançar as entradas musicais nº 1 (**L1**) e nº 2 o compositor ambienta o espectador-ouvinte usando os principais gêneros musicais explorados no plano não-diegético, bem como explora a sonoridade específica dos instrumentos identificando-os aos diferentes gêneros musicais: caixa, tímpano e trompete ligam-se energeticamente às lutas no sertão, enquanto violão e cordas associam-se ao bucolismo das paisagens do campo e aos universos psicológicos de alguns personagens – o que será confirmado no decorrer da narrativa.

O violão que sustenta a toada e realiza pequenas intervenções melódicas foi reconhecido pelo multi-instrumentista Zé Menezes⁶² como sendo de sua autoria. Quarenta e cinco anos após a gravação da trilha do filme, o músico percebeu que a condução harmônica (transcrita na página anterior) e o fraseado de violão presentes na trilha musical de *Grande Sertão* foram gravados por ele sob a direção de Radamés Gnattali. Segundo Menezes (comunicação pessoal ao autor, em janeiro de 2011), o violão gravado na inserção musical nº 2 apresenta características de ter sido improvisado por ele, e não escrito por Gnattali:

O Radamés, quando era uma questão de improviso, ele não escrevia pra mim (...). Isso aí, [referindo-se à entrada musical nº 2] jamais o Radamés escreveria isso aí. Primeiro que isso aí, isso é troço meu [canta] (...). O Radamés quando fazia qualquer coisa de sertão deixava o improviso por minha conta. Isso é frase minha [canta]. Você pode ver que é um improviso. Isso não se escreve. Isso se toca (...). Só que, quando você tem o Nordeste no sangue, como eu tenho, sai Nordeste (...). Você pode ver que é o Nordeste vivo aí. Jamais o Radamés ia escrever notas pra eu tocar isso aí.

⁶² Zé Menezes trabalhou ao lado de Radamés Gnattali por aproximadamente trinta anos, realizando gravações, programas na Rádio Nacional e trilhas na TV Globo. Integrou também o Quinteto e, posteriormente o Sexteto liderado pelo maestro.

A afirmação de Menezes deixa claro seu entendimento de que a inserção musical nº 2 possui um “sabor” nordestino, com frases melódicas que evocariam o sertão, tocadas de maneira improvisada. Interessante pensar as razões pelas quais Radamés Gnattali teria escolhido o músico cearense como executante das partes de violão da trilha. Talvez a primeira razão e mais óbvia, tenha sido a praticidade da escolha. Menezes atuava ao lado de Radamés em muitos trabalhos e os dois estavam sempre juntos em estúdio. Conheciam-se de longa data, o que favorecia o fluir das ideias musicais e o entendimento entre os dois. A segunda razão talvez tenha sido o fato de Menezes ser um músico vindo do Nordeste para o Rio de Janeiro, conhecedor das características da música de sua região, o que, aos olhos de Gnattali, poderia ser uma boa oportunidade para gravar as partes de violão de uma história ambientada no sertão. Porém, o sertão de *Grande Sertão* não é o nordestino, mas sim o mineiro, o que gera a questão: a música improvisada com “tempero” nordestino seria compatível com a trilha musical de uma história ambientada no norte de Minas Gerais?

De fato, algumas características marcam a musicalidade do sertão do norte de Minas Gerais e do sertão do Nordeste. Uma delas é a presença do modalismo, explicitado pela presença da escala mixolídia. Vilela (2008)⁶³ afirma que, por volta da década de 1940, a música caipira era tocada e cantada por muitos violeiros, sozinhos ou em duplas, que se afirmavam como ícones do gênero devido à grande difusão através do rádio. Um desses ícones foi Tião Carreiro, que, segundo Vilela, trouxe a sonoridade mixolídia para a música caipira:

Sobre Tião Carreiro vale ressaltar que além de um violeiro personalíssimo (arrebato para si os louros do “ser violeiro”) ele trouxe a utilização do modo mixolídio para a música caipira a partir de suas introduções de pagode [tipo de condução rítmica da viola caipira]. Tião Carreiro nasceu em Montes Claros, norte de Minas Gerais. Lá, ao contrário de toda Paulistânia, a escala

⁶³ Site oficial de Ivan Vilela. Disponível em <http://www.ivanvilela.com.br>. Acesso em janeiro de 2011.

musical corrente não é a escala maior (modo jônio) e sim o mixolídio que é uma escala maior com o sétimo grau rebaixado em meio tom. Esta escala é frequentemente utilizada na música do Nordeste. Assim, Tião Carreiro, pela sua herança musical infantil trouxe à música caipira elementos sonoros que fazem alusão a uma sonoridade incomum a este meio. Este elemento certamente ajudou a personificar o violeiro que ele se tornou.

Percebemos assim no modalismo um dos pontos de encontro da música caipira das duas regiões. Como músico atuante no rádio, Radamés estava em contato com muitos artistas brasileiros de estilos musicais diversos. Daí, não parece ter sido difícil para ele elaborar uma trilha musical com referências diretas à música de uma região do país, nem tampouco arregimentar um músico competente para improvisar à moda nordestina.

A liberdade concedida por Gnattali a Zé Menezes para a composição do violão da entrada musical nº 2 também nos permite fazer algumas considerações. A primeira delas concerne à inteligência de Gnattali para agilizar sua produção musical para *Grande Sertão*. Tendo em vista que, quase sempre os compositores dispõem de pouco tempo para executar seu trabalho no cinema, sendo também os últimos profissionais a serem chamados para trabalhar no filme, vale ressaltar que ao permitir ao instrumentista a liberdade de improvisação, Radamés ganhava tempo, evitando a escrita de mais temas musicais. De fato, esta ideia encontra respaldo no próprio discurso do compositor (em depoimento ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, em agosto de 1985). Ao ser perguntado sobre como fazia nove arranjos musicais por semana na Rádio Nacional, o maestro explicou que a experiência faz o arranjador aprender a economizar. “Por exemplo, eu fazia um arranjo. Aí botava um bruto solo de piano. Botava só uma cifra lá e uma melodia. Aí naquele arranjo, por exemplo, a orquestra não fazia nada, só fazia uma bobagem” (Gnattali, 1985). O comentário despojado revela como era necessário para Radamés entender a dinâmica de um trabalho que precisava ser feito rápido, como o que executava na Nacional. Pode-se imaginar que no

cinema essa dinâmica não fosse tão diferente, tanto devido aos prazos curtos para finalização da música para filmes, quanto pelas várias atividades que o maestro sempre estava realizando.

Voltando aos temas musicais do filme chegamos à entrada musical nº 3. Após explorar a sonoridade do violão nos primeiros minutos do filme, com a toada improvisada por Zé Menezes, Radamés utiliza mais uma vez o instrumento buscando exacerbar a atmosfera musical caipira. Para tanto, compõe um tema baseado na sonoridade do modo mixolídio de sol.

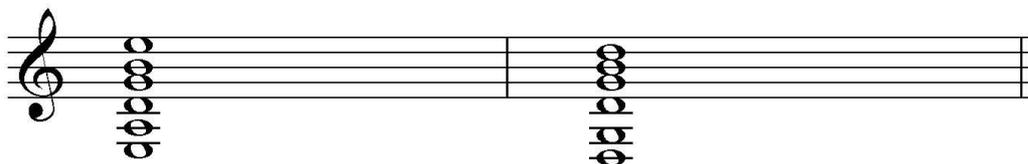
Através da construção de uma melodia que se vale do sétimo grau menor, há uma identificação clara, mais uma vez, com a música praticada na região nordeste do país. Novamente a composição musical é articulada às imagens de modo a estabelecer uma relação de significação junto à narrativa: o violão liga-se a música caipira e aos jagunços em seus momentos de tranquilidade e repouso.

Quadro 11: terceiro tema musical do filme

Entrada	Início	Final	Instrumentação	Observações gerais	Descrição da cena
3	00:03:12	00:04:44	Violão e cordas	Inicialmente violão executa acordes maiores com sétima menor (dominantes). Depois surgem as cordas que fixam notas de sustentação harmônica enquanto violão realiza intervenções melódicas no modo mixolídio de Sol.	Amanhecer no sertão. Plano geral da fazenda onde vão aprear os jagunços. Música acompanha o ritmo lento e de aparente cansaço do bando que vai buscar abrigo após a batalha.

Ao ouvir e ver a sequência do filme acompanhada pela entrada musical nº 3, o violonista Zé Menezes considerou a possibilidade de esta ter sido uma composição toda escrita, inclusive a parte de violão. É interessante perceber que Radamés compôs um tema

para o qual era necessário modificar a afinação natural do instrumento. O violão, que é originariamente afinado em mi menor, foi afinado na tonalidade relativa, portanto, sol maior. Nota-se uma busca por uma sonoridade similar ao da viola caipira, geralmente afinada em tonalidades maiores ⁶⁴:



Exemplo musical 16. Afinação do violão em Mi menor e em Sol Maior

Menezes afirma que o recurso de mudar a afinação do violão para se chegar próximo à sonoridade da viola caipira deveu-se à dificuldade de se encontrar este instrumento no Rio de Janeiro, na época em que foi rodada a película:

Não era pra ser de violão. Foi de violão porque a gente não tinha viola. Mas tinha que dar a conotação de viola. Por isso tem que haver o estilo de viola (...). Naquele tempo a viola não tinha chegado no Rio de Janeiro. Porque era um instrumento sertanejo, instrumento usado por caipira. E havia uma prevenção sobre o caipira.

A dificuldade de encontrar a viola caipira nas grandes cidades e o preconceito sofrido pelo instrumento são ressaltados também por Vilela (2004, p.186):

Não se pensava em viola fora do contexto musical caipira. Com o crescimento das grandes cidades, e sua evidente oposição aos valores do campo, e o êxodo rural, desenvolveram-se estigmas e preconceitos que relegaram a cultura caipira a um estado depreciativo, a ponto de a viola, um dos ícones desta cultura, ter ficado por anos a fio integralmente acoplada, associada somente à música e à cultura caipira.

⁶⁴ A música de *Grande Sertão* data de 1965. Dois anos depois, Radamés compôs a série de dez estudos para violão. Dentre eles, há o Estudo V, cuja afinação é a mesma do tema composto para o filme. Pode-se cogitar a hipótese de que o compositor tenha se inspirado nas próprias ideias musicais que teve para o filme para chegar à composição para violão de 1967. Zé Menezes, no entanto, afirma que o Estudo V já estava pronto desde 1961, quando ele mesmo executava o violão como viola caipira nas apresentações que o Sexteto de Radamés realizou na Europa.

Nas entradas musicais nº 5, 6, 7 e 16 percebe-se novamente o violão tocado à moda de viola caipira. A descrição dessas entradas musicais encontra-se no quadro a seguir.

Quadro 12: Entradas musicais nº 5, 6, 7 e 16

Entrada	Início	Final	Instrumentação	Observações gerais	Descrição da cena
5	00:08:57	00:09:54	Violão e cordas	Baião em Ré Maior. Violão toca pequenos motivos melódicos utilizando intervalos de terças e sextas, enquanto cordas fazem contracanto simples	No curral, dia já claro, Riobaldo conhece os outros jagunços do bando de Joca Ramiro. Com voz em <i>off**</i> , ele os descreve para o espectador (essa sequência é uma continuação da sequência descrita na p.134, cujo acompanhamento foi feito pela entrada musical nº 4)
6	00:10:00	00:12:40	Violão e cordas	Após um breve intervalo a partir do final da entrada musical nº 5, a música retorna como uma espécie de continuação do tema. Cordas assumem a melodia, anteriormente tocada pelo violão. Este fica responsável pelo acompanhamento vigoroso do baião ainda na tonalidade de Ré Maior.	Bando de Joca Ramiro parte da fazenda e Riobaldo fica pensando nos jagunços, mas principalmente em Reinaldo (Diadorim), que tanto lhe havia perturbado. Riobaldo decide ir embora da fazenda do tio. Viaja pelo sertão com seu cavalo e descreve seus sentimentos durante a viagem (mais uma vez o personagem dirige-se ao espectador pelo recurso da voz em <i>off</i>). A sequência mostra muitas paisagens sertanejas, como os buritis e o rio São Francisco, descritas pelo narrador-personagem.

7	00:14:01	00:14:57	Violão, clarinete, flautas e cordas	<p>Baião em Sol Maior. Violão realiza acompanhamento vigoroso enquanto clarinete, flautas e cordas alternam-se na melodia. A dinâmica dos instrumentos é realizada de acordo com a necessidade de compreensão da fala (em <i>off</i>) do personagem Riobaldo. Com o aparecimento da voz do personagem a música é abaixada em seu volume.</p>	<p>Riobaldo continua viajando o sertão quando fica sabendo da oportunidade de dar aulas para um fazendeiro de nome Zé Bebelo (sua fala é direcionada ainda ao espectador pela voz em <i>off</i>). A sequência continua mostrando vários lugares pelos quais Riobaldo passou em sua viagem.</p>
16	00:56:57	00:58:08	Violão, flautas, oboé, trompas e cordas	<p>(1ª parte)</p> <p>Clarinete, oboé e flauta realizam a introdução de mais um baião em Sol Maior. Após a apresentação da melodia, as cordas assumem o papel de condução do tema, acompanhadas pelo violão e por um contracanto das trompas.</p> <p>(2ª parte)</p> <p>A partir de 00:57:31 o baião perde força. Apenas as cordas e o contracanto das trompas permanecem, possivelmente como uma tentativa de conotar o cansaço dos jagunços.</p>	<p>(1ª parte)</p> <p>Após socorrer o bando de Riobaldo e Diadorim em uma batalha que parecia já perdida contra Hermógenes, Zé Bebelo assume a liderança do grupo e parte para a vingança. O bando inicia uma viagem pelo sertão com ânimo renovado.</p> <p>(2ª parte)</p> <p>O calor e a fuga bem-sucedida de Hermógenes vão pouco a pouco desanimando o grupo que chega a um lugarejo conhecido como Sucuruiú (Riobaldo descreve ainda em voz <i>off</i> as dificuldades da viagem).</p>

Curiosamente todas as entradas musicais descritas no Quadro 13 dividem espaço na trilha sonora com a voz em *off*** do personagem Riobaldo, que descreve para o espectador, em diferentes momentos, os jagunços de Joca Ramiro, seu sentimento por Reinaldo (Diadorim), suas impressões das viagens pelo sertão até a chegada à pequena vila do Sucuruí.

A voz do personagem tem grande importância para o desenvolvimento da narrativa pois orienta o espectador sobre os rumos da história. Por isso, em todas as entradas musicais descritas o volume da música está diretamente relacionado às entradas da voz do personagem. Para que se compreenda a fala de Riobaldo a música tem seu volume abaixado.

De maneira geral as entradas musicais nº 5, 6, 7 e 16 servem como moldura para as sequências em que Riobaldo se dirige ao espectador narrando partes de sua história pessoal e da história dos sertanejos. Além disso, uma característica interessante une as entradas musicais nº 6, 7 e 16: estas servem ao filme também como acompanhamento para momentos de transição entre cenas, nos quais o espectador é levado a contemplar as paisagens do sertão mineiro. Segundo Gorbman (1987, p. 68), nestes casos, a música empresta uma “qualidade épica aos eventos diegéticos”, transformando as imagens em *espetáculo*. Para a autora, a música que acompanha sequências desse tipo coloca o espectador em uma “dimensão maior do que a vida”, retirando-o da narrativa para um estado de pura contemplação (Idem, p.68).

Apesar de exercer papel importante na trilha musical de *Grande Sertão*, o violão aparece sozinho em apenas uma entrada musical, a de nº 17. Zé Menezes acredita que esta também tenha sido criada de maneira improvisada por ele. Sua melodia dolorosa serve de

enquadramento emocional para um dos momentos mais difíceis da viagem do bando de Riobaldo⁶⁵.

Quadro 13: Única entrada musical apenas com o violão

Entrada	Início	Final	Instrumentação	Observações gerais	Descrição da cena
17	58'10''	59'53''	Violão	Violão solo realiza melodia plangente em mi menor entremeada de acordes de sabor mixolídio, e por vezes, de arpejos e intervalos de terças e sextas.	Bando chega a um lugarejo conhecido como Sucuruí, onde a pobreza e as doenças estão matando os moradores.

Menezes lembra o modo como as improvisações, como as da cena descrita acima, eram criadas no momento da gravação:

Você chega pra gravar um filme e o sujeito diz assim: “olha, faz um tema triste”. Aí você faz um tema triste. “Agora uma coisa assim mais movimentada, mais alegre!”. Você procura fazer. Só que depois, você sai dali não toca mais. Porque improviso é improviso, o nome já diz. Você tocou, saiu um coisa de improviso. Agora depois, você pode tornar esse improviso uma música.

Através da utilização de improvisos que valorizavam a cultura musical do intérprete, e da busca por instrumentos e ritmos que pudessem ser associados ao sertão mineiro, Radamés Gnattali acabou construindo muitas das partes da trilha musical de *Grande Sertão* com entradas musicais que remetem à vida do caipira, levando o espectador-ouvinte a entrar mais profundamente na *diegesis*, ou seja, no universo do sertão de Minas Gerais recriado no filme. Ainda que as entradas musicais tenham conservado características diferentes entre si (instrumentação, gênero, andamento, afinação do violão), todas compartilham de traços

⁶⁵ A transcrição da improvisação de Zé Menezes encontra-se no Anexo I do trabalho (p. 188).

modais típicos das músicas tocadas por violeiros do interior do país. Além disso, a presença do violão (utilizado em um total de oito entradas musicais) foi uma das estratégias que melhor serviram para dar unidade às entradas musicais que se revestiram de características regionais, contribuindo para a ambientação do sertão mineiro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os trabalhos de revisão bibliográfica, de levantamento histórico e de análise audiovisual apresentados nesta dissertação tiveram como objetivo a construção de um caminho que pudesse esclarecer, ao menos em parte, algumas das questões que levaram ao empreendimento desta pesquisa.

Durante o percurso de construção desse trabalho percebemos que as trilhas musicais podem realmente se estabelecer como elemento de importância significativa dentro de todo o complexo simbólico do cinema. Ainda que não seja indispensável ao filme, a presença da música pode, em muitos casos, colaborar com a narrativa de vários modos: situar geograficamente o espectador quanto ao local onde se passa a história; realçar a expressividade e a emoção de determinada cena e contribuir para a promoção da continuidade temporal entre sequências filmadas.

A proximidade entre a música de cinema praticada no Brasil e a praticada nos filmes hollywoodianos foi um ponto que chamou bastante atenção ao longo deste estudo. Levando em consideração as produções de algumas das companhias cinematográficas mais importantes do país – Cinédia, Atlântida, Vera Cruz e Cinedistri – percebemos que muitos compositores brasileiros atuantes no cinema tinham realmente o modelo norte-americano de musicar filmes como referência. Essa tomada do modelo estrangeiro como referência foi percebida tanto nos processos composicionais, ou seja, na articulação da música com o conteúdo das imagens (convenções de andamento, escolha do modo maior ou menor, instrumentação, caráter, gênero, etc.), quanto no modo de aplicar a música ao filme, portanto, na escolha dos

momentos em que a música deve aparecer em uma cena, sua subordinação aos diálogos e aos efeitos sonoros, seu papel de atenuação de cortes entre sequências, dentre outras funções, grande parte delas definidas pelo diretor do filme.

Restringindo nosso universo de pesquisa aos filmes produzidos até meados da década de 1960 com música de Radamés Gnattali, percebemos que o ato de compor para filmes parece ter sido muito mais uma atividade entre as várias que o maestro praticava para sobreviver da música no Rio de Janeiro, do que um meio profissional no qual ele tinha realmente ambições artísticas e estéticas. Mesmo tendo apreciado muitos filmes, trilhas musicais e compositores como Henry Mancini*, Bernard Hermann* e Nino Rota*, parece-nos que Gnattali atribuía um mérito menor à sua própria música de cinema, em relação às suas outras composições. A forma de se dispor para o trabalho de musicar filmes permitiu-nos inferir que, provavelmente, a composição para cinema era feita de modo semelhante aos inúmeros arranjos para a Rádio Nacional. Em ambas as atividades o maestro trabalhava com extrema facilidade e rapidez, aprendendo a economizar na escrita, deixando espaços para o músico improvisar e, conseqüentemente, ganhando tempo na realização do trabalho.

O fato de ter almejado ser um concertista internacional ajuda-nos a entender melhor a relação do maestro com sua música de cinema. Enquanto um grande intérprete se coloca à serviço da música, um compositor de cinema coloca a música à serviço do filme, sabendo que ao ver o filme pronto, sua música poderá passar despercebida pelo público. Tanto para o intérprete quanto para o compositor de cinema, a comunicabilidade e a emoção transmitida pela música são aspectos fundamentais de seus ofícios. Porém, o compositor de cinema deve saber que seu trabalho é parte de um trabalho maior, o filme completo, e que sua música é componente de um produto, o filme, e não o próprio produto, como é o caso da música tocada pelo intérprete. Talvez por isso Gnattali parecia dar menos importância à sua música de

cinema do que à sua música de concerto. A primeira servia ao filme, enquanto a outra existia por ela mesma, de modo livre e independente.

Percebemos que Gnattali possuía a clareza do papel do compositor de cinema e que lidava com a obrigação de servir ao filme sem problemas. Tanto é que suas músicas para filmes articulam-se de modo bastante adequado às narrativas visuais. É curioso perceber também que não fosse o forte desejo de Gnattali de se tornar um grande pianista, talvez não tivéssemos a oportunidade de ver uma obra composicional tão rica e criativa, tanto música de concerto, quanto popular ou mesmo para o cinema. Isso porque Radamés era autodidata no ofício de compositor. Porém, ao estudar o repertório pianístico buscando se formar como intérprete, acabou adquirindo as ferramentas necessárias para trabalhar suas composições. Além disso, Gnattali parece ter se adaptado tão bem ao cinema, bem como ao rádio, justamente porque não parecia de fato querer se estabelecer como um grande compositor. Dando sempre importância ao piano e à atividade de pianista que não pôde levar adiante como gostaria, o maestro parece ter entrado no terreno da composição musical sem o peso da obrigação de criar obras grandiosas e de se tornar um grande nome. Assim, parecia não haver conflito interior para um músico que tinha que se desdobrar para atender a tantos meios musicais diferentes. Fazer música de concerto era uma coisa. Fazer música de cinema era outra. Mas parece-nos que o fato de não ter a necessidade de se firmar como um grande criador permitiu a Gnattali usufruir tanto da liberdade e da experimentação, tão importantes na criação de sua música de concerto, quanto da tranquilidade (no sentido de saber que não estava exercendo uma atividade que o tornava um compositor menor, já que não pretendia inicialmente nem ao menos ser compositor) para compor e arranjar para o cinema e o rádio.

Durante os cinquenta anos de atuação no cinema, notamos que Gnattali adquiriu na prática as habilidades de um verdadeiro compositor para filmes. Ao analisar os filmes *Quem roubou meu samba?*, *Cala a boca Etelvina*, *Rio 40 graus* e *Grande Sertão* observamos que o

maestro se apoiou nas práticas musicais de compositores de cinema norte-americanos e europeus, o que pode ser confirmado, entre outras coisas, pelo uso da técnica do *Leitmotiv*, pela composição de músicas articuladas ao ritmo visual de sequencias e pela preocupação em criar músicas que tivessem coerência com o enredo, o tempo e o cenário das histórias.

Seu êxito como músico atuante no cinema nacional deveu-se também às suas múltiplas habilidades musicais como pianista, arranjador para orquestras e grupos de câmara, sua escrita musical fluente e sua capacidade de assimilação de músicas de outras culturas. Além disso, o fato de buscar conhecer bem os músicos com os quais trabalhava, fez com que Gnattali extraísse sempre o melhor dos grupos à sua disposição, tendo ciência dos momentos nos quais era melhor deixar o improviso acontecer por conta do músico, ou escrever detalhadamente o que gostaria que fosse tocado.

*

Ao finalizar essa pesquisa acreditamos que alguns esclarecimentos sobre as questões norteadoras deste trabalho tenham sido obtidas. No entanto, sabemos que qualquer pesquisa acadêmica possui muitas limitações e falhas e que nenhum trabalho pode ser tomado como definitivo.

Assim, esperamos que essas páginas tenham sido lidas tendo-se em conta que a produção de conhecimento é uma tarefa árdua, mediada por inúmeros fatores que por vezes levam o pesquisador a trilhar caminhos que ele próprio não havia planejado. Acreditamos que os caminhos, muitos deles pouco conhecidos, que foram percorridos neste trabalho interdisciplinar de música e cinema, trouxeram uma contribuição maior do que simples respostas: novas perguntas.

Criando novas indagações pretendemos fazer com que esta pesquisa permaneça aberta, gerando discussões novas e interesses diversos que possam levar a novos desdobramentos em pesquisa. Muitas são as questões que podem ser abordadas: que informações podem ser obtidas a partir da análise de antigos filmes brasileiros com presença maciça de canções? Qual a contribuição de outros maestros e compositores brasileiros para a música de cinema no século XX? É possível encontrar exemplos de música para cinema na obra de Radamés Gnattali que pareçam mais distantes da referência ao modelo norte-americano predominante? Os filmes atuais parecem seguir novos rumos quanto à utilização da música não-diegética?

Esses são apenas alguns dos desdobramentos possíveis que podem vir a enriquecer ainda mais a atividade da Musicologia e ampliar seu já abrangente campo de atuação para perspectivas interdisciplinares.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 1985.
- ARAGÃO, Paulo. *Pixinguinha e a gênese do arranjo musical brasileiro*. 2001. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO.
- ARGILA. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1940. 1 fita de vídeo (103 min.), son., preto e branco, 35mm.
- BARBOSA, Valdinha& DEVOS, Anne Marie. *Radamés Gnattali: o eterno experimentador*. Rio de Janeiro: Funarte, 1984.
- BENJAMIM, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In: VELHO, G. (Org.). *Sociologia da arte, IV*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1969.
- BERCHMANS, Tony. *A música do filme: tudo o que você gostaria de saber sobre a música de cinema*. São Paulo: Escrituras, 2006.
- BERNADET, Jean-Claude. O que é cinema. In: ROSSI, C.; KNAPP, W. *O que é Jornalismo, Editora, Cinema*. São Paulo: Primeiros Passos, 1990, p. 123-187.
- BOURDIEU, Pierre. *A Economia das trocas simbólicas*. 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- CALA A BOCA ETELVINA. Rio de Janeiro: CINEDISTRIB, 1958. 1 fita de vídeo (102 min.), son., preto e branco, 35mm.
- CARRASCO, Ney. *Syngkronos: A formação da poética musical do cinema*. São Paulo: Via Lettera/Fapesp, 2003.
- CHION, M. *L'audio-vision: son et image au cinéma*. Paris: Nathan, 1990.
- DIDIER, Aluísio. *Radamés Gnattali*. Rio de Janeiro: Brasiliana Produções, 1996.
- ECO, Umberto. *Apocalípticos e Integrados*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Trad. de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda, 1990.
- _____. *O sentido do filme*. Trad. de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda, 1990.
- FILHO, Rubens Ewald. *Prefácio*. In: BERCHMANS, Tony. *A música do filme: tudo o que você gostaria de saber sobre a música de cinema*. São Paulo: Escrituras, 2006, p.11-13.
- GANGA BRUTA. Rio de Janeiro: ESTÚDIOS CINÉDIA, 1933. 1 DVD (82 min.), son.,preto e branco, 35mm.

GRANDE SERTÃO. São Paulo: COMPANHIA CINEMATOGRAFICA VERA CRUZ e VILA RICA CINEMATOGRAFICA LTDA., 1965. 1 DVD (95 min.), son., pretp e branco, 35mm.

GATTI, André. Cinedistri. In: Ramos F. & Miranda L.F., orgs., Enciclopédia do Cinema Brasileiro, São Paulo: Editora Senac, 1997, p. 131-133.

GORBMAN, Claudia. *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

EWALD, R., Prefácio In: BERCHMANS, Tony. *A música do filme: tudo o que você gostaria de saber sobre a música de cinema*. São Paulo: Escrituras, 2006.

HEFFNER, Hernani, Geraldo dos Santos Pereira. In: Ramos F. & Miranda L.F., orgs., Enciclopédia do Cinema Brasileiro, São Paulo: Editora Senac, 1997, p.117-119.

JOURDAIN, Robert. *Música, cérebro e êxtase: Como a música captura nossa imaginação*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998.

MAIA, Guilherme. *A música extradiegética no cinema comercial brasileiro contemporâneo. Um estudo sobre as funções da música nos filmes brasileiros indicados ao Oscar nos anos 90*. 2002. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

MIRANDA, L.F., Brasil Vita. In: Ramos F. & Miranda L.F., orgs., Enciclopédia do Cinema Brasileiro, São Paulo: Editora Senac, 1997, p.67.

MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX – O espírito do tempo - I – Neurose*. Trad. de Maura Ribeiro Sardinha. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2000.

OLIVEIRA, Marinyse. Grande sertão: veredas do diálogo entre cinema e literatura. In: XI Congresso Internacional da ABRALIC - Associação Brasileira de Literatura Comparada, 2008, São Paulo. Caderno de Programação: Tessituras, Convergências do XI Congresso da ABRALIC. São Paulo: EDUSP, 2008. v. 01. p. 145-146.

ONOFRE, Cintia Campolina de. *O zoom nas trilhas da Vera Cruz*. 2005. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Programa de Pós-Graduação em Multimeios, Universidade Estadual de Campinas.

PARANAGUÁ, P.A., Vera Cruz. In: Ramos F. & Miranda L.F., orgs. Enciclopédia do Cinema Brasileiro, São Paulo: Editora Senac, 1997, p.561-562

PEREIRA, Márcio da Silva. *Assalto ao trem pagador: análise de uma estrutura audiovisual*. 2002. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

_____. *O leitmotiv: da ópera, ao cinema, à televisão*. 2007. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

PEREIRA, Geraldo dos Santos. *Plano geral do Cinema Brasileiro: História, Cultura, Economia e Legislação*. Rio de Janeiro: Editor Borsoi, 1973.

PEREIRA, Marco. *Rítmos brasileiros para violão*. Rio de Janeiro: Garbolights Produções Artísticas, 2007.

QUEM ROUBOU MEU SAMBA? Rio de Janeiro: CINEDISTRÍ, 1959. 1 fita de vídeo (82 min.), son., preto e branco, 35mm.

RADAMÉS GNATTALI. Catálogo Digital. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, 2005, 1 CD-ROM.

RAMOS, Fernão Pessoa e MIRANDA, Luiz Felipe. (Orgs.). *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*, Editora SENAC: São Paulo, 1997.

ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

RIO 40 GRAUS. Rio de Janeiro: EQUIPE MOACYR FENELON, 1955. 1 fita de vídeo (90 min.), son. Preto e branco, 35mm.

ROSENFELD, Anatol. *Cinema: Arte & Indústria*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

SAROLDI, Luiz Carlos e MOREIRA, Sonia Virgínia. *Rádio Nacional: o Brasil em sintonia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda, 2005.

SHAW, Lisa. *A imitação cultural na chanchada: o caso de Quem roubou meu samba? e Rio, Zona Norte*. In: ALCEU - v.8, n.15 - p. 69 a 81 - jul./dez. 2007

TINHORÃO, José Ramos. *Música Popular: teatro e cinema*. Petrópolis: Editora Vozes Ltda., 1972.

_____. *Os sons que vêm da rua*. São Paulo: Ed. 34, 2005.

VIANY, Alex. *Introdução ao Cinema Brasileiro*. Rio de Janeiro: Revan, 1993.

VIEIRA, J. L., Chanchada. In: Ramos F. & Miranda L. F., orgs., *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*, São Paulo: Editora Senac, 1997, p.117-119

VILELA, Ivan. O Caipira e a Viola Brasileira In: PAÍS, J. M.; BRITO, J. P. de; CARVALHO, M. V. de. (Cords.). *Sonoridades Luso-Afro-Brasileiras*. Lisboa: Ed. da Universidade de Lisboa, Lisboa, 2004.

XAVIER, Ismail, “Prefácio” In: ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

GLOSSÁRIO

Ações paralelas: recurso de construção narrativa no qual o desenvolvimento de duas peças de ação é representado pela exibição alternada de uma e de outra.

Adaptadores: profissionais que se dedicam à adaptação de histórias de fontes diversas para a linguagem do cinema. Um adaptador pode, por exemplo, redigir um roteiro cuja história foi inspirada em um livro, ou um conto literário.

Backing vocal: ou vocal de apoio, é a função de um integrante, ou integrantes convidados de um artista ou banda musical para cantar em parceria com o vocalista principal. A função do vocal de apoio pode ser a de aumentar a sonoridade vocal em uníssono, ou criar harmonia vocal. De modo geral, os vocais de apoio não devem se sobrepor à melodia principal, que permanece em primeiro plano.

Berrante: é um instrumento de sopro feito de chifres de boi, ou de outros animais, muito utilizado no meio rural para chamar o gado no campo.

Cena: conjunto de planos situados em um mesmo local ou cenário e que se desenrolam dentro de um tempo determinado. A cena é, portanto um trecho de filme com unidade de tempo e espaço, diferindo da **sequência**, cuja unidade é obtida, em geral, por meio da ação.

Cinegrafista: também chamado de *cameraman* é o profissional responsável pela operação da câmera, cabendo-lhe a manipulação do equipamento de filmagem na captação das imagens. Geralmente atua sob a supervisão e orientação do **diretor**.

Cinejornal: forma de jornalismo filmada em película para exibição nos cinemas. Os cinejornais anteciparam o formato do jornal televisivo, ou telejornal.

Cinematógrafo: primeira câmera cinematográfica, inventada pelos irmãos Lumière.

Close-up: um plano Fechado na cabeça e ombros de uma pessoa

Cluster: termo em inglês que significa *aglomerado*. Em música corresponde a um acorde formado por notas consecutivas em uma escala pressionadas simultaneamente. As notas dó, dó#, ré e ré# tocadas ao mesmo tempo produzem um cluster.

Corte: no processo de filmagem, o corte pode ser definido como a interrupção, ou conclusão de uma **tomada** que está sendo captada pela câmera. No processo de **montagem** é a operação de seccionar, ou dividir o filme na transição entre planos.

Corte seco: também chamado de corte direto ou simples, ocorre quando a passagem de um pano a outro se dá sem qualquer estado intermediário. Isso equivale dizer que se o **montador**** deseja fazer um corte seco entre dois planos A e B, ele deverá tomar o último **fotograma** ou **frame** (ver definição de **quadro**) do plano A e sucedê-lo imediatamente pelo primeiro fotograma do plano B.

Créditos Finais: contém a lista detalhada de todos profissionais envolvidos na produção do filme, sendo, portanto mais completo do que os **créditos iniciais**, que apresentam apenas os principais nomes da produção.

Créditos Iniciais (créditos de abertura): informações contidas na tela, como o título do filme, os nomes dos principais atores, do diretor, do compositor da música, do produtor, dentre outros.

Cue: pontos de entrada da música em um filme, marcados na fase de decupagem musical. Qualquer entrada musical em um filme pode ser considerada um *cue*, ainda que sua duração seja muito curta.

Curta-metragem: filme de duração inferior a 30 minutos.

Decupagem: é o planejamento da filmagem, que consiste em fragmentar a continuidade do filme em unidades cinematográficas de tempo e espaço, os **planos** ou **cenas**. A partir da decupagem o **diretor** ou realizador prevê como os planos ou cenas vão se ligar uns aos outros através dos **cortes**. Na etapa de filmagem, a decupagem é o documento que serve como referência a equipe de produção, estabelecendo as imagens e sons que deverão ser feitos plano a plano.

Decupagem musical: chamada em inglês de *spotting*, é o processo que define os pontos nos quais a música vai estar presente no filme.

Diegesis: termo da língua grega antiga que significa *conto*, *narração* ou *exposição*. Transposto para o cinema, a *diegesis* significa o lugar de ação que é criado pelo discurso do filme, o mundo proposto pelo filme, ou ainda a realidade própria da narrativa.

Diretor: muitas vezes chamado de **realizador** e/ou **cineasta**, o diretor é considerado o criador da obra cinematográfica. Entre suas principais atribuições estão a definição da orientação artística geral que caracterizará o filme no seu todo e a análise e interpretação do **roteiro** do filme, adequando-o à realização cinematográfica.

Efeitos sonoros: constituem ruídos específicos que são adicionados à **trilha sonora** do filme. Sons de chuva, vento, galopes de cavalos e canto de pássaros são alguns exemplos.

Enquadramento: constitui a forma e escala em que a imagem aparece no **quadro**. Um exemplo de enquadramento seria a escolha por mostrar um personagem de corpo inteiro na tela, ou apenas o seu rosto.

Fade: passagem entre um plano e outro feita de forma gradual. **Fade out** é o desaparecimento gradual de um plano até uma imagem neutra. **Fade in** é o aparecimento gradual de um plano a partir de uma imagem neutra. O conceito também se aplica ao som, sendo o **Fade out** o desaparecimento gradual do som até o silêncio e o **Fade in** o aparecimento gradual a partir do silêncio.

Locação: local fora de um estúdio em que ocorre a filmagem.

Longa-metragem: obra cinematográfica com duração superior a 60 minutos.

Iluminador: profissional responsável pela operação dos equipamentos de iluminação, como **refletores**. Sua atuação é normalmente supervisionada pelo **diretor**, que pode estabelecer procedimentos específicos de iluminação para alcançar determinados efeitos estéticos.

Intertítulo: frases e inscrições inseridas entre uma imagem e outra, nos filmes mudos, podendo conter diálogos e/ou narrativas.

Média-metragem: produção cinematográfica cuja duração é superior ao filme de **curta-metragem** e inferior ao filme de longa-metragem. Apesar de não haver um consenso sobre a duração exata considera-se um média-metragem um filme que tenha entre 30 e 60 minutos de duração.

Mickeymousing: recurso musical utilizado no cinema, no qual a música acompanha a ação de modo detalhado. A denominação foi extraída do personagem Mickey Mouse, de Walt Disney, em referência aos desenhos animados, nos quais a música normalmente é tratada como um reflexo exato das imagens. Exemplos da aplicação do *mickeymousing* são as imitações, feitas pela música, da direção ou ritmo da ação, como quando a queda de um objeto é sublinhada por uma melodia descendente, ou quando uma porta batendo forte é realçada por um *acorde* na região grave do piano.

Montador: profissional responsável pela **montagem** do filme. Seu trabalho é geralmente supervisionado pelo **diretor**.

Montagem: processo que consiste no ato de selecionar, ajustar e ordenar os pedaços de um filme, dando-lhe forma. Permite a criação do ritmo da narrativa por meio da combinação estudada de vários **planos**.

Moviola: criado no final da década de 1910 o equipamento permitiu o avanço da atividade da **montagem** cinematográfica. A existência de um visor, que permitia ao **montador** ver o filme em movimento, tornou mais fácil a tarefa de seleção, corte e colagem dos pedaços de filme.

Música Diegética: música cuja fonte da emissão sonora encontra-se no campo de visão do espectador da ação representada, ou que pode ser intuída pelo espectador como uma música presente na ação. Um músico que toca em cena ou um aparelho de som que roda um disco são exemplos de música diegética. De igual modo, uma cena na qual o personagem ouve uma música ambiente em um elevador é também um exemplo de música diegética, ainda que seja vedado ao espectador o acesso visual à fonte emissora do som.

Música Não-diegética: música situada fora da ação, não sendo possível ao espectador visualizar a fonte de emissão sonora. É a música que os atores não ouvem e que é dirigida ao público. A música não-diegética é inserida na ação filmada como uma forma de intervenção e sua presença remonta aos primeiros filmes mudos, permanecendo até hoje como uma ferramenta dramática importante para muitos filmes.

Neo-realismo: concepção estética surgida, principalmente na Itália do pós-guerra, e que almeja uma transposição ou intensificação da realidade para a tela.

Nouvelle Vague: movimento de renovação do cinema francês do fim da década de 50, que revolucionou a narrativa cinematográfica. Uma das características mais marcante do movimento foi a necessidade de afirmação do **diretor** como autor do filme.

Off: voz em que não aparece o locutor. Geralmente trata-se de uma narração.

Panorâmica: movimento de câmera em que esta, sem se deslocar, gira sobre seu próprio eixo, horizontal ou verticalmente.

Pathé: fundada como Société Pathé Fr res (Sociedade dos Irmãos Pathé) em 28 de setembro de 1896, a companhia dos irmãos Charles, Émile, Théophile e Jacques Pathé, tornou-se uma das maiores produtores mundiais de equipamentos cinematográficos, além de grande produtora de filmes e grava es fonográficas durante os primeiros anos do século XX.

Plano:   o registro filmado feito a partir do momento de acionamento da câmera até seu desligamento.

Plano americano: tipo de enquadramento no qual um personagem   enquadrado da cabeça até a cintura, ou até os joelhos.

Plano conjunto: mostra um grupo de personagens.

Plano geral: enquadramento no qual uma paisagem, ou um cenário, são mostrados de modo completo. A câmera se encontra distante do objeto filmado.

Plong e e contra-plongée**:** a palavra da língua francesa significa *mergulho*. No cinema, *plongée*   o termo usado para definir um tipo de enquadramento em que a câmera filma o objeto de cima para baixo. Desse modo, o espectador sente como se estivesse situado acima do objeto. Já o *contra-plongée*   exatamente o contrário. A câmera filma o objeto de baixo para cima, dando ao espectador a sensa o de situar-se abaixo do objeto filmado, enquanto este fica engrandecido.

Primeiro plano: em muitas situa es   considerado sin nimo de *close-up*. Este plano mostra um único personagem (ou objeto), em **enquadramento** fechado.

Quadro: uma imagem do filme composta por uma composi o em imagem parada.   fotografia cujo tempo de exposi o corresponde a 1/24 de segundo. A proje o de 24 quadros por segundo promove a ilusão do movimento. O **quadro** também pode ser chamado de **fotograma**, ou **frame**, ou seja, uma imagem isolada de uma série fotográfica registrada sobre o filme.

Refletor: aparelho elétrico cuja fun o   refletir, sobre seu campo de alcance, os raios luminosos de uma lâmpada existente em seu interior. Os refletores são dispositivos de ilumina o muito utilizados dentro dos estúdios de filmagem ou mesmo em cenas filmadas em área externa, como tentativa de obter uma luminosidade adequada para a capta o de imagens.

Roteirista: escritor do **roteiro**, documento que apresenta a a o de um filme. Em geral, o roteiro cont m a descri o de cenários e **loca es**, além das falas dos atores e narradores.

Script: termo da língua inglesa que pode ser traduzido como *escrita* ou *texto*. Cont m informa es como diálogos, narra es e descri es das cenas.   o equivalente ao **roteiro**.

Sequência: conjunto de planos ou cenas que formam uma unidade coerente de a o dramática. Em geral, a **sequência**   constituída por planos filmados sobre o mesmo assunto, podendo acompanhar um personagem, ou vários, em um mesmo contexto dramático.

Stinger: acorde ou nota usada para pontuar tensões dramáticas repentinas. Seu uso é comum em muitos filmes do gênero suspense, quando acordes dissonantes, súbitos e de curta duração surgem para aumentar a tensão dramática de um evento narrativo.

Storyboard: documento que contém os desenhos dos principais planos de uma **sequência**. Sua função é orientar a equipe de produção sobre o modo como se deve executar a filmagem para obtenção do resultado desejado. O **storyboard** também pode ter uma função analítica. Neste trabalho, a construção dos esquemas de análise audiovisual presentes nas páginas 126-128 e 145-150, é um exemplo da empregabilidade do **storyboard** como uma maneira de *congelar* o filme no tempo e no espaço, tornando possível a análise visual.

Tomada: uma única gravação de um plano. Em um filme podem ser feitas várias tomadas na tentativa de se chegar a um **plano** perfeito. No procedimento de **montagem**, as tomadas realizadas de um mesmo trecho servirão como opções de escolha para o **montador** e o **diretor**.

Travelling: movimento de câmera em que esta se desloca no plano horizontal e/ou vertical.

Trilha musical: termo que designa a música composta especificamente para um filme ou música preexistente inserida no acompanhamento da narrativa. O termo surge como tentativa de melhor definir a música do filme, separando-a da denominação **trilha sonora**, que é mais abrangente e engloba o conjunto formado pelas pistas de música, voz e **efeitos sonoros**.

Videoclipe: nomenclatura geral para a produção de vídeos de curta duração, sendo o videoclipe musical o termo correspondente à produção de vídeos musicais, normalmente produzidos por cantores (as) e grupos musicais como estratégia de divulgação de novas músicas.

Vitaphone: sistema de gravação de som em disco que possibilitou as primeiras experiências de sincronização entre imagem e som no cinema. Desenvolvido na segunda metade da década de 1920, o sistema vitaphone consistia em uma operação de sincronização mecânica que envolvia o uso de toca discos enquanto o filme era projetado na tela.

NOTAS BIOGRÁFICAS

Briel, Joseph Carl (1870-1926): um dos primeiros compositores de música de cinema da história, Briel escreveu também várias óperas, entre elas *Love Laughs at Locksmiths* (1910), *Prof. Tattle* (1913) e *The Seventh Chord* (1913).

Burle, José Carlos (1910-1983): cineasta, músico e compositor nascido em Pernambuco. Foi um dos fundadores da Atlântida Empresa Cinematográfica do Brasil, em 1941, cujo objetivo era elevar o patamar da produção nacional à escala industrial. Entre suas principais realizações no cinema estão *Moleque Tião* (1943) e *Depois eu conto* (1956).

Chaplin, Charles (1889-1977): cineasta e ator inglês, criador de *Carlitos*, um dos personagens mais populares da história do cinema. Era também compositor das trilhas musicais de vários de seus filmes, entre eles *O grande ditador* (1940) e *Luzes da ribalta* (1952).

Disney, Walt (1901-1966): produtor cinematográfico, cineasta, roteirista, dublador e animador. Fundou a empresa de entretenimento *The Walt Disney Company*, que tornou personagens como Mickey Mouse e Pato Donald verdadeiras celebridades do mundo das animações. A companhia produziu vários desenhos animados em longa-metragem, entre eles: *Branca de neve e os sete anões* (1937), *Pinóquio* (1940), *Fantasia* (1940) e *Bambi* (1942).

Downey, Wallace (1902-1967): cineasta e produtor norte-americano que teve participação fundamental na formatação dos filmes conhecidos como *musicarnavalescos* (ver p. 45), que apresentavam vários artistas do rádio brasileiro interpretando números musicais. Downey participou de treze filmes, alternando os papéis de diretor e produtor.

Edison, Thomas Alva (1847-1931): inventor e empresário norte-americano que contribuiu decisivamente para o desenvolvimento tecnológico mundial no início de século XX, tendo sido uma de suas principais criações a lâmpada elétrica incandescente. Edison teve papel decisivo para a indústria do cinema, patenteando o cinetógrafo (máquina de filmar) e o cinescópio ou cinetoscópio (caixa com imagens filmadas que podiam ser vistas em seu interior). Lançou-se na produção de filmes rodando uma dezena de filmes mudos e alguns poucos filmes sonorizados.

Fellini, Federico (1920-1993): um dos mais importantes cineastas italianos. Atuou como diretor em vinte e cinco títulos. Alguns destaques são: *A doce vida* (*La dolce vita*, 1960), *Oito e meio* (8½, de 1963), *Amarcord* (1973) e *Ensaio de orquestra* (*Prova d'orchestra*, 1978).

Fenelon, Moacir (1903-1953): trabalhou no cinema com operação de equipamentos técnicos, passando posteriormente a produtor e diretor. Foi um dos fundadores da Atlântida Empresa Cinematográfica do Brasil, junto com **José Carlos Burle**.

Ford, John (1894-1973): cineasta norte-americano conhecido principalmente pelas produções no estilo *western* (faroeste). Filmes como *No tempo das diligências* (*Stagecoach*, 1939), *A mocidade de Lincoln* (*Young Mr. Lincoln*, 1939) e *Rastros de ódio* (*The Searchers*, 1956), são frequentemente citados como alguns dos melhores filmes de todos os tempos.

Ghipsman, Romeu (1900): maestro, violinista e compositor. Iniciou a carreira artística na segunda metade da década de 1920, logo sendo contratado pela Odeon, gravadora pela qual lançou seus primeiros discos em 1928. Em 1936, foi contratado como diretor artístico pela então iniciante Rádio Nacional, onde atuou como violinista em diversas formações instrumentais.

Gnattali, Alexandre (1918): maestro, arranjador e compositor. Dirigiu orquestras nas gravadoras Odeon, Continental, Todamérica, Polydor e Columbia. Atuou como regente e orquestrador da Rádio Nacional, na época áurea da emissora, nos anos 1940 e 1950. Escreveu músicas também para filmes nacionais, entre eles a comédia *O homem do Sputnik* (1959).

Gonzaga, Adhemar (1901-1978): fundador dos estúdios da Cinédia, em 1930, uma das primeiras tentativas de industrialização do cinema nacional. A empresa produziu cerca de sessenta filmes, com destaque para *Ganga Bruta* (1932-1933), dirigido por **Humberto Mauro**, considerado um marco na história do cinema brasileiro. O filme silencioso *Barro humano* (1929) e a comédia musical *Alô, Alô Carnaval* (1936, com participação de grandes nomes do rádio como Almirante, Lamartine Babo e as irmãs Carmen e Aurora Miranda) também são destaques entre os trabalhos de Gonzaga para cinema.

Griffith, David Wark (D.W.) (1875-1948): considerado o primeiro diretor a criar uma linguagem cinematográfica. O cineasta norte-americano sistematizou o uso de recursos como *travellings***, enquadramento** em grandes planos, além de propor a montagem** de ações paralelas** e outras estratégias discursivas. Entre seus principais filmes estão *O nascimento de uma nação* (1915) e *Intolerância* (1916).

Guerra-Peixe, César (1914-1993): compositor, arranjador e musicólogo. Guerra-Peixe dedicou-se tanto à composição erudita quanto à música popular. No cinema, fez trilhas sonoras para filmes como *Terra é sempre terra* (1950), *Canto do mar* (1953), *O craque* (1954), dentre outros, integrando a equipe de compositores da Companhia Cinematográfica Vera Cruz.

Hermann, Bernard (1911-1975): compositor e regente norte-americano, considerado um dos grandes autores de música de cinema. Escreveu a música de alguns dos filmes mais importantes da história do cinema como *Cidadão Kane* (1941) e *Psicose* (1960).

Hitchcock, Alfred (1899-1980): cineasta inglês que se naturalizou norte-americano, tido como o grande mestre do suspense. Entre suas obras primas estão: *O homem que sabia demais* (1934), *Janela indiscreta* (1954) e *Psicose* (1960).

Keti, Zé (1921-1999): sambista carioca autor de sucessos como *A voz do morro*. Gravou nove discos ao longo da carreira, entre os anos de 1964 e 2000.

Korngold, Erich Wolfgang (1897-1957): compositor austríaco que se estabeleceu nos Estados Unidos em 1935, na tentativa de escapar da anexação da Áustria por Adolf Hitler. É creditada a ele a invenção de uma sintaxe, ou um modo de fazer música orquestral para cinema.

Kulechov, Lev Vladimirovitch (1899- 1970): cineasta russo e grande estudioso de teorias cinematográficas. Ajudou a fundar e ensinou na primeira escola de cinema do mundo, a Escola de Cinema de Moscou.

Leal, Antonio (1876-1947): diretor e cinegrafista português radicado no Brasil, autor de um dos primeiros filmes de longa-metragem brasileiros (pois superava os padrões de duração dos filmes curtos do início do século XX), *Os estranguladores*, de 1907. Sua filmografia soma mais de 80 títulos.

Lucas, George Walton (1944): diretor de cinema norte-americano célebre pelas série cinematográficas *Star Wars* e *Indiana Jones*.

Lumière, Louis (1864-1948): em 1895 construiu na França, junto com seu irmão Auguste, o primeiro **cinematógrafo****, primeiro nome atribuído à câmera cinematográfica.

Mancini, Henry (1924-1994): compositor, pianista e arranjador norte-americano. É um dos mais conhecidos compositores de trilhas para cinema e televisão nos Estados Unidos, tendo trabalhado em mais de oitenta filmes. Algumas de suas músicas mais conhecidas são *Moon river* (canção tema do filme de 1961) e o tema do filme *A pantera cor de rosa* (1963)..

Massaini, Oswaldo (1920-1994): fundou a produtora Cinedistri, em 1949, que se tornou a mais longeva produtora paulista. Entre os anos de 1955 e 1961 a empresa produziu ou coproduziu cerca de trinta e cinco títulos. O filme de maior prestígio da produtora e distribuidora de Massaini foi *O pagador de promessas* (1962), vencedor de uma série de prêmios internacionais, entre eles a inédita Palma de Ouro em Cannes, na França.

Mauro, Humberto (1897-1983): cineasta mineiro. Foi um dos pioneiros do cinema brasileiro. Dirigiu o longa-metragem *Ganga Bruta* (1932-1933) considerado um dos marcos da filmografia brasileira. Rodou outros longas e curta-metragens, tendo trabalhado também na produção de filmes para o Ince (Instituto Nacional do Cinema Educativo), criado em 1936, durante o governo do presidente Getúlio Vargas.

Medaglia, Júlio (1938): arranjador, regente e compositor. Atuou como regente titular em importantes orquestras do país, como a Sinfônica do Teatro Municipal de São Paulo e a Sinfônica do Teatro Nacional de Brasília. Compôs trilhas para cinema, teatro e séries televisivas, entre elas *Grande Sertão: Veredas*, da Rede Globo, em 1985.

Méliès, Georges (1861-1938): admirado por cineastas como **D. W. Griffith** e **Charles Chaplin**, Méliès era mágico profissional antes de dedicar-se ao cinema. É considerado um dos precursores do uso de efeitos visuais nos filmes, tendo sido o primeiro a utilizar técnicas como o *fade-in* e o *fade-out* (ver **fade****), criando de fato os primeiros filmes narrativos. Fez mais de 500 filmes, com destaque para *Viagem à lua* (*Le voyage dans la lune*), de 1902.

Migliori, Gabriel (1909-1975): maestro, arranjador, instrumentista e compositor. Atuou no rádio, teatro e televisão. Foi o principal maestro da Orquestra da Rádio Record e posteriormente da TV Record. Compôs músicas eruditas e populares e dirigiu orquestras nas gravadoras Odeon e Continental. Teve também destacado trabalho no cinema sendo considerado um dos maiores compositores de trilhas sonoras para filmes brasileiros. Entre

seus trinta e um filmes destacam-se *O cangaceiro* (filme de 1953, cuja música recebeu menção honrosa no Festival de Cannes) e *O pagador de promessas* (1962).

Mignone, Francisco (1897-1986): compositor, regente e professor, Mignone contribuiu de modo decisivo na produção musical erudita brasileira, mas teve generosa participação também na música popular, na qual atuava com o pseudônimo de Chico Bororó. No cinema, integrou a equipe de compositores que trabalhava nos filmes da Companhia Cinematográfica Vera Cruz. Nesta, compôs a música de três filmes: *Caiçara* (1950), *Ângela* (1951) e *Sinhá Moça* (1953).

Monteverdi, Claudio Giovanni Antonio (1567-1643): compositor italiano que se destacou na criação de madrigais e óperas. Monteverdi foi um dos responsáveis pela passagem da tradição polifônica renascentista para as convenções do estilo barroco, baseadas no uso do baixo contínuo e da harmonia vertical.

Morricone, Enio (1928): compositor, arranjador e maestro italiano. Morricone compôs algumas das trilhas sonoras mais conhecidas dos chamados *western spaghetti* (modo como são chamados os filmes de faroeste realizados por diretores italianos) dirigidos por seu compatriota, Sergio Leone: *Por um Punhado de Dólares* (*Per un pugno di dollari*, 1964), *Por Uns Dólares a Mais* (*Per qualche dollaro in più*, 1965), *Três Homens em Conflito* (*Il buono, il brutto, il cattivo*, 1966), *Era uma Vez no Oeste* (*Once Upon a Time in the West / C'era una volta il West*, 1968). Outras composições de destaque de Morricone no cinema são: *Era uma vez na América* (*Once Upon a Time in America*, 1984), *A Missão* (*The Mission*, 1986), *Os Intocáveis* (*The Untouchables*, 1987), *Cinema Paradiso* (*Nuovo cinema Paradiso*, 1988), *Lolita* (1997) e *Malena* (2000).

Newman, Alfred (1901-1970): compositor de cinema indicado ao Oscar por vinte anos seguidos, entre 1938 e 1957.

Panicali, Lyrio (1906-1984): pianista, maestro, arranjador e compositor. É considerado um dos grandes maestros da era de ouro da Rádio Nacional do Rio de Janeiro.

Peracchi, Leo (1911-1993): regente, arranjador, pianista, professor e compositor. Peracchi tornou-se um dos mais destacados orquestradores da música popular brasileira, figurando ao lado de regentes como Lyrio Panicali, Pixinguinha e Radamés Gnattali. Atuou em várias emissoras radiofônicas paulistas até chegar à Rádio Nacional, em 1941, onde trabalhou como orquestrador, regente e compositor.

Porter, Edwin Stratton (1870-1941): cineasta norte-americano que se tornou famoso por dirigir vários filmes para a companhia de **Thomas Edison**. Porter consolidou princípios narrativos no cinema e pavimentou o caminho para as inovações de **D. W. Griffith** no campo da montagem**. Seu filme de 1903, *O grande roubo do trem* (*The Great Train Robbery*) é considerado uma de suas mais importantes realizações.

Rota, Nino (1911-1979): compositor italiano que se tornou muito conhecido pelas músicas feitas para os filmes de seu compatriota, o diretor **Federico Fellini**.

Santos, Carmen (1904-1952): portuguesa radicada no Brasil, foi responsável pela fundação da companhia cinematográfica Brasil Vita Filme, em 1933. Trabalhou como atriz, produtora e diretora de cinema, tornando-se uma das primeiras mulheres a produzir e dirigir filmes no

país. Participou de filmes como *Sangue Mineiro* (1930), *Limite* (1931) e *Favela dos meus amores* (1935).

Santos, Nelson Pereira dos (1928): cineasta brasileiro, influenciado no início de sua carreira pelo *Neo-realismo*** italiano. Considerado um dos maiores diretores do cinema brasileiro, recebeu diversos prêmios, e o reconhecimento da crítica internacional. Entre seus filmes mais importantes estão: *Rio 40 graus* (1954), *Rio Zona Norte* (1960), *Mandacaru Vermelho* (1962) e *Vidas Secas* (1963).

Serrador, Francisco (1872-1941): empresário espanhol que se transferiu para o Brasil, tornando-se proprietário de hotéis, cassinos, teatros e cinemas em várias cidades brasileiras. Foi um dos precursores do cinema no Brasil, instalando inúmeras salas de exibição, sobretudo no Rio de Janeiro, dando origem à Cinelândia, espaço na região central da cidade onde se localizava a maioria das salas.

Simonetti, Enrico (1924-1978): maestro, pianista e compositor italiano que viveu no Brasil entre os anos de 1952 e 1961. Foi o compositor que mais atuou nos filmes da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, totalizando oito produções: *Appassionata* (1952), *Veneno* (1952), *Uma pulga na balança* (1953), *Esquina da ilusão* (1953), *Luz apagada* (1953) *Na senda do crime* (1954), *É proibido beijar* (1954) e *Floradas na serra* (1954).

Spielberg, Steven Allan (1946): cineasta norte-americano que dirigiu alguns dos filmes de maior bilheteria na história do cinema. Entre seus sucessos estão: *Tubarão* (1975), *Os Caçadores da Arca Perdida* (1981), *E.T. - O Extraterrestre* (1982), *Jurassic Park - Parque dos Dinossauros* (1993), *A Lista de Schindler* (1993) e *O Resgate do Soldado Ryan* (1998).

Steiner, Max (1888-1971): compositor austríaco criador de centenas de trilhas musicais que se tornaram verdadeiros clássicos na história do cinema. Um de seus trabalhos mais marcantes foi a música composta para o filme *King Kong* (1933), que determinou um padrão para as composições de cinema nos filmes americanos nas décadas seguintes. Foi um dos primeiros compositores a integrar a música do filme às imagens na tela, e a utilizar *Leitmotivs* específicos para os personagens principais das narrativas.

Tati, Jacques (1907-1982): ator e diretor de cinema francês. Um dos destaques de sua produção é o longa-metragem *Meu tio (Mon oncle)*, (1958). O filme é uma sátira à mecanização e à modernidade tecnológica. A comédia foi vencedora do Oscar na categoria de melhor filme estrangeiro.

Tiomkin, Dimitri (1894-1979): compositor russo que emigrou para os Estados Unidos, tornando-se um dos mais importantes compositores de cinema de Hollywood.

Wagner, Richard (1813-1883): maestro e compositor alemão conhecido por suas óperas e pelas inovações que implantou neste gênero dramático-musical. Uma delas é a larga utilização do *Leitmotiv*, que consiste basicamente na composição de temas musicais associados a personagens, objetos, lugares, estados de espírito, etc. Wagner elevou o *Leitmotiv* a um papel fundamental na estrutura dramática de suas óperas, dotando este recurso musical de uma grande carga semântica dentro do complexo dramático da ópera. Outras de suas contribuições foram os avanços na estruturação da linguagem musical ocidental, através do uso de

cromatismos extremos e as rápidas mudanças de centros tonais, que influenciaram decisivamente a produção musical na Europa.

Welles, Orson (1915-1985): cineasta, roteirista, produtor e ator norte-americano. Sua estreia na direção de longa-metragens ocorreu em 1941 com *Cidadão Kane (Citizen Kane)*. O filme é considerado pela crítica um dos melhores de todos os tempos devido às inovações estéticas empregadas por Welles. Entre as inovações estão a opção por uma narrativa não-linear e a exploração de ângulos de câmera como *plongée*** e *contra-plongée***.

Willians, John Towner (1932): compositor e maestro norte-americano autor de trilhas para filmes que marcaram a história da música de cinema. Grande parceiro de **Steven Spielberg**, Willians compôs a música de filmes como *Tubarão (1975)*, *E.T. - O Extraterrestre (1982)*, *Jurassic Park - Parque dos Dinossauros (1993)* e *A Lista de Schindler (1993)*. Também parceiro do diretor **George Lucas**, é autor das séries cinematográficas *Indiana Jones* e *Star Wars*.

Zecca, Ferdinand (1864-1947): começou a trabalhar em cinema na companhia francesa Pathé**. Tornou-se diretor, ator, produtor e roteirista. Realizou filmes de comédias, religiosos, históricos e produções de cinema fantástico, ao estilo de **Georges Méliès**. Dirigiu pelo menos 154 filmes ao longo de sua carreira.

ANEXO I

TRANSCRIÇÕES

ENTRADA MUSICAL Nº 23- *GRANDE SERTÃO*

$\text{♩} = 70$

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

Contrabaixo

5

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

10

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

15

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

Detailed description: This system contains measures 15 through 19. The first violin (Vln. I) and second violin (Vln. II) parts feature a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together. The viola (Vla.) part is silent, indicated by a whole rest. The cello (Vc.) part provides a harmonic accompaniment with a mix of quarter and eighth notes. The double bass (Cb.) part is also silent with a whole rest.

20

ppp *accel.*

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

Detailed description: This system contains measures 20 through 25. In measure 20, the first violin (Vln. I) part begins with a dynamic marking of *ppp* (pianississimo). The second violin (Vln. II) part has a whole rest. The viola (Vla.) part is silent. The cello (Vc.) part has a whole note. In measure 21, the first violin (Vln. I) part has an *accel.* (accelerando) marking. The second violin (Vln. II) part has a whole rest. The viola (Vla.) part is silent. The cello (Vc.) part has a whole note. In measure 22, the first violin (Vln. I) part has a whole rest. The second violin (Vln. II) part has a whole rest. The viola (Vla.) part is silent. The cello (Vc.) part has a whole note. In measure 23, the first violin (Vln. I) part has a whole rest. The second violin (Vln. II) part has a whole rest. The viola (Vla.) part is silent. The cello (Vc.) part has a whole note. In measure 24, the first violin (Vln. I) part has a whole rest. The second violin (Vln. II) part has a whole rest. The viola (Vla.) part is silent. The cello (Vc.) part has a whole note. In measure 25, the first violin (Vln. I) part has a whole rest. The second violin (Vln. II) part has a whole rest. The viola (Vla.) part is silent. The cello (Vc.) part has a whole note.

26

8va *rall.*

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

Detailed description: This system contains measures 26 through 29. In measure 26, the first violin (Vln. I) part has an *8va* (ottava) marking. The second violin (Vln. II) part has a whole rest. The viola (Vla.) part is silent. The cello (Vc.) part has a whole note. In measure 27, the first violin (Vln. I) part has an *8va* marking. The second violin (Vln. II) part has a whole rest. The viola (Vla.) part is silent. The cello (Vc.) part has a whole note. In measure 28, the first violin (Vln. I) part has an *8va* marking. The second violin (Vln. II) part has a whole rest. The viola (Vla.) part is silent. The cello (Vc.) part has a whole note. In measure 29, the first violin (Vln. I) part has an *8va* marking. The second violin (Vln. II) part has a whole rest. The viola (Vla.) part is silent. The cello (Vc.) part has a whole note. The first violin (Vln. I) part has a *rall.* (rallentando) marking.

30 *8^{va}*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

34 (8)

Detailed description: This page of a musical score contains two systems of five staves each, for Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The first system starts at measure 30, marked with a first ending bracket and *8^{va}*. The Violin I part has a melodic line with a first ending bracket over measures 30-31. The Violin II, Viola, and Violoncello parts have a similar melodic line, with the Viola and Violoncello parts having a first ending bracket over measures 30-31. The Contrabasso part has a bass line. The second system starts at measure 34, marked with a first ending bracket and (8). The Violin I part has a melodic line with a first ending bracket over measures 34-35. The Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabasso parts have a similar melodic line, with the Viola and Violoncello parts having a first ending bracket over measures 34-35. The Contrabasso part has a bass line.

ENTRADA MUSICAL Nº 17 (VIOLAO SOLO) – GRANDE SERTÃO

Violão

$\text{♩} = 86$

9

20

30

40 *accel.*

48 *a tempo*

57

66

74 *rall.* *harm.*

ANEXO II**TRANSCRIÇÃO DA SINOPSE DO FILME *GRANDE SERTÃO*, ELABORADA
PELOS DIRETORES GERALDO E RENATO DOS SANTOS PEREIRA ***

* Documento obtido por Onofre (2011) nos arquivos da Fundação Nacional de Cultura (Funarte), no Rio de Janeiro. Sua tese, *Nas trilhas de Radamés – a contribuição musical de Radamés Gnattali para o cinema brasileiro*, está em fase final de produção, com previsão de conclusão para agosto de 2011, pela Universidade Estadual de Campinas.

Companhia Cinematográfica Vera Cruz

“Grande Sertão”

Sinopse

“Grande Sertão” é um filme de aventuras cavalheirescas, de guerra e de heroísmo, amor e ódio, grandeza e covardia, coragem e traição, de misticismo e de superstição, de poesia e morte. Riobaldo, seu principal herói, é o homem marcado pelo destino. Seria um pária se a mãe não lhe morresse, se Selorico Mendes não o acolhesse como pai. Aí, poderia vir a ser homem importante, coiteiro como os outros senhores de terra. O destino virou a medalha e o levou à jagunçagem, onde veio a conhecer Diadorim, moça valente, travestida de homem, depois que o pai, perdendo tragicamente a família, saíra pelo sertão para fazer justiça e dar vingança. Com Diadorim, por quem sente súbita e poderosa atração, encontra na jagunçagem o caminho definitivo inapelável.

O pacto com o diabo era uma predestinação. Desde os primeiros combates no sertão, em horas perigosas, ouvira falar do pacto que torna os homens invencíveis. A luta de consciência é uma constante na vida do jagunço Riobaldo. Riobaldo é o homem do Rio Urucuia, rio interior que não chega ao mar. Só em suas margens encontra paz, os seus sonhos de tranquilidade aparecem sempre ligados às águas do seu rio. Como o rio, é prisioneiro do sertão que o molda, o subjuga, o leva ao cangaço, ao amor impossível, à frustração final do guerreiro.

O vento é mensageiro de alegrias ou desgraças. Em todo o filme haverá brisas, rajadas, sopros cicantes no buritizal, ou ventos 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.

Riobaldo é, ainda, encarnação de guerreiro medieval transplantado para o sertão. Desejo de justiça, vingança sagrada, redenção do sertão pelo extermínio dos “judas”.

Riobaldo Tatarana, o “Urutu-Branco”, Diadorim, Joca Ramiro, Zé Rebelo, Hermógenes, Sô Candelário, Ricardão, João Goanhá, Titão Passos, outros chefes, jagunços de nomes pitorescos, fazendeiros, sitiantes, essas as personagens que povoarão nosso filme, com seus hábitos peculiares, seu linguajar típico, magistralmente recriado ou reinventado por Guimarães Rosa. Suas ações são belas porque amam a justiça e a liberdade, cultuam a honra e a lealdade, odeiam a traição e lutam por vingá-la.

O filme deverá transmitir ao espectador a revelação de um mundo rude, bárbaro, violento, primitivo, mas lírico, musical, cheio de misticismo e religiosidade.

ANEXO III

CRÍTICAS DO FILME *GRANDE SERTÃO* NA IMPRENSA

(Jornais impressos de 1965) *

* Acervo da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), novembro de 2010.

O GLOBO – RIO DE JANEIRO – 23 DE JUNHO DE 1965

Grande Sertão

Do livro de João Guimarães Rosa poderia ter apenas o título e ainda assim ser um bom filme. Acontece que tem bastante da ação do livro mas ficou a boa distância de um bom filme.

É sabido que “Grande Sertão: Veredas” é romance de difícil adaptação. A originalidade, o vigor, o regionalismo vibrante do seu vocabulário e estilo é que dão substância excepcional à obra. É de grande interesse o que narra, sem dúvida, mas vale mais pela maneira de contar. E como o cinema não reproduz méritos verbais nem estilo literário, “Grande Sertão” apoiou-se como pôde em parte do conteúdo, extraindo e alterando os episódios que pareceram aos diretores mais aproveitáveis cenicamente.

Resultado negativo, apesar dos notórios esforços. Despidas das palavras, as histórias enfraqueceram-se. Banalizaram-se os tipos e desfez-se o clima, tão compacto na descrição do livro, do peculiaríssimo sertão mineiro. Numa tentativa de transmitir esse clima aos personagens, ambientes e paisagens, ouvem-se trechos e frases do romance conjugadas com a ação. É em vão, porém. Não chega a se esboçar um colorido próprio. Aquelas constantes batalhas e correrias a cavalo poderiam ser situadas no nosso Nordeste ou Sul e, abstraindo-se as roupas, até mesmo – pela movimentação dos combatentes, pelos motivos psicológicos e certos clichês cênicos – no oeste americano.

“Grande Sertão”, como outros filmes brasileiros que procuram captar captar a tragicidade da atmosfera sertaneja, merece aplausos pelo árduo empenho em criar um cinema de nível elevado. Mas o ruim é que essa preocupação de qualidade artística começa a estacionar numa linha de repetição sem que se tenha atingido um clima de méritos sólidos, bem realizado. Claro, há as exceções. Como outros de sua classe, “Grande Sertão”, a par do que mostra de positivo, ressentem-se de descontinuidade; insiste em fixar caras de um suposto patético em primeiro plano, e em composições práticas forçadas; demora-se em detalhes que nada dizem; permite incômodos silêncios, em especial em cenas de multidão onde seria natural o vozerio; e não incute calor humano nos personagens, que continuam a se exprimir em inflexões artificiais. E há em tudo uma frieza de intenções malogradas, de filme que não cria receptividade.

OUVIDO A SAÍDA: “Ouvem-se mais tiros do que palavras. E há mais cavalos que história”. *** “Tem as suas falhas, mas não faltam cenas de grande beleza plástica” *** “Aquela voz suspeita de Sonia Clara prejudicou o seu desempenho. Quem esteve melhor foi o Graça Melo” *** “Em vez de um filme épico, saiu um filme hípico” *** “E eu que sempre pensei que Minas fosse um refúgio de paz e sossego!”

ARTHUR THOMAZI

DIÁRIO DE NOTÍCIAS – RIO DE JANEIRO – 29 DE JUNHO DE 1965

Grande Sertão

Grande Sertão não é o “Grande Sertão: Veredas”, de Guimarães Rosa. Nem chega a ser, pela sua absoluta inexpressividade, uma adulteração desse marco da literatura brasileira. Está na tela nada além de uma mixórdia, o esqueleto meramente anedótico de um texto cuja amplitude e complexidade impunham, à adaptação cinematográfica, espessas objeções. Desprovidos de gênio, senão apenas da sensibilidade suficiente para ilustrar com autoridade a obra-prima do autor de “Sagarana”, os irmãos Geraldo e Renato Santos Pereira a convertem nessa tísica aventura de cavalaria e tiroteios a esmo, e que, na mesma (ilegítima) categoria a que foi reduzida, seria facilmente suplantada por qualquer sub-western da TV. O filme, que um trabalho profissional correto do cameraman José Rosa não redime, corre através de episódios nulos como significado dramático, “colados” uns aos outros sem o mais leve sinal de critério narrativo. E os nomes intrusos dos personagens, a quem Guimarães Rosa imortalizou como Riobaldo e Diadorin, entram para lembrar que Grande Sertão não pertence àquele “ciclo” de westerns interioranos paulistas de anos atrás (Crepúsculos de ódios, A lei do sertão, Da terra nasce o ódio), embora, pela sua fisionomia primária, se comporte do mesmo jeito. Também os atores empalidecem a dispendiosa (100 milhões) e incipiente brincadeira mineira. Sonia Clara estréia de forma apática e Mauricio do Valle desfaz a excelente impressão deixada pelo seu Antonio das Mortes. Todos e a tudo falta a mais elementar pujança, o mais leve sinal de maturidade. Um disparate.

PAULO PERDIGÃO

JORNAL DO BRASIL – RIO DE JANEIRO – 29 DE JUNHO DE 1965

O Sertão diminuído

Sem dúvida nenhuma um dos maiores equívocos do cinema nacional, *O Grande Sertão*, baseado no romance de Guimarães Rosa, *Grande Sertão: veredas*, é também prova definitiva da incapacidade dos irmãos Santos Pereira de fazer cinema, mesmo contando com todos os recursos técnicos e financeiros que não tiveram em seu primeiro filme, *Rebelião em Vila Rica*.

Em *O Grande Sertão*, a impossibilidade de os diretores entenderem o que seja uma obra de arte e de, mesmo adaptando-a ou transpondo-a, respeitá-la, está evidenciada na revelação, logo nos 20 minutos iniciais da narrativa, de que Diadorin (Sonia Clara) é mulher e que, portanto, a atração de Riobaldo pelo colega de bando é normal.

Esse medo de ferir o público com a sugestão de homossexualismo presente no romance de Guimarães Rosa, onde o leitor só fica sabendo que Diadorin é mulher no final, essa concessão dos diretores muda inclusive, a nosso ver, muito da motivação de Riobaldo, tornando ainda mais inverossímeis as suas reações, do modo que os irmãos Santos Pereira as apresentam.

LUIZ C. DE OLIVEIRA

ÚLTIMA HORA – RIO DE JANEIRO - 25 de junho de 1965

Adaptado do romance de Guimarães Rosa pelos irmãos Santos Pereira, que também o produziram e dirigiram a quatro mãos, “Grande Sertão” é mais uma série de ilustrações para o livro do que uma versão de fato. Os Irmãos devem ter-se deixado empolgar tanto pelo romance que presumiram o mesmo do público em geral e se esqueceram de dar continuidade ao filme. Pela tela passam trechos da narrativa, mas o seu fio se perde em quantidade de cenas confusas, combates em que não é dado ao espectador torcer por não saber nunca quem é quem, sequencias salteadas, especialmente as românticas, em que nunca se esclarece o estranho e poético sentimento de amizade-amor entre Riobaldo e Diadorim. Reconhecemos que é difícil transmitir com imagens o que Guimarães Rosa escreveu no jogo das entrelinhas, mas nesse caso, não teria sido preferível escolher outra historia que pudesse ser mais facilmente chapada na tela.

Causa também perplexidade que, não sendo o filme de forma alguma o que se possa chamar de “cinema novo”, pelo contrário, sua confecção é mais para acadêmica, toma liberdades de corte inadmissíveis ao seu estilo e outras de má técnica, numa mesma cena o dia vira noite ou a noite vira dia, os lapsos de tempo são ignorados, trechos dão a impressão de chamadas no rascunho de um roteiro ainda por ser passado a limpo.

Contudo, “Grande Sertão” tem seu valor quando menos por ter sido feito com seriedade. A seu favor, uma fotografia irregular, mas que quando é boa, é boa mesmo, haja vista toda a belíssima primeira sequencia brumosa e os locais foram bem escolhidos, com paisagens de beleza soturna. Os diálogos de Guimarães Rosa são o que se poderia esperar do escritor, ricos em lirismo sertanejo, frequentemente decalcados diretamente do livro, mas perdem em ser ouvidos por causa da má inflexão de certas vozes. Um bom elenco: Mauricio do Vale, nosso ator nacional predileto lutando com um papel mal construído e desfavorecido por uma maquilagem idiota que quer fazer de sua máscara dramática uma cara bonitinha; Sonia Clara, linda como uma Nefertite; bons desempenhos de Zozimo Bulbul, Jofre Soares, Milton Gonçalves etc., saindo-se os coadjuvantes melhor do que os principais.

TATI MORAES

Diário CARIOCA – 30 DE JUUNHO DE 1965 – SERGIO AUGUSTO

Grande Sertão: besteiras

Em 1962, os irmãos Santos Pereira, então críticos de cinema do DC, descobriram que F. Scott Fitzgerald era um dos escritores mais importantes da nova geração americana. Dois anos depois, eles sentariam praça no interior de Minas Gerais com o propósito de confundir Guimarães Rosa com Zane Grey. E o resultado aí está: um *Grande Sertão* sem as veredas da prosa original, um espetáculo hípico com pretensões a um filme épico. Muito antes, a dupla passou pelos bancos escolares do IDHEC (Institute...) para filmar *Rebelião em Vila Rica* e concluir o obvio: *Stultitia que será tamen*.

Um filme hípico – eis a definição mais justa para o sertão dos Pereira. Cavalos há, em abundância, de todas as cores e em todas as direções. Deus mesmo se vier, que venha montado, isto é: armado. Assim disse Guimarães Rosa e assim repete uma voz no prólogo,

entre um plano de helicóptero (síntese bizarra de Jean Manzon com Glauber Rocha) e a descoberta de um grupo de vaqueiros saídos da bruma – justiça seja feita – o único momento realmente digno da fita. Falei em cavalos e essa neurose equina não deve deixar os dois irmãos com complexos. Homero, Renard, La Fontaine e muitos outros também falaram de cães, raposas, galinhas, e nem por isso deixaram de entrar para a história. Grande Sertão entrará também para a história como o maior massacre de uma grande obra literária cometido no cinema brasileiro. Sim, porque quem não leu o romance não vai entender nada e quem leu ficará envergonhado para o resto da vida.

Que se brinque com Jorge Amado vá lá, mas com Guimarães Rosa é demais. O criador de Riobaldo e Diadorim foi um dos que mais contribuíram para a configuração de um estilo literário nacional e para a formação de uma língua literária bem brasileira, reunindo elementos dispersos de um idioma ainda não cristalizado como o nosso. Para isso, ele foi buscar nas fontes latinas de origem as bases para a determinação de uma sintaxe e da criação de palavras na língua portuguesa, aproveitando a fala do homem do campo, do homem do interior.

A obra de Guimarães Rosa – no sentido em que exerceu a função de organizar uma linguagem literária nova a partir de elementos já existentes – é tão importante para nossa língua quanto a de um Shakespeare para a língua inglesa e a de um Dante para a língua italiana.

E o ponto máximo dessa obra é “Grande Sertão: Veredas”, que os irmãos Santos Pereira reduziram a pó, transformando o que era linguagem inédita em conversa fiada, o que era invenção estilística em primarismo sintático e o que era fluência verbal em tartamudez involuntária. Não estou exagerando: o sertão sem veredas, à margem de uma estrutura acaciana ocorre nos erros mais elementares que certamente Louis Malle, Alan Cavalier, Serge Bourguignon, Robert Enrico, Alain Resnais, Jacques Rozier (também ex-alunos do IDHEC) jamais cometeram. Qualquer menino recém-iniciado nos mistérios do cinema sabe que, na hora de passar do campo para o contracampo, os objetos devem ficar na mesma posição original, a fim de não desnortear o espectador. Se uma tropa está correndo da direita para a esquerda, ela deverá continuar correndo sempre nessa direção. O princípio é quase tão velho como o próprio cinema. Mas os irmãos Santos Pereira não chegaram sequer a Kuleshov e, por isso, no sertão sem veredas, acontecem coisas incríveis: em determinado plano, o grupo A corre da esquerda para a direita e, em seguida, já está correndo da direita para a esquerda. Essas liberdades nada godardianas dão um estilo *sui generis* ao filme e a justa medida artesanal de seus autores.

Quando os relinchos permitem, Riobaldo descobre que Diadorim é uma mulher. No livro de Guimarães esse episódio tem a marca do gênio, mas no filme tudo se processa sob o signo da ambigüidade marota. Explico: a atriz Sonia Clara foi dublada – dizem – por um daqueles rapazes da boates Stop e, dessa forma, a gente fica sem saber se o personagem é um vaqueiro efeminado ou uma donzela masculinizada. Nem à luz da psicanálise, o problema desse grande sertão pode ser resolvido.

Enquanto Guimarães Rosa se esforçou conscientemente para a evolução da linguagem literária, os irmãos Santos Pereira suaram a camisa inconscientemente para provar que é fácil fazer um filme com alguns milhões e um romance debaixo do braço. Mas a equação não deu certo, apesar de as duas incógnitas (Renato X e Geraldo Y) serem bastante conhecidos pela inépcia e oportunismo.

SÉRGIO AUGUSTO